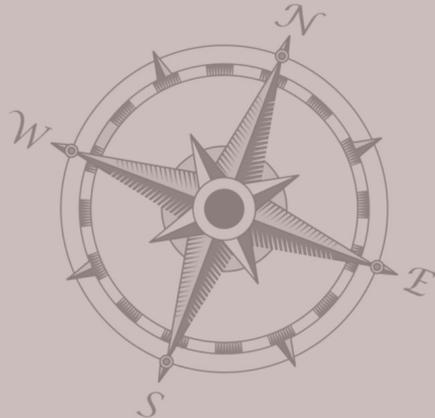


Rosângela Gabriel
Rosane Maria Cardoso
Ângela Cogo Fronckowiak
Fabiana Piccinin
Cristiane Dall' Cortivo Lebler
(organizadoras)



(PER)CURSOS (INTER)DISCIPLINARES EM LETRAS

volume 2

PERCURSOS MAIS LITERÁRIOS
PERCURSOS MAIS MIDIÁTICOS



Pontes

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Gabriel, Rosângela. et al. (Org.)
(Per)curso(s) (inter)disciplinares em Letras - volume 2
Rosângela Gabriel et al. (Org.) - Campinas, SP : Pontes Editores, 2018

Bibliografia.
ISBN 978-85-2170-001-2

1. Linguística - mídia 2. Gêneros literários I. Título

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística - mídia - 410
2. Gêneros literários - 801.95

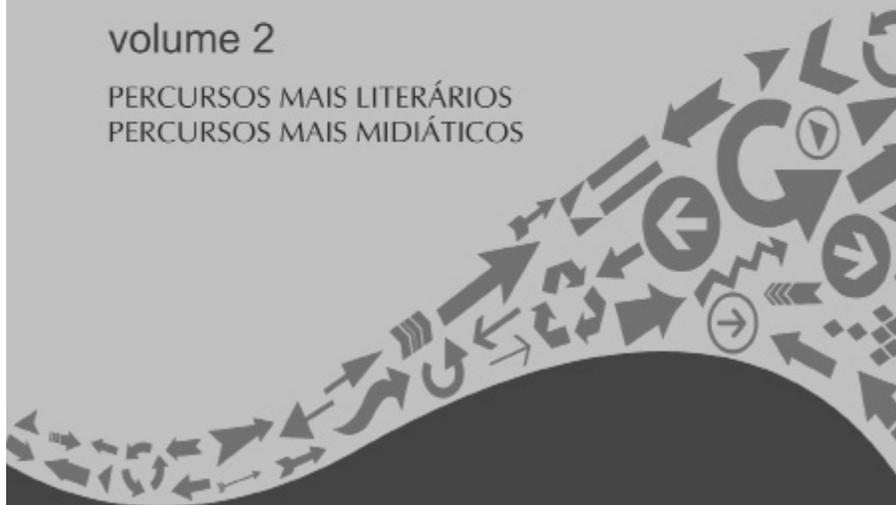
Rosângela Gabriel
Rosane Maria Cardoso
Ângela Cogo Fronckowiak
Fabiana Piccinin
Cristiane Dall' Cortivo Lebler
(organizadoras)



(PER)CURSOS (INTER)DISCIPLINARES EM LETRAS

volume 2

PERCURSOS MAIS LITERÁRIOS
PERCURSOS MAIS MIDIÁTICOS



Pontes

Copyright © 2018 - das organizadoras representantes dos colaboradores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Capa: José Arlei Rodrigues Cardoso

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro
(Université de Genève - Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho
(UNB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez
(UNB – Brasília)

Rogério Tilio
(UFRJ - Rio de Janeiro)

Suzete Silva
(UEL - Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva
(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Francisco Otaviano, 789 - Jd. Chapadão

Campinas - SP - 13070-056

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
--------------------	---

Parte 1- PERCURSOS MAIS LITERÁRIOS

<i>PHRONESIS E AISTHESIS</i> NA CONVERGÊNCIA ENTRE PENSAR, AGIR E SENTIR	17
Adna Candido de Paula	

MEMÓRIA, VIOLÊNCIA E AUTORITARISMO: AS MARCAS DA LITERATURA DE HERTA MÜLLER	33
Adriana Yokoyama	

A INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO – UMA LEITURA DOS ROMANCES <i>A REPÚBLICA DOS BUGRES E CONSPIRAÇÃO BARROCA</i> , DE RUY REIS TAPIOCA	45
Cristiano Mello de Oliveira	

O GÊNERO TEXTUAL <i>FANFICTION</i> E SEUS CAMINHOS DE LEITURA.....	61
Cristina Maria da Silva Grilo Martorelli	

ENTRELACE DA CULTURA E DA ARTE EM <i>MEMÓRIAS DE MARTA</i> (1988), DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	77
Elenara Walter Quinhones	

A LITERATURA DA SHOAH NO BRASIL: NOTAS SOBRE <i>A VIDA E A LUTA DE UMA SOBREVIVENTE DO HOLOCAUSTO</i> , DE SABINA KUSTIN	89
Lizandro Carlos Calegari	

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O CONTO DE BERNADO KUCINSKI.....	105
Luana Teixeira Porto	
DO MUNDO DA CIÊNCIA AO DA FICÇÃO: UM DIÁLOGO NÃO SÓ POSSÍVEL, MAS NECESSÁRIO	123
Margarete Hülsendeger	
O AUTORITARISMO NO COTEJO ENTRE AS PEÇAS <i>A BILHA QUEBRADA</i> <i>E A PELE DE CASTOR</i>	135
Sabrina Siqueira	
Rosani Ketzer Umbach	
Roberta Santurio	
O CONTRADITÓRIO EM JOACHIM MAHLKE – UMA MOSTRA DA COMPLEXIDADE DA VIOLÊNCIA EM <i>GATO E RATO</i> , DE GÜNTER GRASS ...	145
Sabrina Siqueira	
Rosani Ketzer Umbach	
Andrio J. R. dos Santos	
FICÇÃO CONTEMPORÂNEA: A PALAVRA SÓ NÃO BASTA.....	159
Ádria Grazielle Pinto	
Ana Cláudia Munari Domingos	
Helena Jungblut	
Nicole Rieger	
CELIE JOHNSON, DO SILÊNCIO À PERCEPÇÃO DO SER- MULHER.....	177
Adriana Claudia Martins	
Vera Lúcia Lenz Vianna	
OS RETRATOS LITERÁRIOS-PICTÓRICOS DE HUYSMANS E DE PROUST: A POSSIBILIDADE DE UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA PARA A PINTURA.....	191
Caroline Biasuz	
TRANSCULTURAÇÃO E BILINGUAJAMENTO EM KIRINUS.....	209
Daiane Lopes	

O SENTIDO A PARTIR DA FORMA E DA PALAVRA: A CONSTRUÇÃO
IMAGÉTICA DE POEMAS VISUAIS 229
Jomara Martins Duarte
Renata de Andrades Guimarães

OS ARQUÉTIPOS DA NARRATIVA *HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL*
DE J.K. ROWLING 245
Luana Daniela Ciecelski

AS REFERÊNCIAS DE REAL DO JORNALISMO IDENTIFICADAS
NA SÉRIE *THE NEWSROOM* 263
Andressa Bandeira Santana
Marluci Fontana Drum
Fabiana Quatrin Piccinin

VIVER E ESCREVER: A FICCIONALIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITURA CLARICEANA 281
Mônica Lopes

UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA LITERÁRIA SOB O ENFOQUE
DO ARCABOUÇO ECOLÓGICO 295
Raquel de Oliveira

A QUESTÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA OBRA *A MERCY*,
DE TONI MORRISON 309
Suellen Cordovil da Silva
Adriana Claudia Martins

Parte 2 - PERCURSOS MAIS MIDIÁTICOS

FEITIÇOS DA LITERATURA E DO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DA BRUXA
ENTRE SALEM E EASTWICK 323
Amanda L. Jacobsen de Oliveira
Anselmo Peres Alós

AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE DOIS ROMANCES DE SARAMAGO: <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E O HOMEM DUPLICADO</i>	339
Maiquel Röhrig	
QUEM PRATICA A VIOLÊNCIA: REFLEXÕES A PARTIR DO CURTA-METRAGEM <i>O MATADOR DE BAGÉ</i>	357
Laísa Veroneze Bisol	
A OBRA ILUMINADA DE WILLIAM BLAKE COMO OBJETO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	369
Andrio J. R. dos Santos Sabrina Siqueira	
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: CURTAS-METRAGENS PRODUZIDOS POR ESTUDANTES DO ENSINO FUNDAMENTAL A PARTIR DA LEITURA DE CONTOS GAUCHESCOS.....	385
Marion Rodrigues Dariz Fabiane Villela Marroni	
ADAPTAÇÃO DA OBRA DOIS IRMÃOS: UM ESTUDO DA TRANSMIDIAÇÃO.....	403
Veridiana Guimarães Ana Cláudia Munari Domingos	
A VIDA DE WILLIAM BLAKE: A FORMAÇÃO DE UM GRAVURISTA COM POUCOS RECURSOS.....	419
Daniela Schwarcke do Canto	
LEITURA DE NARRATIVAS DO EU E REDES SOCIAIS	437
Ana Paula Teixeira Porto	
SOBRE OS AUTORES	455

APRESENTAÇÃO

Uma das grandes virtudes da escrita é a possibilidade de expandir nossa memória biológica para outros suportes, mais estáveis e permanentes do que nossas fluidas representações mentais. Com essa perspectiva, organizamos esta coletânea de textos nascidos das discussões realizadas ao longo de quatro eventos conjuntos promovidos, em 2017, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), sob o tema comum: (Per)cursos (inter)disciplinares em Letras.

O primeiro desses eventos foi a VIII Conferência Linguística e Cognição, evento tradicional do Grupo de Trabalho Linguística e Cognição, da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. O GT congrega mais de trinta professores pesquisadores brasileiros ligados a programas de pós-graduação da área de Letras e Linguística que se propõem à reflexão sistemática e regular da teorização linguística em torno da problemática cognitiva. O evento é bianual e itinerante, tendo sido realizado pela primeira vez em 2003 na Unicamp (Campinas/SP), e, em anos subsequentes, na UFJF (Juiz de Fora/MG), UFSC (Florianópolis/SC), Unisc (Santa Cruz do Sul/RS) e UFPB (Paraíba/PB). Em 2017, o evento ocorreu novamente na Unisc, em Santa Cruz do Sul, RS.

O segundo evento foi o VIII Colóquio Leitura e Cognição, cuja primeira edição também ocorreu em 2003, quando um grupo de professores da Universidade de Santa Cruz do Sul trabalhava na construção do projeto de Mestrado em Letras, com área de con-

centração homônima: Leitura e Cognição. O Colóquio vem sendo promovido a cada dois anos na Unisc e, em 2017, chegou a sua oitava edição, no mesmo ano em que teve início a primeira turma do Doutorado em Letras da Unisc.

O terceiro evento conjunto foi o II Simpósio Internacional de Leitura, Literatura e Mídia, promovido pelo GENALIM – Grupo de Estudos sobre Narrativas Literárias e Midiáticas (CNPq/Unisc). Sua primeira edição ocorreu em 2015, com o objetivo de agregar áreas do conhecimento que historicamente põem em diálogo, a partir da Literatura e da Mídia, o tema da narrativa e sua força epistemológica para a problematização do conhecimento no grande âmbito das humanidades, tais como a Filosofia, a História, a Psicologia e a Educação.

Por fim, a Semana Acadêmica do Curso de Letras da Unisc chegou a sua décima oitava edição no ano em que o Curso de Letras comemorou 50 anos de existência, reafirmando seu compromisso com a formação qualificada de profissionais que se ocupem do mundo da linguagem, ensino de línguas e literaturas.

Esses quatro eventos, promovidos simultaneamente em agosto de 2017, tiveram como objetivo geral contribuir para a reflexão conjunta e a articulação entre pesquisadores da área de Letras - Linguística e Literatura - e de suas interfaces, buscando mapear percursos traçados nas últimas décadas, assim como projetar novos caminhos para que a área continue contribuindo para o desenvolvimento educacional, científico e artístico.

Como afirmado no Documento de Área de Letras e Linguística da Capes (2013), “a área tem uma intrínseca vocação para a interdisciplinaridade que está na base de sua concepção teórico-crítica, e que permite um redimensionamento de seus objetos e métodos de investigação, conduzindo a uma reflexão epistemológica atenta a várias possibilidades de análise”. Essa vocação para a interdisciplinaridade pode ser observada nos textos reunidos neste livro, que versam sobre questões da linguagem, em geral, e da linguagem

literária, em particular, passando por temas ligados às narrativas midiáticas e ao ensino da leitura. A interdisciplinaridade está evidente ainda na seção "Sobre os autores" pois, ainda que a maioria dos autores tenha tido sua formação forjada em cursos de Literatura e Linguística, há um contingente representativo oriundo de áreas como a Comunicação Social (jornalismo, marketing, semiótica), Ciências Humanas, Educação, Artes, Direito e Filosofia.

Para tornar seu manuseio mais agradável, este livro está organizado em dois volumes. O primeiro volume apresenta o que denominamos "Percurso mais linguísticos", ao passo que o segundo volume é dividido em "Percurso mais literários" e em "Percurso mais midiáticos".

Os "Percurso mais linguísticos", volume 1, percorrem vinte e nove possíveis caminhos de investigação nos estudos da linguagem. Esses caminhos foram organizados segundo temáticas afins, que não estão explicitamente delimitadas, mas que podem ser percebidas pela análise do conjunto dos trabalhos. O primeiro grupo de textos tem como tema comum o ensino de língua estrangeira, contemplando questões como o livro didático, os portais educacionais, a consciência fonológica e a leitura. O segundo conjunto de trabalhos tem como tema convergente a leitura, seja como um processo, seja como prática ou como objeto de ensino. O terceiro grupo, por sua vez, contempla trabalhos cujo fio condutor é a escrita, tanto no ensino básico quanto no ensino superior. Já o quarto conjunto de textos converge para os estudos que tomam a cognição como tema, relacionando-a ao estudo das metáforas, da mudança linguística, das emoções, entre outros. Por fim, o quinto bloco de textos explora aspectos discursivos e gramaticais da língua portuguesa.

O volume 2, em seus "Percurso mais literários", reúne vinte capítulos que confluem na abordagem de temas relacionados ao fenômeno literário e, como não poderia deixar de ser, apresentam enfoques amplos e diversificados, que refletem a variedade de

perspectivas demarcadoras desse campo de estudo. Alicerçados por aportes teóricos diversificados e profundamente vinculados a questões da literatura na contemporaneidade, parte dos textos examina a literatura da perspectiva estética e fenomenológica estrita, seja no âmbito de numa abordagem crítica e histórica dos sistemas literários brasileiro e estrangeiro, seja na confluência entre a teoria, formação leitora e suas implicações. Nesses percursos, também estão elencadas produções que se debruçam sobre títulos brasileiros e de outras nacionalidades balizados pelos estudos da memória, da violência, da transculturação, do autoritarismo e das questões de gênero, num corpus plural que agrega composições nos gêneros narrativo, dramático e poético. A obra ainda destaca estudos no campo das análises intersemióticas e, também, de experiências aplicadas ao ensino.

Ainda no volume 2, encontramos os "Percursos mais midiáticos", cujos trabalhos encontram-se articulados pela centralidade da narrativa, manifestada por meio de diferentes linguagens no trânsito do literário ao midiático. Essa articulação distribui-se ao longo dos oito capítulos em três perspectivas. A primeira diz respeito à narrativa que emerge na relação estabelecida entre a literatura e o cinema, em que são problematizados enredos e personagens, consideradas as nuances complexificadoras dos diferentes suportes que lhes dão lugar. Num segundo momento, os artigos vêm tratar da ressignificação e tradução que a visada semiótica pode emprestar às narrativas oriundas do livro, cinema ou televisão. Novos significantes e significados são originados de um mesmo argumento gerador. Por fim, as reflexões fazem uma pequena mudança de perspectiva e vão em direção ao autor. Seja ele o autor canônico da literatura, recorrentemente problematizado no âmbito da teoria literária e/ou também no âmbito da teoria comunicacional enquanto reconhecido na figura do emissor, ou o autor anônimo das redes sociais, mais recentemente dono de uma narrativa visível e posta para circular dentro no universo midiático.

Antes de finalizar esta apresentação, precisamos registrar nossos agradecimentos: ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), cujo fomento tornou possível esta publicação; à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), cujo apoio foi fundamental para a realização dos eventos supracitados; à Universidade de Santa Cruz do Sul, na qual professores, funcionários e alunos empenham-se diariamente na missão de "produzir, sistematizar e socializar o conhecimento, visando à formação de cidadãos livres, capazes e solidários, contribuindo para o desenvolvimento de uma sociedade sustentável". Nosso muito obrigado a todos, e, em especial, às nossas fiéis escudeiras: Luiza Wioppiold Vitalis e Luana Cristina Pranke.

Esperamos que este livro, além de preservar as memórias de discussões e inquietações, enseje novos percursos a serem trilhados pela área de Letras, na investigação da linguagem e da leitura, a partir de perspectivas (inter)disciplinares.

As organizadoras
Abril, 2018.

PARTE 1

PERCURSOS MAIS LITERÁRIOS

PHRONESIS E AISTHESIS NA CONVERGÊNCIA ENTRE PENSAR, AGIR E SENTIR

Adna Candido de Paula

INTRODUÇÃO

Assume-se, para esta reflexão, a provocação anunciada pelo filósofo Paul Ricoeur na obra *Le mal: un défi à la philosophie et à la théologie*, quando este afirma que o o mal é tanto um desafio, quanto uma provocação, para a filosofia e para a teologia. Na perspectiva desta análise, o discurso ficcional também é provocado e convocado a participar dessa reflexão ampla e necessária sobre o mal. Para Ricoeur, o enigma do mal “é uma dificuldade inicial, próxima do grito da lamentação; a aporia é uma dificuldade terminal, produzida mesmo pelo trabalho do pensamento; este trabalho não é abolido, mas incluso na aporia” (RICOEUR, 2004, p. 57)¹.

Ricoeur rejeita todas as respostas, explícita ou implicitamente, gnósticas e, simultaneamente, todas as formas de teodiceia. O filósofo assume a incapacidade da razão especulativa para se acercar do mal sem lhe retirar a sua raiz trágica. A coerência da posição de Ricoeur sobre o mal, notadamente, de sua afirmação do *mal como escândalo* e de seu entendimento da dimensão paradigmática da tragédia, como *simbólica do mal*, se assenta no princípio de que não é possível pensar o mal dentro de uma lógica da retribuição, não

1 Todos os textos citados neste artigo, em língua francesa, foram traduzidos pela autora e são de sua inteira responsabilidade.

é possível justificar o sofrimento do justo. De qualquer forma, a impossibilidade de explicação de uma origem do mal não significa que não se deva pensar o mal, ao contrário, e essa será a defesa final de Ricoeur, o mal é, por excelência, uma provocação produtiva para o pensar, sempre e mais. O que se apresentará nesta reflexão é a forma como o filósofo convoca a ação e a espiritualidade a fim de propor uma resposta destinada a tornar a aporia do enigma do mal produtiva.

RESPONDER AO MAL COM A CONVERGÊNCIA ENTRE O PENSAR, SENTIR E AGIR

O discurso filosófico sobre o mal, frequentemente, tenta, para manter a coerência crítica, evitar tensões primordiais que estão atreladas a uma reflexão sobre o tema, as tensões entre o ser e a finitude, entre a cólera de Deus e a culpabilidade, entre o sofrimento e o conhecimento. Contudo, a filosofia de Ricoeur, como um todo, e sua reflexão sobre o mal, em particular, buscam encontrar um discurso filosófico que articule o caráter lógico deste com o trágico da existência. Ao invés de negar a tensão relativa ao mal, ele deseja mantê-la viva e entendê-la como um pressuposto na interpretação deste, visto que, para Ricoeur, a natureza do mal impossibilita uma apropriação discursiva sobre ele em termos integrais:

Em suma, o problema do mal nos força a voltar de Hegel a Kant, eu quero dizer, de uma dissolução do problema do mal na dialética ao reconhecimento da posição do mal como inescrutável, irre recuperável, por conseguinte em uma especulação, em um saber total e absoluto (RICOEUR, 1965, 506-507).

É preciso, portanto, reconhecer o caráter aporético do pensamento sobre o mal e assumir que este caráter só foi conquistado pelo esforço de se pensar mais e outramente. Nesse sentido, como aponta Ricoeur, é preciso tomar consciência da amplitude e da

complexidade do problema a partir de uma fenomenologia da experiência do mal para, em seguida, distinguir os níveis dos discursos especulativos sobre a origem e a razão de ser do mal, e, enfim, é preciso fazer a convergência entre o trabalho do pensamento, suscitado pelo enigma do mal, às respostas que implicam ação e uma transformação espiritual dos sentimentos, que representam a tríade - pensar, agir, sentir: “eu gostaria de sublinhar que o problema do mal não é somente um problema especulativo: ele exige a convergência entre pensamento, ação (no sentido moral e político) e transformação espiritual dos sentimentos” (RICOEUR, 2004, p. 56). No domínio do *pensar*, Ricoeur entende que deva ser sempre considerado que o *problema do mal* é um desafio: “Um desafio é sucessivamente um fracasso para sínteses sempre prematuras e uma provocação a pensar mais e outramente” (RICOEUR, 2004, p. 57).

No domínio do agir, o mal deve ser entendido como aquilo que não deveria ser e que deve ser combatido. A resposta à aporia do mal impõe uma resposta, não uma solução, mas uma ação contra o mal. Para Ricoeur, toda ação ética e política, que diminua a quantidade de mal, é relevante a fim de diminuir a quantidade de sofrimento no mundo: “antes de acusar Deus ou especular sobre a origem demoníaca do mal em Deus mesmo, ajamos eticamente e politicamente contra o mal” (RICOEUR, 2004, p. 59). Como aponta Ricoeur, haverá quem se oponha a essa indicação apontando que uma resposta prática não será suficiente e, de fato, não será. Afinal, o sofrimento cometido pelo ser humano é repartido de forma arbitrária e indiscriminada, frequentemente, atingindo vítimas inocentes. A ação prática contra o mal não dá conta, tão pouco, das catástrofes naturais, das doenças e epidemias, como o câncer, a cólera, a lepra, nem do envelhecimento e morte. Contudo, nesta proposição de Ricoeur, a resposta prática ao mal não é suficiente, mas não agirá sozinha, ela convergirá com o *pensar* e o *sentir*. No âmbito do *sentir*, a resposta emocional que Ricoeur propõe tem a ver com as mudanças dos sentimentos que alimentam a lamentação e a queixa, que transformados pelos efeitos da sabedoria,

que decorre da reflexão filosófica e teológica. A transformação dos sentimentos pode ser alcançada por aquilo que Freud designou como *trabalho de luto*, que é descrito como um desligamento de “todos os laços que nos fazem ressentir a perda de um objeto de amor como uma perda de nós mesmos” (RICOEUR, 2004, p. 60).

A resposta ao mal no domínio do *sentir* possui três estágios: (i) ao invés de se culpar pela perda de um ente amado é necessário responder ao sofrimento com o sentimento de que Deus não quis que aquele sofrimento ocorresse, nem quis punir ao sofredor; (ii) se permitir reclamar contra Deus, como fez Jó ao perguntar “até quando Senhor?”, ou seja, esse protesto representa a impaciência da esperança; (iii) a espiritualização da lamentação, que se alimenta da aporia da especulação sobre o mal, oferece as razões para se crer em Deus apesar do mal, do sofrimento, que também é uma forma de integrar a aporia especulativa no *trabalho de luto*. Os três estágios do *sentir* compõem a renúncia da reclamação, que é uma espécie de sabedoria, que pode ser sentida no desdobramento das renúncias: “renúncia em primeiro lugar ao desejo de ser recompensado por suas virtudes, renúncia ao desejo de ser poupado do sofrimento, renúncia ao componente infantil do desejo de imortalidade” (RICOEUR, 2004, p. 64). A resposta à aporia do *problema do mal*, pela tríade pensar-agir-sentir tira o agente moral da posição passiva e o coloca na posição ativa. A proposição que se segue tem por objetivo aproximar, com vistas a problematizar a convergência entre pensar, agir e sentir, a *phronesis* (sabedoria prática ou virtude da prudência) da *aisthesis* (compreensão pelos sentidos).

A APROXIMAÇÃO ENTRE A PHRONESIS E A AISTHESIS

Em “À la gloire de la phronesis”, Ricoeur propõe a reabilitação do conceito *phronesis*, do Livro VI da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. Trata-se de uma interpretação do conceito de virtude da prudência retomando sua origem trágica, ao se recuperar a noção de *hybris*, como sabedoria dos limites, do equilíbrio. Ricoeur não concorda

que haja uma divisão, como sugerem alguns, entre as virtudes éticas e as virtudes morais, por um lado, e, as virtudes intelectuais e as virtudes dianoéticas (virtudes do pensamento – arte e *technè*), por outro. Além dessa percepção, Ricoeur chama a atenção para o fato de, no Livro III, Aristóteles tratar dos *meios* como componentes relativos ao *fim*. Assim sendo, ele considera a *phronesis* inseparável do *phronimos* (homem prudente), pois é a *orthos logos* (razão reta) que faz a disposição (*hexis*). Os meios, como consta no Livro II, tratam a mediedade como reviravolta, ela é o alvo, um objetivo a ser alcançado: “a virtude é uma disposição para agir de forma deliberada, que consiste em uma mediedade para nós, que é racionalmente determinada e como a determinaria o homem prudente (o *phronimos*)” (TRICOT² *apud* RICOEUR, 1997, p. 15). A mediedade, então, é objetivada pelo homem prudente a partir de um cálculo, que não é matemático, nem determinado. Nota-se, de acordo com Ricoeur, a aproximação entre *ergon* (função/trabalho) e *alètheia* (verdade), verdade que, para Aristóteles, a alma acessa através da *phronesis* e da *sophia*. A fim de propor a aproximação entre a prática e a epistêmica, Ricoeur recorre ao Livro IV, no qual Aristóteles estabelece, para o campo prático, a dupla *práxis-poiësis*. Essas duas modalidades pertencem à categoria do contingente.

Esse parentesco epistemológico aparecerá mais claramente quando se mostrará que o julgamento prudencial é singularizante; ora, a *poiësis*, a produção, não o é menos. São igualmente em partilha, entre prática, no senso moral e político do termo, e produção, o papel da deliberação, do raciocínio, da *orthos logos*, portanto, precisamente o intelectual. Muito mais, uma mesma visada veritativa pertence às duas modalidades: “Desse modo, a arte, como dissemos, é uma certa disposição, acompanhada da razão reta³, capaz de produzir...” (1140a 20-21). Só se pode ficar perplexo ao ler as últimas palavras do capítulo 4: “Em um caso como no

2 Jules Tricot é tradutor da obra *Ética a Nicômaco*, em francês.

3 Trata-se da *ortho logos*, que em francês foi traduzida por “*règle vraie*”, e em português encontrou-se a tradução “razão reta”.

outro, se está no domínio do contingente” (RICOEUR, 1997, p. 17-18).

A natureza da prudência é adquirida, se aprende no domínio do contingente. Para Aristóteles, a prudência é uma disposição que, acompanhada da razão reta, é capaz de agir na esfera do que é bom ou ruim para o ser humano. Ricoeur lembra que, para o homem grego, a preocupação com o governo de si está no mesmo nível de preocupação com o governo da cidade e o foco em ambos recai sobre o espírito de pesquisa, da perspicácia que caracteriza a boa deliberação. Esta é obtida graças a uma espécie de *retidão*: “Se, portanto, os homens prudentes têm por caráter próprio o fato de ter deliberado bem, a boa deliberação será uma retitude no que diz respeito ao que é útil para a realização de um fim, utilidade cuja verdadeira concepção é a própria prudência” (ARISTÓTELES⁴ *apud* RICOEUR, 1997, p. 19). Portanto, há uma inteligência da virtude de prudência, que, como aponta Ricoeur, a inclinação intuitiva e o lado bom senso prático poderia obter. Chega-se, portanto, no ponto de articulação entre o teórico e o prático, necessário para dar conta do saber prudencial, por um lado, e da habilidade técnica, por outro, ou, dizendo de outra forma, razão comunicacional, por um lado, e razão estratégica, por outro. Ricoeur observa que, no Livro VI, é possível perceber que Aristóteles antecipa o método dos semanticistas da linguagem comum, pois explora a riqueza da linguagem prática:

O que propõe, aqui, Aristóteles é um tipo de casuística da *phronesis*. O que se encontra nessas páginas é menos uma doutrina que um estilo de discurso sobre o terreno prático e moral. Isso não impede de estreitar a reflexão sobre o tema do pensamento da medida e do limite, na linha do trágico. É um pensamento humano e não divino, frágil e não assegurado, singular e não universal, equilibrado e sem excesso (acabou a *mania*) que convida a explorar o rico dicionário da *phronesis* (RICOEUR, 1997, p. 20).

4 *Ética a Nicômaco*, capítulo 10, 1142b 31-33.

A casuística da *phronesis* se aproxima da *aisthesis*, visto que a singularidade do pensamento tem por caráter epistêmico determinar o ponto de *parada* do pensamento discursivo. De acordo com Ricoeur, em seu movimento ascendente, o pensamento discursivo deve parar nos princípios intuitivos, e o movimento descendente não pode, nem na ordem da *aisthesis*, nem na da prudência, ir mais baixo do que os indivíduos. Este é o ponto da significação da *casuística da phronesis*, o exame dos singulares. Para tanto, Ricoeur retoma as considerações de Aristóteles sobre a diferença entre princípio de justiça e de *equidade*, virtude apropriada às situações singulares. Aristóteles, a fim de resolver o problema do ponto de parada do pensamento discursivo, entre intuição e razão, introduz o *noûs* (faculdade humana capaz de captar verdades fundamentais por uma via intuitiva, em oposição aos limites apresentados pelo pensamento meramente calcado na ciência e na discursividade). Ricoeur observa que Aristóteles opera a transferência do caráter intuitivo do *noûs*, oposto ao caráter discursivo do *logos*, sobre a apreensão dos singulares práticos: “Nós devemos então ter uma percepção dos casos particulares e essa percepção é razão intuitiva” (ARISTÓTELES⁵ *apud* RICOEUR, 1997, p. 21). Aristóteles entende a razão intuitiva como princípio e como fim, trata-se do que é, ao mesmo tempo, a origem e o objeto de demonstração. A consequência desse entendimento é que tanto a teoria quanto a prática têm, cada uma, seus dois extremos não discursivos, intuitivos nesse sentido, e a mediação discursiva. A intuição tem relação direta com a aproximação entre a *phronesis* e a *aisthesis*. Nessa formulação, a *estética* é reconhecida por sua contribuição com as forças da imaginação, da sensibilidade e das emoções na dimensão da sabedoria prática. A *aisthesis*, como sinaliza Louis Bourgey, além de designar a fonte de todo um conjunto determinado de sensações, designa a consciência de si:

5 *Ética a Nicômaco*, 1143b 5.

enfim, e essa última acepção é frequente, acontece que a *aisthesis* serve para indicar a observação sob suas formas variadas de tal sorte que de uma maneira totalmente natural essa palavra finalmente designará a prova experimental, a demonstração pelo fato; sobre o plano da linguagem a transição assim, pelo deslizamento insensível, da experiência bruta e imediata à experiência científica. [...] Nesse último caso, é certo, *aisthesis* designa menos o dado sensível no estado bruto, a experiência imediata e corrente, que o conhecimento fundado e rigoroso de um fato natural, qualquer coisa já como a observação científica dos Modernos (BOURGEY, 1955. p. 39-44).

A *aisthesis* inscreve a experiência sensível na linguagem e também é responsável por ativar a memória e despertar a consciência. Todos os animais nascem com capacidade sensitiva, mas somente os humanos dispõem da memória, por isso, os seres humanos são os que fazem uso da prudência, pois são aptos a aprender. É preciso, neste ponto, destacar a aprendizagem pela repetição: “Nos homens, a experiência deriva da memória. De fato, muitas recordações do mesmo objeto chegam a constituir uma experiência única. A experiência parece um pouco semelhante à ciência e à arte” (ARISTÓTELES, 2002, p. 3)⁶. A *aisthesis* é um dos elementos da *Poética*, de Aristóteles, e atua, junto com os demais elementos, *mimesis*, *katharsis*, *poiésis*, na tarefa de explorar as múltiplas maneiras pelas quais um agir representado/narrado afeta um espectador. O ser humano afetado pela representação artística tem a possibilidade de transformar, a partir dessa experiência de tipo particular, uma passividade em atividade. Tendo constatado essa conexão entre a sabedoria prática, a *phronesis*, que compreende a contextualização cultural, na qual atua a *aisthesis*, além do reconhecimento do papel da linguagem nesse processo de conhecimento, volta-se para o papel das narrativas ficcionais neste conjunto.

6 *Metafísica*, A, 1, 980b 25-29; 981a 3.

A fim de realizar essa conexão, retoma-se o “ensino mais sólido do Livro VI” (RICOEUR, 1991, p. 206) no ponto da ligação estreita proposta por Aristóteles entre a *phronesis* e o *phronimos*, ligação que tem sentido uma vez que o ser humano de julgamento sábio determina, ao mesmo tempo, a regra e o caso, ou seja, que realiza o movimento da norma moral à perspectiva ética em situações singulares inéditas:

Aristóteles não hesita em aproximar a singularidade da escolha segundo a *phronesis* do que é a percepção (*aisthesis*) na dimensão teórica. O argumento que é reunido desse modo não deixará de surpreender: ‘pois nessa direção também deveremos nos manter’. A sabedoria prática parece, portanto, ter dois limites: um limite superior, a felicidade, e um limite inferior, a decisão singular (RICOEUR, 1991, p. 206).

O limite superior, a perspectiva da vida boa, feliz, é moral, e o limite inferior, a boa e justa escolha da ação em casos particulares, sempre considerando a contextualização cultural, é ética. O julgamento prudencial, como se viu, é singularizante assim como o é a *poiesis* e é, nesse sentido, que a articulação entre a *phronesis* e a *aisthesis* faz o apelo à teoria narrativa que atua como mediadora entre a teoria moral e a teoria da ação, afinal, como aponta Ricoeur, a narração, nunca eticamente neutra, mostra-se como um laboratório do julgamento moral. Antes de abordar a narrativa, propriamente dita, é preciso compreender como se passa do ato de descrever para o ato de narrar, que tem início com o discurso poético.

AS NARRATIVAS FICCIONAIS E A PHRONESIS

Para Ricoeur, o discurso poético traz para a linguagem aspectos, qualidades, valores da realidade, aos quais o sujeito não tem acesso através da linguagem diretamente descritiva; valores

que só podem ser atingidos por conta do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada de significações usuais de nossas palavras. Ricoeur fala não somente do sentido metafórico, mas da referência metafórica, para traduzir esse poder do enunciado – o de *re-descrever* uma realidade inacessível à descrição direta. A metáfora é viva, também, porque promove a inscrição do fio da imaginação em um *pensar mais* no nível do conceito. É essa luta por *pensar mais*, sob a conduta do *princípio vivificante* (RICOEUR, 1975, p. 384), que traduz a alma da interpretação. Ricoeur estabelece uma relação comparativa entre o que ele denomina metáfora morta e metáfora viva tendo como valor a questão da subsistência ao tempo. As metáforas fazem referência a um sentido, a um referente e, portanto, precisam ser contextualizadas. Aquelas que não subsistem ao tempo, ou que caem no senso comum, que são assimiladas plenamente dentro da linguagem que anula seu poder metafórico são metáforas mortas. Já as metáforas vivas são aquelas capazes de ultrapassar as convenções da linguagem, assim como, de renovar o olhar, visto que elas são, ao mesmo tempo, acontecimento e sentido. Já que a metáfora pode surgir como fusão de sentidos, ela é o local, por excelência, do conflito entre o *velho* e o *novo*. Portanto, a metáfora não nasce de um grau zero da escritura, mas, sim, de um sentido sedimentado na história, na tradição. O novo sentido tem sua origem no sentido antigo e, portanto, o renova. A poética de Ricoeur é concebida como uma poética da liberdade, aberta para o engajamento, aberta para a ação. É a metáfora viva que torna possível uma dimensão dinâmica da vida, que se realiza pela interação entre o texto e o leitor. No exato momento da leitura do poema, ocorre uma espécie de curto-circuito entre o *ver como*, característico do enunciado metafórico, e o *ser como* correlato ontológico desse último. O mesmo se dá com a narrativa e é nessa relação que se observa a dimensão ética da narrativa de ficção.

A narrativa ficcional possui, entre outras, a característica da comunicabilidade e o que é comunicado ao leitor são as escolhas,

as ações dos personagens, que transformam esse leitor em testemunha. A narrativa ficcional não tem por função ditar uma ética, mas essa relação que se estabelece entre personagem-sujeito que age e leitor-sujeito que observa, engendra um correlato ético. Ricoeur observa que o enredo de uma narrativa integra a assimilação predicativa, cara à metáfora. Na narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que também é uma obra de síntese: “pela virtude da intriga, os objetivos, as causas, os acasos são reunidos sob uma unidade temporal de uma ação total e completa” (RICOEUR, 1983, p. 09-10). É essa *síntese do heterogêneo* que aproxima a narrativa da metáfora. A metáfora *viva* produz uma nova pertinência na predicação e a narrativa produz o enredo ficcional. Considerando, como já visto, que a metáfora organiza o símbolo na linguagem e o fato de que é na linguagem que se acessa a simbólica do mal, o enredo ficcional organiza a simbólica do mal no mundo ficcional, tornando-o acessível, interpretável.

Nos dois casos, metafórico ou ficcional, a inovação semântica é somada à inovação produtiva de sentido. Compreender, no caso da narrativa, é retomar a operação que unifica em uma ação, inteira e completa, o múltiplo constituído pelas circunstâncias, os objetos e os meios, as iniciativas e as interações, os adicionais da sorte e todas as consequências inesperadas da ação humana, o que configura a contextualização cultural necessária para que o *phronimos* realize a *phronesis*. De acordo com Ricoeur, a função mimética da narrativa coloca um problema paralelo ao da referência metafórica. A narrativa é a aplicação *especial* da referência metafórica na esfera do agir humano: “enquanto a redescrição metafórica reina no campo dos valores sensoriais, fáticos, estéticos e axiológicos, que fazem o mundo *habitável*, a função mimética das narrativas usa da referência no campo da ação e de seus valores *temporais*” (RICOEUR, 1983, p. 12).

Ricoeur entende que as narrativas ficcionais representam um espaço privilegiado onde o sujeito re-configura sua experiência temporal confusa. Por ocasião da redação da tríade *Tempo e narrati-*

va, Ricoeur formulou a hipótese de que no processo da constituição da identidade narrativa, pessoal ou de uma comunidade histórica, está inserida a fusão entre história e ficção. Como suporte dessa tese, Ricoeur propôs as seguintes questões: não se tornam as vidas humanas mais legíveis quando são interpretadas em função das histórias que as pessoas contam a seu respeito? Essas *histórias de vida* não se tornam elas, por sua vez, mais inteligíveis, quando lhes são aplicados modelos narrativos extraídos da história e da ficção? A relação que se estabelece entre trajetórias pessoais e ficcionais pressupõe que o conhecimento de si próprio é uma interpretação. Já a interpretação de si próprio encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, pois se serve tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se o preferir, uma ficção histórica. Através da mediação narrativa, chega-se à constatação de que o conhecimento de si próprio passa pelo processo interpretativo.

A tese defendida pelo filósofo é de que ao interpretar-se, interpretando a ação humana que se desenvolve numa narrativa, o sujeito está diante de uma orientação ética. Apoiado nos pressupostos de Martin Heidegger e de Hans-Georg Gadamer, Ricoeur associa a ontologia à hermenêutica e é dessa associação que se apresenta o princípio investigativo da dimensão ética presente nas narrativas ficcionais, dimensão possível de ser observada na medida em que a narrativa ficcional configura um mundo *paralelo* ao mundo real. Ao observar as ações dos agentes ao longo da narrativa, o leitor avalia comportamentos, julga, interage, mas à distância, ou seja, ele pode observar esse *mundo* que é a configuração do seu mundo. A distância, garantida pelo ato de leitura, permite-lhe efetuar uma reflexão acerca dessa ação *outra*. O leitor, nesse caso, assume a consciência reflexiva, necessária enquanto condição de observação do sujeito que age.

Como observa Olivier Abel (2000), entrando no espaço ficcional, o leitor é convidado a colocar seu problema entre parênteses, em suspensão, e a narrativa ficcional apresenta um cenário de tra-

tamento ficcional ao problema do leitor, que joga, no sentido que Friedrich Schiller tratou do jogo livre, com o problema do texto. O discurso ficcional leva assim o leitor a se colocar questões que ele não teria enfrentado. A figuratividade posta em ação pela narrativa ficcional permite ao leitor fazer frente aos seus próprios problemas de uma maneira não destrutiva para seu ego. Abel observa que a *hermenêutica poética*, proposta por Ricoeur, difere daquela ontológica proposta por Gadamer, visto que não se trata de compreender o texto o remetendo para uma questão mais original, mais radical, *a montante*, mas, sim, de colocar o leitor em face de questões inéditas às quais ele pode responder, questões que são singulares, particulares, às quais o texto responde pela questão mesmo que ele coloca, pelo espaço que ele abre, *a jusante*.

Observa-se que a *hermenêutica poética* faz o mesmo movimento da *phronesis* que, *a jusante*, volta-se para a singularidade, na perspectiva ética. Para demonstrar como ocorre essa conexão entre o mundo da vida e o mundo do texto, Ricoeur desenvolve o sistema de tríplice *mimesis*. A primeira *mimesis* é a *pré-figuração*, ou seja, é a pré-compreensão comum do mundo, que Gadamer considerou como preconcepção presente, e atuante, no ato interpretativo. A segunda *mimesis* é a *configuração*, trata-se ainda da recepção e do ato de apreensão e compreensão do agenciamento dos fatos, i.e., das ações, e do seguimento dessas até a peripécia, a mudança de fortuna. Ao agenciamento dos fatos Ricoeur denomina de *concordância* e aos reveses *discordância*. A configuração é o intermédio entre a pré-figuração e a *refiguração* que representa a terceira *mimesis*. É na refiguração que se dá a junção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, visto que é no ato de leitura que esse primeiro se manifesta.

O postulado subjacente a esse reconhecimento da função de refiguração da obra poética, em geral, é aquele de uma hermenêutica que visa menos restituir a intuição do autor por trás do texto que a explicitar o movimento pelo qual um texto desenvolve um mundo de certo

modo a jusante de si-mesmo. (...) Eu parei, nos últimos anos, de argumentar que o que é interpretado em um texto é a proposição de um mundo, no qual eu poderia habitar e no qual eu poderia projetar meus poderes os mais próprios. Em *La métaphore vive*, eu argumento que a poseis, por seu *muthos*, redescrive o mundo. Do mesmo modo, eu diria nesta obra que o fazer narrativo ressignifica o mundo em sua dimensão temporal, na medida em que recitar é fazer ação de acordo com o convite do poema (RICOEUR, 1983, p. 122).

Como se observa, Ricœur elaborou o conceito de tríplice *mimesis* com o foco na recepção. Nesse sentido, tanto a *pré-figuração* quanto a *configuração* e a *refiguração* fazem parte de um complexo processo interpretativo de desdobramento da linguagem simbólica, ficcional, disposta na narrativa. Considerando o fato de que o filósofo dialogou tanto com a semiótica quanto com a linguística e que partiu do esquema de comunicação descrito por Roman Jakobson, dividido em seis fatores – o locutor, o ouvinte, o meio ou o canal, o código, a situação e a mensagem – é possível depreender da tríplice *mimesis* uma estrutura que comporta três elementos fundamentais da constituição do objeto literário: o produtor, a obra e a recepção. Nesse sentido, a *pré-figuração* é, também, o movimento primeiro de elaboração da narrativa ficcional. Trata-se da observação, vivência e eleição de ações, sujeitos, temporalidades e espacialidade a serem configurados no enredo. Em termos ficcionais, a *pré-figuração* representa as escolhas que o escritor faz dos elementos que ele elege no mundo real para serem transformados esteticamente no mundo ficcional da poesia ou da prosa. A *configuração* pode ser traduzida por *trabalho estético*; dá-se pela relação entre escritor e obra. Mais especificamente, é o trabalho de *configuração* estética empreendida pelo autor no tratamento dado ao material colhido na *pré-figuração*. O texto ganha, na *configuração*, autonomia em relação ao autor e ao contexto, visto que ela constrói um todo heterogêneo que

tem por referência o mundo mimetizado, mas que, por outro lado, se distancia dele pela inovação metafórica.

Nesse sentido, toda narrativa é uma *concordância discordante*. Concordância no sentido da referenciação e discordância no sentido da transformação da linguagem, da inscrição direta do discurso na *littera* (RICOEUR, 1995, p. 41). Como referência primeira que se abre potencialmente para a segunda referência, a narrativa ficcional oferece, à realidade comum, novas possibilidades de ser no mundo. Segundo Olivier Abel, a leitura não deixa o leitor intacto, pois sua subjetividade é colocada em suspense por sua exposição ao texto, o qual apresenta a ele novas possibilidades de agir e de sentir. A mudança operada no mundo real só é possível porque o mundo do texto perturba, suspende e reorienta as expectativas prévias do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa ficcional problematiza o mundo e permite a aparição de outros mundos possíveis. Por outro lado, o sujeito que lê e interpreta é um sujeito problemático e, diante do texto: “ele é despossuído de sua ingenuidade primeira pela crítica, mas, ao final de seu percurso, uma ingenuidade segunda lhe é ofertada, a ingenuidade poética ou a ingenuidade ética que é aquela de um mundo a nascer” (OLIVIER, 2000, p. 161).

A imaginação, em sua qualidade de criadora de sentido, contribui para que haja o rompimento com o absurdo da falta de sentido e do sofrimento provocados pelo mal. Ela atribui sentido pelo movimento, pela ação e, conseqüentemente, por oferecer um ponto para o recomeço. A imaginação, que é um universal, é o nível primeiro da virtualização de um mundo, visto que ela garante e coloca em movimento a tríplice *mimesis*. O mal, como se viu, é o que *não pode ser*, ele ameaça o sentido, paralisa a ação e, perigosamente, é uma ameaça ao círculo contínuo da vida. Responder ao mal pela convergência entre o pensar, o agir e o sentir não pode

prescindir da imaginação criativa: “Poderia-se, inicialmente, dizer que há momentos na história dos indivíduos ou das comunidades em que não se pode mais ‘sentir’ o *mundo real*, no qual não se pode mais agir: acontece então que a gente se volta para as sensações e as ações virtuais da ficção” (ABEL, 2000, p. 167). Grosso modo, o mal implica a resposta ética da convergência do pensar, do agir e do sentir, a partir de uma hermenêutica poética que, por sua vez, implica na associação da *phronesis* com a *aisthesis*.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Olivier. *L'éthique interrogative: herméneutique et problématique de notre condition langagière*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.
- _____. *Metafísica* (I e II). Vol. 2. Trad. Marcelo Perine, da versão italiana de Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.
- BOURGEY, Louis. *Observation et expérience chez Aristote*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1955.
- RICŒUR, Paul. “À la gloire de la phronèsis (Éthique à Nicomaque, Livre VI)”, in CHATEAU Jean-Yves (org.). *La vérité pratique*. Aristote: Éthique à Nicomaque, Livre VI, Paris: Vrin, 1997, pp. 13-22.
- _____. *De l'interprétation*. Essai sur Freud. Paris: Seuil, 1965.
- _____. *La métaphore vive*. Paris: Le Seuil, 1975.
- _____. *Le Mal*. Un défi à la philosophie et à la théologie. 3^a. Ed. Genève: Labor et Fides, 2004a.
- _____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Temps et récit, tome 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Le Seuil, 1983.

MEMÓRIA, VIOLÊNCIA E AUTORITARISMO: AS MARCAS DA LITERATURA DE HERTA MÜLLER

Adriana Yokoyama

INTRODUÇÃO

A violência e o autoritarismo têm sido tema de inúmeros debates no âmbito social, político e cultural do país. A reflexão dessas questões no espaço literário, aliadas aos processos memorialísticos, tem legado à história uma enorme contribuição para a ampliação de novos olhares e novas perspectivas, no que diz respeito a contextos específicos. Nesse sentido, as obras *Tudo o que tenho levado comigo* (2011) e *Fera d'alma* (2013), de Herta Müller, tem como objetivo demonstrar a estreita relação que há entre memória e literatura, na construção de narrativas baseadas no contexto ditatorial. A escritora, nascida na Romênia, em 1953, resolve emigrar para Alemanha, no ano de 1987, ameaçada pela ditadura de Nicolae Ceaucescu (1965-1989). O ditador megalomaniaco foi responsável por comandar um regime altamente repressivo, que cerceava liberdades, torturava e assassinava em nome da legitimidade do Estado e, sobretudo, de seus interesses.

Assim, marcada por esse contexto controlador, Herta Müller traça em suas obras a narrativa de um período pontuado por intensas atrocidades contra o ser humano. Por intermédio de uma linguagem fraturada, expondo as feridas não cicatrizadas, devido à imposição do autoritarismo, a autora vai construindo a sua narrativa, não apenas a partir das suas experiências como também a de

muitos indivíduos vitimados pelos regimes totalitários. Ancorada na profundidade desses registros, ela ultrapassa a fronteira do simples relato na tentativa de (re)construir a identidade e o equilíbrio pessoal, por intermédio da memória individual, coletiva e corporal no fluxo do tempo, como estratégia de sobrevivência.

UM BREVE PERCURSO PELA NARRATIVA MÜLLERIANA

A composição da obra *Tudo que tenho levado comigo* (2011), de Herta Müller, traz a descrição de uma narrativa norteadada pela dor e pelas inúmeras experiências da vida subumana nos campos de trabalhos forçados, durante a segunda Guerra Mundial. É por intermédio de Leopold Auberg, o narrador-personagem dessa obra, que somos levados à compreensão de um dos registros mais intensos sobre a crueldade humana, muito mais sentida do que vivida, nesses espaços controlados pelo poder opressor dos regimes totalitários. Sem a consciência do que aconteceria, Leo parte de sua pequena cidade, na Alemanha, com a falsa pretensão de que finalmente estaria alcançando a liberdade, principalmente em relação a sua homossexualidade. Assim ele nos revela a sua utopia:

Eu queria ir embora daquele dedal de cidade onde até as pedras tinham olhos. Em vez de medo eu sentia uma felicidade encoberta. E certa culpa, já que a lista que fazia meus parentes desesperarem-se era para mim uma circunstância aceitável. Eles temiam que algo pudesse acontecer comigo longe de casa. Eu queria partir, para um lugar que não me conhecessem (MÜLLER, 2011, p. 12).

Em sua juventude e desejo de libertação, Leo não tinha consciência do destino que os russos o impunham, mas seus familiares sabiam e temiam por sua vida. A escolha de cada palavra, cada frase, que em seu conjunto compõem os 64 capítulos da obra, serve-se de uma linguagem carregada de expressões bastante dolorosas

e intensas, porém atenuada pela sensibilidade e poeticidade do narrador que faz dos instantes e dos objetos a matéria-prima que auxilia a construção do cenário empobrecido da raça humana. Portanto, a profundidade dos relatos torna-se uma das características mais importantes de uma obra que pretende conduzir seu leitor a uma verdade que somente um indivíduo que viveu tal experiência conseguiria narrá-la. Dividindo o espaço em degradação com tantos outros na mesma situação, o narrador-personagem tem como companheiro mais fiel a fome. A sua concretude e constância, além de transformá-la em uma grande aliada do regime repressor, e maior adversária, fazem dela uma personagem tão integrada à obra a ponto de receber até mesmo uma denominação, “O Anjo da Fome”, sempre grafado com as iniciais maiúsculas que intensificam a propriedade que a caracteriza. A primeira referência é registrada durante a rememoração de Leo acerca de sua viagem, de doze dias em um trem, rumo ao campo:

Maybe a estreiteza no vagão de animais tenha me amassado, porque eu queria ir embora de qualquer jeito, e na mala ainda havia comida suficiente. Não tínhamos a menor ideia de que em breve a fome selvagem cairia sobre nós. Quantas vezes, nos cinco anos que se seguiriam, quando o Anjo da Fome nos visitasse, nos pareceríamos com essas cabras lívidas e duras. E quanto lamentaríamos tê-las perdido (MÜLLER 2012, p. 23).

Nesse sentido, o narrador de *Tudo que tenho levado comigo* (2011) traz consigo o discurso produzido no limiar da degradação humana. Seus relatos, esvaziados de esperança, transitam no espaço literário norteado pela inconstância da vida, pelo medo e pela triste consciência da desumanização do ser. Incorporando ao discurso o realismo exigido pelas inúmeras experiências de sobreviventes dos regimes totalitários, a narrativa traz também a exatidão dos relatos “extraordinários e miraculosos” por entender que só ele “é capaz de dar conta do descalabro da realidade” (BACKES, 2013, p. 26).

Em *Fera d'alma* (2013), é descrito o relato de uma jovem estudante tradutora de manuais técnicos em uma fábrica da Romênia e mais três amigos, todos pensadores e leitores de livros proibidos pelo governo que, enviados para trabalharem nas fábricas do interior das cidades, sofrem o medo e as angústias de serem capturados, torturados e perderem suas liberdades. Embora se utilizando de uma escrita ficcional, a composição traz à tona muitas experiências da própria autora, que viveu sob a ameaça do regime ditatorial. Entretanto, tal aproximação não rompe o contrato de uma veia ficcional estabelecido com o seu leitor. Seu romance, permeado de registros dolorosos, carrega os mais diferentes olhares e percepções de personagens submetidos à opressão e aos efeitos do regime: “Sentíamos o ditador e seus guardas postados acima de todos os segredos dos planos de fuga, sentíamos a sua vigilância e como espalhavam medo” (MÜLLER, 2013, p. 54).

Na esteira de uma vigilância constante, o medo era a característica mais comum entre os estudantes. Da mesma forma que a reprodução do medo poderia afastá-los, por suas inúmeras desconfianças em relação ao outro, ele também era um elemento que os unia. Por intermédio das palavras da protagonista podemos perceber este fato:

Comíamos juntos à mesa, mas o medo permanecia individualmente na cabeça de cada um, do jeito que o trazíamos quando nos encontrávamos. Ríamos muito para escondê-lo uns dos outros. Mas o medo escapa. Quando conhecemos o seu rosto, ele entra na voz. Quando conseguimos imobilizar o rosto e a voz feito algo que morreu, ele escapa até pelos dedos. Atravessa para fora da pele. Fica solto por aí, enxergamos o medo nos objetos que estão por perto. Enxergávamos em que posição estava o medo de cada um, pois já nos conhecíamos havia algum tempo. Frequentemente não conseguíamos nos suportar, porque dependíamos uns dos outros. Acabávamos nos ofendendo (MÜLLER, 2013, p. 80).

A narrativa de *Fera d'alma* (2013), norteadada pelo medo e pelas incertezas em relação à sobrevivência desses indivíduos, vítimas pela violência do regime ditatorial de Ceaucescu, demonstra a arquitetura de uma escrita que, de forma poética e intensa, traz ao cenário literário os horrores que permearam esse sistema, bem como seus efeitos e estratégias de sobrevivência. Assim, na tentativa de também sobreviver a esses traumas ela rememora a narrativa da vida, da história da humanidade evocando a necessidade do *não esquecimento* para evitar a reincidência.

Portanto, a memória é um elemento de suma importância para a reconstrução desses relatos. A leitura de *Memória e Identidade Social*, de Michael Pollak (1992), é um dos materiais essenciais na consolidação desse percurso auxiliado pela memória, desembocando na (re) construção das subjetividades, ou seja, da identidade. Para ele,

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 201).

Analisando as narrativas de Müller, à luz das considerações de Pollak (1992), podemos perceber o entrelaçamento dessas obras às concepções sobre a memória individual e coletiva, pois são atravessadas por um discurso que contém não apenas a sua “verdade” como também a do outro. São os elementos definidos por Pollak (1992), que constituem as memórias individuais e coletivas:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à

qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (POLLAK, 2012, p. 201).

Constituída a partir das experiências e dos relatos intermediados pelo outro, esse processo narrativo busca, por intermédio da memória, encontrar no passado a compreensão da condição humana e uma possível solução social para o presente. Essa memória, referenciada como um veículo capaz de contribuir para a produção das narrativas de Müller apoia-se em outra especificidade da memória: a memória corporal. De acordo com Aleida Assmann, em seu livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011) a memória corporal tem, na representação do corpo, um meio em si, pois se refere às lembranças involuntárias que não estão à disposição do livre arbítrio; é o corpo que surge “como metáfora, como repositório da memória de experiências traumáticas” (UMBACH, 2008, p. 18). Segundo Assmann (2011),

As escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão da violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade. Dependendo do contexto, serão avaliadas como autênticas, persistentes ou prejudiciais. Quando se trata de descrevê-las, a estrutura material da memória desempenha papel essencial (ASSMANN, 2011, p. 260).

Na esteira dessas percepções a memória, inscrita no corpo, apresenta-se na forma do trauma advindo dessas experiências devastadoras. São as marcas e as dores desses registros que contribuem para desencadear essas memórias. Tal conceito desenvolvido por Friedrich Nietzsche e observado por Assmann (2011) associa à memória o exercício da violência e do poder. Em sua tese sobre a

“dor como acessório mais poderoso da mnemotécnica” Nietzsche, através da retórica, faz a seguinte pergunta:

Como se cria uma memória para o animal humano? Como se entalha nesse entendimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali? E a resposta: ‘Marca-se com fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que termina, o que dói, fica na memória’ (ASSMANN, 2011, p. 263).

São os rastros deixados pela dor da violência, que faz da escrita de Herta Müller o material mais profundo para a composição de suas obras. Pois, asfixiada e marcada por uma atmosfera repressora, ela pontua com sensibilidade seus efeitos, registrando em sua literatura a violência e a capacidade do ser humano em executá-la.

Ancorados nessas experiências, somos levados à percepção de que, desde os tempos mais remotos, a violência vem cercando a sociedade de maneira intensa e desordenada, pois “onde existem seres humanos, de algum modo existe violência” (BASTOS; CABRAL; REZENDE, 2010, p. 41), por encontrar-se entrelaçada à história da humanidade. Essa força extrema “não é algo que possuímos, mas uma possibilidade de ser que nos estrutura” (BASTOS; CABRAL; REZENDE, 2010, p. 41). Essa possibilidade “de ser” referida por Bastos (2010) está intrinsecamente relacionada à questão do poder e da violência, de acordo com Hanna Arendt em seu livro *Sobre a violência* (1994). Para a filósofa, embora poder e violência sejam termos opostos, eles se encontram entrelaçados; mas um só existirá a partir da desintegração do outro, por entender que “a violência destrói o poder, não o cria” (ARENDDT, 1994, p. 8).

Essa concepção traz à tona considerações relevantes se considerarmos a violência como uma prática “naturalizada” pela humanidade. Arendt (1994) clarifica nossa compreensão ao descrever que “ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode

permanecer alheio ao enorme papel que a violência sempre desempenhou nos negócios humanos” (ARENDR, 1994, p. 16). Esse papel que se apresenta como um elemento essencial para a continuidade de um sistema rompe com a representação do poder pela tentativa de manter a manutenção, pois, ainda de acordo com Arendt (1994), “a soma de violência à disposição de qualquer país pode rapidamente deixar de ser uma indicação do vigor do país, ou uma garantia segura contra a sua destruição por um poder substancialmente menor e mais fraco” (ARENDR, 1994, p. 18).

O vigor, compreendido pela representação do poder, ameaçado, recorre a seu último recurso de manutenção: a violência. A perspectiva é concebida por Arendt (1994) como a representação de uma natureza instrumental da violência, utilizada como meio e dependente de uma orientação (poder). Reconhecendo o poder como parte da constituição das comunidades políticas, a partir da união de um conjunto de pessoas com a mesma ideologia, a violência apresenta-se, para nós, como um instrumento ilegítimo para alcançar seus objetivos. Na esfera política e social,

Aqueles que se opõem à violência com o mero poder rapidamente descobrirão que não são confrontados por homens, mas pelos artefatos humanos, cuja desumanidade e eficácia destrutiva aumentam na proporção da distância que separa os oponentes [...]. Em nenhum outro lugar fica mais evidente o fator autodestrutivo da vitória da violência sobre o poder do que no uso do terror para manter a dominação, sobre cujos estranhos sucessos e falhas eventuais sabemos talvez mais do que qualquer outra geração anterior. O terror não é o mesmo que a violência; ele é, antes, a forma de governo que advém quando a violência, tendo destruído o poder, ao invés de abdicar, permanece com controle total (ARENDR, 1994, p. 44-45).

Assim, compreendemos que a violência advém das relações de poder, do interesse de um grupo de indivíduos com os mesmos

objetivos que, desconsiderando a humanidade, atuam em práticas violentas que desestruturam a subjetividade humana. Vitimada por esse sistema, Herta Müller, em seu instinto de sobrevivência e personificada por uma alma dissidente, recobre de poesia os inúmeros relatos dessa história sob a perspectiva dos desapossados, dos indivíduos que viveram e ainda vivem às margens de uma cultura caracterizada pela expressão da violência humana.

Conduzidos por um sentimento de busca, mas ao mesmo tempo de luta, somos direcionados à análise de uma reflexão que se torna o fio condutor de suas abordagens. Pois, ao pontuar as experiências da violência, ela traz a escrita dos desapossados ao cenário literário. Isto porque, a escritora e todos os vitimados pelo regime trazem consigo as lembranças e os relatos de indivíduos que foram arrancados de suas raízes e identidades. Zila Bernd (1992,) contribui para a clareza dessa percepção ao declarar que,

[...] as literaturas dos grupos discriminados - negros, mulheres, homossexuais - funcionam como o elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os campos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de auto-afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação. [...] O discurso literário produzido nessas circunstâncias é marcado pelo desaparecimento do "eu" em favor de um nós coletivo [...] (BERND, 1992, p. 13).

Portanto, é por intermédio dessa escrita que tentamos compreender a amplitude das relações existentes entre memória, produção literária e a concepção do outro como elemento essencial para a (re)construção da identidade.

CONCLUSÃO

Auxiliada pelas mais variadas formas de manifestação da memória, Herta Müller produz um discurso não apenas a partir de

suas experiências, enquanto vítima de um regime ditatorial, mas também da constante observação do mundo. Suas narrativas, caracterizadas por uma linguagem poética e profundamente intensa, descrevem a singularidade de uma escritora que faz dessas experiências uma história de e para a vida. Embora funcionando como uma estratégia de sobrevivência, sua escrita tem como objetivo contribuir também para o não apagamento dessa história. É para que não haja a reincidência de um dos maiores crimes contra a humanidade, que a escritora se insere no mundo com sua escrita política e dissidente.

Sendo assim, a narrativa mülleriana objetiva demonstrar a estreita relação que há entre a memória e a literatura na construção de narrativas baseadas no contexto ditatorial, calcadas por uma arte representada pela veracidade, sem a omissão dos fatos, pelo equilíbrio e pela sobrevivência. O ato de narrar e a força de reelaboração do trauma pontua a estrutura de uma obra que, embora ficcionalizada apresenta-se como um recurso para se conhecer a história e identificar no presente as ações que podem nos levar, mais uma vez, a incompreensão do que é ser humano. Portanto é imbuído desse material, da qualidade de uma escrita essencialmente humana, que somos direcionados a pensar no contexto social e político do país, sobretudo, a refletir sobre a condição e os efeitos do poder e da violência em indivíduos que, dessubjetivados, se veem às margens da sociedade.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hanna. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 15-27; 259-276.
- BACKES, Marcelo. O zahir borgiano de Herta Müller. *O Rascunho: O jornal de literatura do Brasil*. Rio de Janeiro, set. 2013. p. 26-27. Disponível em: <http://rascunho.com.br/wp-content/uploads/2013/08/Book_Rascunho_161.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2017.

- BASTOS, Aguinaldo de; CABRAL, Alexandre Marques; REZENDE, Jonas. *Ontologia da violência: o enigma da crueldade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. p. 42-62.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da universidade, UFRGS, 1992, p. 9-19.
- MÜLLER, Herta. *Fera d'alma*. Trad. Claudia Abeling. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2013.
- _____. *Tudo que tenho levo comigo*. Trad. Claudia Abeling. 1ª ed. São Paulo: Globo, 2011.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>
Acesso em: 20 de outubro de 2017.
- UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. (Organizadora) *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM-PPGL- editores, 2008, p.13-22.

A INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO – UMA LEITURA DOS ROMANCES *A REPÚBLICA DOS BUGRES E CONSPIRAÇÃO BARROCA*, DE RUY REIS TAPIOCA

Cristiano Mello de Oliveira

ALGUNS PRESSUPOSTOS

A paródia é, pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem ao acordo com o passado – através da recodificação irônica ou, segundo o meu bizarro neologismo descritivo, transcontextualizem.
(Linda Hutcheon)

É comum notarmos que, na recém-atualidade, muitos escritores fazem uso das categorias da paródia e da intertextualidade na escrita de seus romances históricos. É quase impossível não fazer uso dessas categorias, pois a Literatura Contemporânea de fundo histórico busca inspiração para compor os seus enredos. Pelo poder estratégico literário destas, romancistas históricos utilizam de outras obras literárias e históricas visando a transformar a roupagem antiga em uma nova vestimenta, satisfazendo, desse modo, várias interlocuções possíveis. A paródia inventa e reinventa modelos de narrativas esquecidos, porém sequer é uma ferramenta trabalhada por alguns escritores; já a intertextualidade serve para mesclar artefatos literários de outros autores com os do primeiro criador. Para efeitos comprobatórios bastaríamos averiguar o quanto o escritor espanhol Miguel de Cervantes – basicamente inaugurador

do romance moderno - aproveita das novelas de cavalaria para recompor a vida do ilustre fidalgo D. Quixote de La Mancha. Diz o teórico russo Mikhail Bakhtin: “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 399). A questão mais curiosa é que nem sempre o leitor consegue identificar os fragmentos paródicos no escopo do romance histórico devido à tamanha perfeição realizada pelo romancista.

É fundamental lembrarmos que muitos escritores assumem o efeito paródico desejado não se intimidando com indagações sobre questões de originalidade mantidas nas obras. Ademais, manter uma originalidade na criação literária é quase sempre uma questão sem respostas definitivas. Sem receios de grandes riscos, o certo é que muitos romancistas históricos interpretam os fatos históricos à moda picaresca, ou seja, não evocam o pragmatismo engessado da criação histórica romantizada no século XIX à moda José de Alencar. Não obstante, a paródia nos tempos atuais é uma marca registrada das diferentes artes: seja no cinema, na música, nas artes plásticas, enfim na literatura em particular. Assim, a paródia ainda permanece intrinsecamente destilada nos meios artísticos, ora robustecendo antigos modelos que necessitam de uma nova roupagem, ora injetando olhares ao passado remoto e esquecido, uma estratégia marcante na literatura brasileira e universal que, como esclarece Linda Hutcheon: “A paródia é, pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica [...]” (HUTCHEON 1989, p. 185). Portanto, é por meio da reelaboração do fazer literário, da distorção do clássico, da multiplicação de frases e palavras, da ridicularização dos mestres canônicos, do remanejamento do discurso, do rearranjo verbal, que a paródia, com efeito, estabelece novos rumos inventados por meio da linguagem verbal, inventariando novas tendências para a literatura.

Devemos salientar que o romance *A República dos bugres* foi publicado em território brasileiro no ano de 1999, pela editora carioca Rocco. Assinado pelo autor baiano Ruy Reis Tapioca, o seu romance de estreia atinge um grau de maturidade indispensável aos amantes das narrativas históricas. Sem receios, podemos mencionar que o engajamento literário de Ruy Tapioca ao meio cultural brasileiro surgiu pelo lançamento desse romance. Conforme anuncia o autor, o livro foi escrito na cidade do Rio de Janeiro no período de fevereiro de 1995 a junho de 1998. Desse modo, a orelha crítica escrita pelo escritor Antônio Torres atesta o enredo do romance, adicionando algumas correlações literárias consultadas por Tapioca.

Em linhas gerais, o enredo do romance *A República dos bugres* narra os acontecimentos históricos oriundos da trajetória imperial de D. Pedro I e D. Pedro II, até as últimas consequências do nosso regime político. Isto é, a saída de D. Pedro I, o consequente Golpe da Maioridade, o longo Segundo Reinado, a Guerra do Paraguai, a fuga de D. Pedro II para a Europa e o golpe militar desencadeado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, que originou, no dia 15 de novembro de 1889, a Proclamação da República. A galeria de personagens tratadas, de forma irônica, é composta por várias autoridades que fazem parte da história oficial ou da “história oficiosa”, tomando de empréstimo a expressão utilizada pelo crítico Flávio Carneiro (2005, p. 273) para caracterizar o batismo de Tapioca nas letras do Brasil.

Por outro ângulo, o romance *Conspiração barroca* foi publicado em território português por Ruy Tapioca no ano de 2008, por meio da editora portuguesa Saída de Emergência.¹ O hiato de seis anos entre os dois romances não desfavorece o estilo de Ruy Tapioca, sendo ainda mais valorizado para possíveis efeitos comparativos.

1 A Editora Saída de Emergência também possui filial no Brasil. Juntando-se ao grupo da Editora brasileira Sextante, em outubro de 2013, a mesma é presidida pelos autores portugueses António Vilaça Pacheco e Luís Corte Real. Uma rápida pesquisa/consulta no dia 02/01/2014 no site da Editora Saída de Emergência revela a quantidade de romances históricos publicados nos últimos anos, que chegou a 154 livros.

Embora seja pouco explorado no meio acadêmico, o romance possui forte recheio investigativo para o angariamento de teses, dissertações, monografias e artigos, perfazendo interesses diversos na área de Ciências Humanas. Recheio este coberto de referências alusivas ao contexto nacional dos séculos XVIII e XIX, na abordagem de temas históricos – Inconfidência Mineira, ciclo do ouro, mão de obra escrava, os quais ainda permanecem originais para uma nova abordagem.

A obra encontra-se dividida em setenta e cinco capítulos (os capítulos são curtos, dando margem a uma leitura menos prolixa), no total de 326 páginas. Estas percorrem de forma bastante professoral, o clima harmônico dos principais acontecimentos históricos do levante contra a taxação abusiva do ouro pela metrópole portuguesa. A galeria de personagens históricas romanceadas no livro *Conspiração barroca* composta por: Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Silvério dos Reis, Padre Rolim, Padre Toledo, Freire de Andrade, Coronel Malheiro, Alvarenga Peixoto; como sabemos, fazem parte de figuras reconhecidas na historiografia, ilustre por representar a alta casta social das Minas Gerais.² Em particular, este livro, ainda inédito no Brasil, foi escrito entre os meses de março de 2004 a outubro de 2005, conforme anuncia o autor na página 326. A diagramação é simples em papel reciclado e a encadernação da capa é mole, aumentando as chances de o leitor adquirir o romance, tendo em vista o aproveitamento desse material.

2 A esse respeito, conforme palavras do pesquisador brasileiro Kenneth Maxwell esse grupo fazia parte de uma elite ilustrada. “Os membros do círculo de Vila Rica, pela qualidade de sua poesia e por sua posição, influência e riqueza situavam-se na cúpula da sociedade de Minas, tendo laços familiares, de amizade ou de interesses econômicos a vinculá-los com uma rede de homens do mesmo nível, embora menos organizados em toda a capitania. Em sua qualidade de advogados, juizes, fazendeiros, comerciantes, emprestadores de dinheiro e membros de poderosas irmandades leigas eles tipificavam os interesses diversificados, mas intensamente americanos da plutocracia mineira.” (MAXWELL, 1985, p. 119).

A INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO

É importante frisarmos que os romances *A República dos burgueses* e *Conspiração barroca* estão ancorados nas questões políticas e sociais da narrativa contemporânea. O fim dos séculos XX e o início do XXI são representativos para compreendermos as reais circunstâncias envolvidas no processo de criação literária – tarefa a qual já tivemos a oportunidade de aprofundarmos. Desse modo, a paródia e a intertextualidade apresentam-se como categorias linguísticas estruturantes da prosa de Tapioca, das quais formulam características reflexivas, uma vez que os leitores familiarizados são avisados da constante presença de distintas vozes de autores dentro do romance. O crítico russo Mikail Bakhtin assinalou tal questão de forma magistral ao caracterizar o romance contemporâneo como gênero pluriestilístico. Algumas citações de crítico são alusivas aos romances de Tapioca. Segundo o autor, o gênero romanescos: “[...] caracteriza-se como um fenômeno, pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O pesquisador depara-se com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidos a leis estilísticas distintas.” (BAKHTIN, 2002, p. 73). Ora, pelo primeiro fator, temos a adequação dos romances do autor baiano pela característica múltipla de comportar diversos gêneros textuais (cartas, crônicas, documentos) dentro de uma obra; já pelo segundo fator temos a multiplicidade de linguagem (Latim, ioruba, falar lusitano); pelo último podemos caracterizar pela multiplicidade de narradores. Após enumerar as principais características que nomeiam o romance como gênero híbrido dotado de diversas formas, tais como: “[...] escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc. [...] o crítico Bakhtin salienta que: “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance.” (BAKHTIN, 2002, p. 75). Como podemos

observar, ao escrever seu ensaio na década de 1970, o crítico russo antecipa de forma profética o estilo promissor do romance contemporâneo, provocando consistente discussão sobre o tema.

Nas páginas de *A República dos bugres e Conspiração barroca*, são parodiadas figuras literárias, históricas, sociológicas, filosóficas (entre outras), além de fatos rigorosamente históricos, como forma de construção e reatualização do passado já morto e esquecido, em razão de uma nova representação nacional. Os eventos são ressignificados várias vezes – objetivando uma nova abordagem de representar alguns fatos históricos pouco contestados. Sob esse aspecto, o resultado desse esquecimento é a possível revitalização daquele período – século XVIII e XIX -, tão obscurecido e pouco problematizado pelos livros didáticos de história, como já frisamos. Bebendo assumidamente nos livros *Memorial do convento* (2010), de José Saramago, *Dom Obá II D'África, o príncipe do povo* (1997), do historiador Eduardo Silva e *Autos da devassa* (1977), processos judiciais de época, os livros *A Inconfidência mineira: uma síntese factual* (1989), do autor Márcio Jardim, *A devassa da devassa. A Inconfidência mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*, de Kenneth Maxwell (1985), dentre outros, Tapioca dramatiza o olhar relativamente objetivo dessas fontes via paródia ficcional histórica.

São significativas algumas questões intertextuais, dentre várias outras estratégias linguísticas, elaboradas com toda maestria por Ruy Tapioca. De fato, o romancista, durante entrevista realizada, acata que teve como forte base de leitura inspirativa, o livro *A Inconfidência mineira*. Uma síntese factual, do autor Marcio Jardim. Ao lermos o livro, comprovamos alguns desses aspectos. O livro aponta várias questões históricas do movimento. Em especial, o aproveitamento da matéria que o autor utiliza para apelidar os animais do Alferes Tiradentes. Nas palavras de Jardim: “Seus apelidos (“O República”, “o Liberdade”, “o Corta-vento”) demonstram como era de conhecimento amplo sua pregação, aberta, livre de receios, destemerosa.” (JARDIM, 1989, p. 85). Desse modo, diversas passagens do romance *Conspiração*, aderem a esse tipo de

problematização hermenêutica que soa nas entrelinhas por meio de aspectos simbólicos. No capítulo XIII, na localidade de Arraial da Borda do Campo, mês de março de 1787, o palco encenado é o caminho realizado pelo alferes Tiradentes em direção à cidade do Rio de Janeiro. Ao sair do prostíbulo da região percorrida, Tiradentes junto ao seu escravo João Camundongo, resolve permutar de égua para continuar a travessia da estrada. “Vestido à paisana, o alferes montara na égua *República*, ordenara que o escravo João Camundongo fizesse o mesmo na mula *Liberdade*, e retornaram para o Caminho Novo, seguidos pelo burrico *Independência* [...]” (TAPIOCA, 2008, p. 76-77). O aspecto simbólico dessa passagem (vocábulo em itálico), a nosso ver, é a coerência metafórica exercitada na pele dos animais que possuem alcunha intencional e ao mesmo tempo provocativa à realidade que os inconfidentes almejavam, no entanto, longe de ser conquistada.

É importante considerarmos que o discurso do romancista difere um pouco do historiador quando o assunto é ampliar os horizontes do conteúdo já dito por eles. Exemplo significativo desse sujeito anônimo é a figuração da personagem histórica D. Obá II, personalidade ilustre que aparece várias vezes no romance. Enquanto Tapioca amenizou este caráter rústico e selvagem da personalidade D. Obá II, apelando estrategicamente para a sátira, Eduardo Silva o historiciza nas suas verdadeiras dimensões, ressaltando as principais dificuldades até sua elevação na Corte portuguesa. A sátira parte, na maior das vezes, pelo excesso de imaginação do romancista, que prolonga os costumes da própria personagem histórica. Na voz do narrador: “Dom Obá d’África olhou para a garrafa de aguardente quase vazia, sobre a mesinha-de-cabeceira, e sentiu a boca salivar.” (TAPIOCA, 1999, p. 328). Essa condição da luta diária pela sobrevivência de D. Obá II já foi alvo de investigação no seu livro *Dom Obá II D’África, o príncipe do povo* (1997). No capítulo “O vassalo fiel”, o autor expõe essa problemática. Nas suas palavras: “A luta diária pela existência, algo que Dom Obá II d’África enfrentou em comum com os outros migrantes nordestinos

na capital do Império, e que ele próprio descreveu tão vivamente como ‘espinhos e economias’, era, entretanto, apenas um traço de sua vida.” (SILVA, 1997, p. 93).

Segundo o autor Flávio KotheKothe a: “Paródia e estilização são categorias estrategicamente importantes para analisar a evolução artística e a correlação entre os sistemas.” (KOTHE, 1981, p. 50). Sem citar o subgênero romance histórico, a citação encabeça a importância da estratégia da paródia como ferramenta estilística de muitos romancistas na contemporaneidade. De uso frequente, a paródia exige um leitor de muitos gêneros literários que identifique, no discurso, as vozes intermitentes. Tal como a epígrafe do artigo, apontada por Hutcheon, a paródia funciona como um fator operante na prosa contemporânea, fazendo com que o autor vasculhe o passado na busca de autenticar seu texto romanesco. É dispensável relatarmos que as considerações sobre a paródia propostas pelos autores Kothe e Hutcheon diferem um pouco.

O estudo de Hutcheon é muito mais complexo e pioneiro pelo grau das exemplificações ofertadas, pois a autora rastreia várias formas de manifestações artísticas. Quanto a Kothe, ele apenas celebra algumas questões pontuais acerca do tema. Assim, o estilo paródico advém da bagagem cultural que esse escritor possui e que ora na sua literatura de forma natural, ora reflete sobre aquilo que já leu e está sendo escrito. Ou seja, conforme observaremos existe uma biblioteca particular que contamina indiscriminadamente o discurso narrativo desse romancista histórico, como é o caso de Ruy Reis Tapioca. Sem alarde, podemos dizer que é quase impossível pensarmos a literatura de linhagem contemporânea que não pratique e exercite os efeitos da paródia como estratégia de leitura e escrita, conforme aponta Linda Hutcheon no início do seu ensaio (1985). Atualmente, percebemos um crescente interesse pelo uso da paródia na literatura em especial nas publicações de romances históricos publicados no Brasil e no exterior. Basta o pesquisador averiguar pela decorrência dos títulos que são lançados ano a ano.

É importante afirmarmos que tanto os romances *A República dos bugres* como *Conspiração barroca* conseguem sedimentar uma linguagem que nem sempre se torna semanticamente apreensível para o público leitor menos afeito a tais significados textuais. De acordo com nossas leituras empreendidas, eis uma das preocupações de Tapioca: atingir o estilo de época, sem rebuscar excessivamente na linguagem, tornando característica quase forçada, como ocorreu no romance *O Senhor da palavra* (2009). Ademais, a forma de engrenar toda essa camada linguística (de forma sofisticada e própria, por meio de muitos estudos e leituras) faz Tapioca criar neologismos, expressões curiosas e originais, enfim talhando e burilando a linguagem como um artesão faz na sua arte. Conforme aponta o narrador deste romance, em tom irônico, por meio de uma estratégia metalinguística: “Não faltariam substantivos vigorosos e patrióticos para nomeá-la, visto que a língua portuguesa sempre foi rica, embora atavicamente pobres todos os povos que falam.” (TAPIOCA, 2008, p. 16). Por esse viés, as profundas mutações linguísticas capitaneadas pelo autor baiano exercem função de ressemantizar os acontecimentos da história oficial.

ANÁLISE DOS ROMANCES SOB O OLHAR DA PARÓDIA E DA INTERTEXTUALIDADE

No seu livro *A intertextualidade* (2008), a pesquisadora Tiphaine Samoyault retoma alguns conceitos daqueles escritores que nem sempre bebem na paródia com o sentido de denegrir o livro parodiado, mas resgatar alusões ao romance empreendido. Ao que tudo indica, Ruy Tapioca exerce essa prática anunciada pela autora. Rico nesse sentido é o grau intertextual que o escritor baiano nos fornece ao simular questões inerentes a outros romances, em diferentes graus e sentidos. No caso de *Conspiração*, é necessário que o leitor perceba esse grau pela leitura de outros romances que fantasiaram a Inconfidência Mineira³. Existe, por trás desses romances históricos,

3 A título de exemplo, através da ordem gradual de publicação, alguns desses romances podem ser delineados, como: a prosa poética do livro *O romanceiro da Inconfidência* (2010), da poetiza

uma fonte riquíssima de livros que se alimentam de outros livros à moda do clássico romance moderno *Dom Quixote de La Mancha*, segundo Georgy Lukács, em *Teoria do romance*. Como nos ensina a pesquisadora Tiphaine Samoyault: “A memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o substrato de numerosos jogos literários, entre os quais a paródia tem seguramente o lugar mais importante.” (SAMOYAULT, 2008, p. 79). Ora, o trecho evidencia que toda riqueza de leituras prediletas daquele escritor, ou seja, sua bagagem literária é usada como matéria prima ao seu próprio romance.

Por esse motivo, a paródia nem sempre “[...] tiene un efecto degradador, pero es frecuente utilizarla en la literatura de estos tiempos, también con carácter celebratorio de autores y libros famosos (CAMPANELLA, 2003, p. 52). Em outras palavras, usar obras que alimentem outras obras é uma estratégia marcante na literatura contemporânea que busca representar o passado, tendo em vista que a matéria-prima representada no presente raramente serve de matéria ficcional para o romancista. Portanto, a paródia nem sempre deve ser articulada como algo pejorativo, ou na busca do caráter desestruturante da obra parodiada, mas deve ser vista como ferramenta indispensável aos novos e velhos romancistas.

Não devemos nos furtar que os romances *A República dos burgueses e Conspiração barroca* mantém várias táticas intertextuais, das quais algumas serão evidenciadas adiante. Desse modo, pautado por meio dessa visão estilística literária e linguística, é possível afirmarmos que Tapioca não mediu esforços para entrelaçar ambas as narrativas. Notamos em algumas passagens que o autor baiano

Cecília Meirelles; o romance *Os inconfidentes* (1966) do escritor João Alves Borges também faz alusão a esse mesmo período; o livro *O rio do tempo: o romance do Aleijadinho* (1972) de Hernani Donato também condiciona o leitor a conhecer um pouco mais dessa figura artística do barroco brasileiro; o romance *Eu, Tiradentes* (1991), do autor Paschoal Motta; *Tiradentes, o poder oculto o livrou da força* (1993), do romancista gaúcho Assis Brasil; o romance *Inconfidências Mineiras: a vida privada da Inconfidência Mineira* (2000) de Sônia Santanna abarca um enredo bem alusivo ao romance de Tapioca; entre outros que não tivemos acesso e conhecimento. Em síntese, não é tarefa nossa comentarmos os livros acima, no entanto, a opção de análise desses romances pelo viés da literatura comparada certamente enriqueceria novas pesquisas na academia.

aproveita artefatos escritos na *República* para utilizar no romance histórico *Conspiração*, ou vice-versa. Sendo *A república* anterior ao romance *Conspiração*, parece que o autor realiza uma espécie de premonição intertextual daquilo que seria a narrativa histórica sobre a Inconfidência Mineira. Por tais motivos, algumas alusões literárias contidas na *República* faz com que o leitor mais atento tome conhecimento acerca dessas sugestivas leituras. A hipótese é: Tapioca escreve o romance *A república* com vistas na formulação do enredo do romance *Conspiração*.

Um fragmento curioso do romance *A república* deixa claro o nosso argumento. No capítulo VII, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1808, o protagonista Joaquim Manuel Menezes d'Oliveira, juntamente com a personagem D. Maria da Celestial Ajuda estão trancafiados numa cela – “um lúgubre cárcere da Casa da Cadeia.” (TAPIOCA, 1999, p. 101). Segundo a epígrafe que abre o capítulo, a rua seria a mais antiga da cidade fluminense. A descrição por parte do narrador é que o lugar é sombrio e mal assombrado, cheirando a uma triste mortandade anunciada. De acordo com o trecho narrado, o personagem Quincas mantém-se a todo o momento assustado, pois o negro Venâncio teria lhe contado estórias de fantasmas. “- Na Casa da Cadeia em que Nhonhozinho Quincas está instalado, também mora, aos pedaços, o fantasma do Tiradentes – comentou o negrinho, puxando o cabresto de um jumento que levava Quincas no lombo, aos sacolejos.” (TAPIOCA, 1999, p. 101). A nosso ver, o acontecimento, de que não temos a real certeza que haja confirmação documental, é verossímil, no entanto, algumas circunstâncias confirmam a projeção criativa do alferes Tiradentes. Em suma, artefato estratégico gerando um projeto literário posterior ou simplesmente uma hipótese aqui refletida, o certo é que Tapioca gastará muitas outras páginas para representar os últimos dias de vida do mártir brasileiro chamado Tiradentes.

Adentrando em outros pontos intertextuais, característica apontada pelo escritor Antônio Torres na orelha do romance *A República dos bugres*, é a mescla intertextual que Tapioca põe em

xeque ao revelar os recursos estilísticos do autor cubano Alejo Carpentier no seu *O recurso do método* (1984). Para fins de investigação, resolvemos apurar o grau intertextual com base na leitura íntegra do romance de Carpentier. Assim, foi curioso e ao mesmo tempo curioso notarmos que logo no primeiro capítulo do romance, o narrador, dotado de uma solidez sofisticada ao molde burguês francês apresenta uma espécie de solilóquio categórico aos moldes do narrador-protagonista Joaquim Manuel de Melo, o vulgo Quincas em *A República*. São estratégias semelhantes – fáceis de serem lidas e identificadas. No romance *O recurso do método*, o autor, delegando voz ao narrador-protagonista, em primeira pessoa, deita na cama (muito tarde e cansado, pois já acorda logo em seguida) com os rancores semelhantes ao personagem Quincas. Vejamos os detalhes: “...mas, eu acabo de me deitar. E a campainha já está tocando. Seis e quinze. Não pode ser. Sete e quinze, talvez. É mais provável. Oito e quinze. Este despertador pode ser um portento de relojoaria suíça [...]” (CARPENTIER, 1984, p. 09).

O fragmento acima exposto, revela a fragilidade intermitente da fala caótica da personagem, robustecido de melancolia frente ao desenlace de época. Por outro lado, no romance *A República dos bugres*, o narrador-protagonista remonta uma passagem bastante curiosa, em primeira pessoa, com a mesma semelhança da estrutura frasal do romance do autor cubano. Nas palavras do narrador-protagonista: “Má-raios te partam! Badamerda! Queospariu!... Essas malditas aldravadas vão rebentar-me as oiças! Quede a negra Leocádia, que não atende logo essa cavalgadura encouceadora de portas?” (TAPIOCA, 1999, p. 13). O excerto revela a semelhança pelas frases curtas e finais, uso das reticências, complexidade das ações contínuas, assim como o estilo literário utilizado. Em síntese, Tapioca não está sozinho nesta missão literário-histórica, pois a crítica já revelou suas correlações literárias e gostos que comprovam a voraz leitura feita por ele para compor o seu romance de estreia.

Pelo viés da Literatura Portuguesa, certamente o autor baiano tenha também bebido no romance *Memorial do convento* (1981),

do escritor português José Saramago, conforme mencionamos na nota biográfica. Com efeito, Tapioca aglutina intertextualmente processos de captação literária do romancista português, exigindo por parte do leitor uma leitura atenta para perceber tais passagens intertextuais. Certamente, é por meio deste romance que Tapioca clarifica as condições textuais da capacidade que a literatura tem de dialogar com outros textos. Exemplos de fragmentos? Diante da voz do narrador em primeira pessoa, representando o velho Quincas de 91 anos, no ano de 1889, na cidade do Rio de Janeiro, ele desabafa: “Viajei pelos céus, Senhor, não sei se a máquina voadora do maluco do Da Vinci, ou na passarola do taralhouco padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, tantíssimos me foram os arrebatamentos e transportes de felicidade.” (TAPIOCA, 1999, p. 176). Importante notarmos que em *Memorial* também teremos uma passarola (inventada por um padre) que voa de um lugar para outro. Essa passagem revela momentos-chave para assimilarmos que o autor baiano – reatualizando e decodificando a prosa de Saramago-, não está sozinho a escrever o seu romance, nesse sentido, ele bebe na herança portuguesa para compor episódios históricos da realidade nacional brasileira de época.

Ao descortinarmos o ensaio *Uma teoria da paródia* (1985), especialmente na introdução, a teórica Linda Hutcheon relata a dificuldade de validação crítica externa feita em relação aos vários modelos de arte. A autora (1985, p. 11) parafraseia algumas considerações do teórico francês François Lyotard– utilizando-se da expressão “falta de fé em sistemas” para diagnosticar uma espécie de “validação extrínseca”, em relação ao conteúdo crítico das obras artísticas na contemporaneidade. Em outros termos, ao “desconfiarem” da falta dessa mesma validação apontada pela autora, os escritores por meio de suas obras artísticas tenderam a formularem sua crítica “dentro das suas próprias estruturas.” Ou seja, partindo para a inserção de excertos metareflexivos literários dentro das narrativas. Diversos trechos metareflexivos aparecem no decorrer dos romances *A República e Conspiração*, evidenciando

uma preocupação, por parte de Tapioca, na elaboração constante da linguagem, assumindo que sua bagagem estilística se comporta como elementos experimentais de um constante fazer laboratorial. Além disso, a sátira constante permite o autor inovar nesse quesito tão importante ao Novo Romance Histórico. No romance *Conspiração*, capítulo VIII, localidade de Vila Rica, dezembro de 1786, temos: “Os portugueses não nos permitem ter escolas: precisam da nossa ignorância para nos oprimir! Somos tratados como uma manada de bestas de carga, tocada por almocreves!” (TAPIOCA, 2008, p. 52).

Em última análise, o escritor Ruy Tapioca, assim como outros romancistas, também buscou representar os acontecimentos históricos de formas diferentes. É possível que a longa problemática articulada possa ser diagnosticada ao longo de nossas linhas, tendo em vista a capacidade de outros autores fantasiarem a história de época, não modificando as propostas documentais. Seja por uma análoga empreitada, seja aproveitando a mesma estrutura, trabalhando temas propícios de enxergar a condição do degradado ou do despossuído. A título de exemplo, basta lermos o romance *Era no tempo do rei* (2007), do escritor Ruy Castro para comprovarmos algumas possíveis alusões. Neste, Castro conjuga diametralmente a vida de Quincas (mesmo nome do personagem de Ruy Tapioca e paródia exclusiva do romance de Almeida) e D. Pedro I (figura histórica que também aparece no romance do autor baiano).

Embora pareça complicado trazer à baila questões arqueológicas da produção de ambas as narrativas (*A República dos bugres* e *Conspiração barroca*) produzidas em tempos atuais, fatos que remontam a uma espécie de articulação entre o “passado” e o “presente”, no entanto, não podemos deixar tal hipótese de lado ou mesmo escamoteá-la para um segundo plano. Importante salientarmos que nem sempre as fontes históricas utilizadas por Tapioca são fáceis de serem detectadas. Nesse sentido, podemos postular que não seria fácil identificar como ocorre a transformação dos livros de História para a ficção em Ruy Tapioca. A nosso ver, a tarefa deixaria relevantes contribuições para o meio acadêmico e

provavelmente, constituiria futuros trabalhos de investigação nos estudos literários. Portanto, ao longo dessa caminhada, teceremos considerações nesse sentido, tentando ao máximo compor reflexões que iluminem tal proposta.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Pela perspectiva sumária das modalidades paródicas e intertextuais encontradas no novo romance histórico brasileiro, em especial nas obras *A República dos bugres* e *Conspiração barroca*, podemos entrever que tais questões podem ainda ser desdobradas em outras pesquisas. Dialogar com vários textos canônicos ou não do passado parece que foi a estratégia de Ruy Tapioca na leitura e releitura do contemporâneo brasileiro, por meio de algumas reflexões já estabelecidas por muitos autores. Assim, com a elegante expressão “sem patrulhas ideológicas”, o já citado crítico Flávio Carneiro advoga que a ficção da última década do século XX ajudou a colocar “[...] no papel todo tipo de experimentação ficcional.” (CARNEIRO, 2005, p. 31). Tal multiplicidade de tipologias textuais, não excludentes, acaba abarcando o eclético universo literário do autor baiano. Sem mencionar o romance de Tapioca, a tentativa de Carneiro é refletir sobre os romances que possuem características de outros gêneros textuais para fornecer novas expressões estilísticas. É interessante verificar como Tapioca se vale dessas ferramentas para exprimir no seu texto a intensidade histórico-política nacional. Por nosso turno, conjecturamos que, em decorrência dos fragmentos encontrados neste trabalho, tais características linguísticas podem – e devem – ser conjugados a favor das novas técnicas que apresenta esse novo formatos de romance. Diante das formulações das teóricas Linda Hutcheon, Tiphaine Saymoault e Mickail Bakhtin, a paródia e a intertextualidade se diferenciam de acordo com a posição geográfica, política, cultural e linguística, mantendo, mesmo assim, sua principal matriz e base.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- CAMPANELLA, Hebe N. *La novela histórica argentina e iberoamericana*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra. 2003.
- CARPENTIER, Alejo. *O recurso do método*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente. Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei*. São Paulo: Alfaguara, 2007.
- ECO, Umberto. Apostilas a O nome da rosa. In: *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012, pp. 555-591.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- KOTHE, Flávio. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1981.
- JARDIM, Márcio. *A Inconfidência Mineira: uma síntese factual*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1989.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa. A Inconfidência mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*, Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande epopeia*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.
- OLIVEIRA, Cristiano Mello de. *O Novo romance histórico em travessias: uma leitura dos romances A República dos bugres e Conspiração barroca, de Ruy Reis Tapioca*. 2016. 432 p. Tese de Doutorado, UFSC, Florianópolis.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTOS, Luís Gonçalves. *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Brasília: Senado, 2013.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SILVA, Eduardo. *Dom Obá II D'África, o príncipe do povo. Vida, tempo e pensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- TAPIOCA, Ruy. *A República dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Conspiração barroca*. Lisboa: Saída de Emergência, 2008.

O GÊNERO TEXTUAL *FANFICTION* E SEUS CAMINHOS DE LEITURA

Cristina Maria da Silva Grilo Martorelli

INTRODUÇÃO

Como professora de Língua Espanhola da rede pública estadual do Rio de Janeiro, deparamo-nos com alunos de baixo letramento, que não receberam estímulos à leitura. Por isso, vemos a necessidade de aperfeiçoar o trabalho de leitura com nossos alunos. Antes dar sequência às atividades em sala de aula, todavia, precisamos averiguar a teoria.

A temática deste artigo faz parte de um estudo para dissertação de Mestrado em Linguística, sobre a caracterização de uma *fanfiction* como gênero textual em ambiente virtual e seus caminhos de leitura. O presente artigo surge, então, como um recorte da pesquisa. Nele, pensamos e definimos esse gênero disponível na Internet e apresentamos alguns exemplos de pistas de leitura da *ficwriter* encontradas em sua *fanfic* “A culpa ainda é das estrelas”, baseada na ficção-mãe “A culpa é das estrelas”, livro infanto-juvenil do autor norteamericano John Green. Realizamos uma pesquisa seguindo a perspectiva da Linguística Sociocognitiva, com fundamentação teórica em estudos sobre gêneros textuais, *fanfictions*, intertextualidade, hipertexto, leitura e conhecimentos para o processamento textual.

OS GÊNEROS TEXTUAIS E AS *FANFICTIONS*

Gêneros textuais são categorizações dos textos de acordo com certas características em comum que podem apresentar, num modelo mais ou menos cristalizado e que varia culturalmente. Conforme Bakhtin (2003, p. 280),

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. (...) O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. (...) Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*.

Partindo dos estudos bakhtinianos, Marcuschi (2002, p. 19) os define como “uma ‘ação social tipificada’, que se dá na ocorrência de situações que tornam o gênero reconhecível”. O autor reafirma sua estabilidade baseada em seu uso social, e reforça:

Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. (...) Surgem emparelhados a necessidades e atividades sócio-culturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, (...) (Id., *ibid.*, p. 19).

Trazendo tais noções aos estudos textuais sociocognitivos, assumimos como pilares de categorização de um texto em determinado gênero: a forma (englobando o estilo), o conteúdo e a

função comunicativa. No entanto, a partir dos estudos de Donato (2014), observamos a necessidade de agregar um quarto aspecto: o suporte. Consideramo-lo como um dos fundamentos para a categorização genérica do texto, posto que Marcuschi (2002) resalta sua interferência sobre os gêneros textuais. Donato (2014, p. 43) toma considerações anteriores do autor sobre suporte para organizá-las e redefini-las, conceituando-o como “um portador de textos escritos e multimodais, responsáveis não só pela fixação e apresentação dos gêneros materializados, mas também pelo seu transporte e seu armazenamento”.

O suporte virtual sempre se modifica e, com o advento da *Web 2.0*¹, ganhamos novas possibilidades de sua utilização, permitindo seu uso como plataforma pessoal, com conteúdos gerados pelo usuário. Temos, então, novos tipos de *sites*, tais como os que hospedam as *fanfictions*, um gênero textual produzido principalmente por adolescentes em comunidades virtuais.

Fanfiction ou *fanfic* é, em sentido literal, a ficção de fãs. Martos Núñez (2006, p. 65) o define como, “en sentido literal, ficción de fans o ‘fanáticos’ sobre una obra ya creada”, de modo que seu conceito

vá ligado preferencialmente ao de ficções no sentido de textos abertos e especulativos, isto é, que possam oferecer mundos autoconsistentes suscetíveis de ser continuados pelos fãs a partir das personagens, geografia, cronologia e tramas já traçadas (Tradução nossa). (Id., *ibid.*, p. 65, tradução nossa)².

A fanfiction é a história criada principalmente por adolescentes a partir de histórias de livros consagrados entre eles, após sua lei-

1 O termo *Web 2.0* é primeiramente usado em 2004 pelo empresário da Web Tim O’Reilly, dando o título de sua conferência de *Web 2.0 Conference*. Hoje refere-se às novas tendências e usos da *Web*.

2 Traduzido do original: “Vaya ligado preferentemente al de ficciones en el sentido de texto abiertos y especulativos, es decir, que puedan ofrecer mundos autoconsistentes susceptibles de ser continuados por los fans a partir de los personajes, geografía, cronología y tramas ya trazados”.

tura. Pode, ainda, ser baseada em séries, filmes ou jogos, a partir dos quais gera uma nova ficção. Ao remetermo-nos a outros textos, temos uma interação, um diálogo entre dois ou mais textos, o que pode ser considerado uma intertextualidade.

Segundo Koch (2015, p. 51), a intertextualidade é “o conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relação que um texto mantém com outros textos”. Identificar se há marcas de um ou vários textos em outro depende dos conhecimentos do leitor e de sua bagagem de leitura (KOCH, 2015). A intertextualidade é, assim, intrínseca a esse gênero textual, dado que são oriundas de ficções-mãe, obras de autores consagrados entre adolescentes que lhes estimula a escrever. Ter realizado a leitura de tais obras é imprescindível para a constituição desse gênero. A *fanfiction* é o diálogo entre o universo criado pelo autor consagrado e o criado pelo escritor de *fanfics*, chamado *ficwriter*, motivado pelo primeiro.

Leitura e crítica são essenciais para o processo criativo da *fanfiction*. Assim, devemos ressaltar a relação desse jovem fã com sua leitura, uma vez leitor e agora, autor. Segundo Martos Núñez (2006, p. 65, tradução nossa),

o leitor, em vários casos, interage com o texto e se torna, por sua vez, autor, assumindo o universo de ficção originário, que se converte, assim, num universo compartilhado e que impulsiona definitivamente uma escrita colaborativa. É, pois, um jogo dialógico, como a reprodução de uma conversa em que o receptor não se limita a um papel passivo, e sim o de quem quer dar contribuição³.

3 Tradução do original: “el lector, en numerosos casos, interactúa con el texto y se vuelve a su vez autor, asumiendo el universo de ficción originario, que se convierte, pues, en un universo compartido y que impulsa definitivamente una escritura alógrafa. Es, pues, un juego dialógico, como la reproducción de una conversación donde el receptor no se limita a un papel pasivo sino que quiere aportar”.

Há aqui a formação de um novo leitor, que não é passivo e não vê a leitura como atividade isolada. É um leitor digital, multimodal, o que se dá devido à presença de hipertexto. O hipertexto, estruturado em *hiperlinks*, é componente organizacional comum das *fanfics*. O acesso às informações da produção do fã, como o perfil do autor (*ficwriter*), os capítulos e aos comentários a ela atribuídos, dá-se conforme o *link* selecionado (ou não) pelo leitor, na ordem desejada. Isso marca um diferencial de leitura, caracterizada pela existência de textos multimodais, com muitos apelos, caminhos a seguir-se e fontes a pesquisar-se, ampliando as possibilidades leitoras.

LEITURA, ESTRATÉGIAS E CONHECIMENTOS MOBILIZADOS PARA O PROCESSAMENTO TEXTUAL

A leitura é sistematizada em uma atividade interativa, complexa e estratégica, que depende de processos perceptivos, cognitivos e linguísticos. É uma relação dialética, segundo Colomer e Camps (2000, p. 36), em que “el lector se basa en sus conocimientos para interpretar el texto, para extraer un significado, y, a su vez, este nuevo significado le permite crear, modificar, elaborar e integrar nuevos conocimientos en sus esquemas mentales”.

Leitura é, pois, uma interpretação negociada entre leitor e autor através do texto, a partir da compreensão do código, interagindo com outros conhecimentos a fim de gerar uma significação para a construção dos sentidos. Não há total liberdade de interpretação de um texto, pois estabelecem-se limites nessa negociação a partir de certas coerções que impedem ou tornam inadequadas determinadas interpretações. O leitor é ativo e deve ser capaz de avaliar quais sentidos validar e quais rejeitar na negociação de significados. Daí, precisamos identificar de que estratégias, a partir dos sistemas de conhecimento mobilizados, fazemos uso na leitura/compreensão textual, em cada situação.

Vergnano-Junger (2009) considera as trocas com o texto não apenas como uma habilidade linguística, mas, também, social. Isso porque leitor e autor trazem à leitura suas experiências prévias e o texto apresenta uma série de elementos de contextos socioculturais e históricos. O leitor mobiliza, então, os sistemas de conhecimento linguístico, enciclopédico e sociointeracional, peculiares a cada indivíduo (KOCH, 2015). A partir do conhecimento linguístico, que diz respeito à gramática e ao léxico das línguas, organizamos o material linguístico na superfície textual. Junto com ele está conhecimento sociointeracional, que abrange uma série de saberes sobre organização textual em gêneros e tipos e sobre formas de interação social através da linguagem. Acrescentamos a esse conjunto, ainda, o conhecimento enciclopédico, referente às nossas experiências em sociedade e serve de base aos processos conceituais. (KOCH, 2015).

Sobre as estratégias de leitura desenvolvidas a partir da ativação dos sistemas de conhecimentos, temos o uso de estratégias metacognitivas. Para Colomer e Camps (2000), elas podem dividir-se em formulação de hipótese, verificação das hipóteses, e integração da informação e controle da compreensão.

Após ser determinado o objetivo da leitura, temos o automonitoramento da compreensão, em que o leitor formula hipóteses sobre o texto. Tais hipóteses são previsões, antecipações apoiadas no conhecimento prévio do leitor, sobre, por exemplo, o autor da obra, o assunto, o gênero textual, o título, o desenvolvimento do texto. (COLOMER & CAMPS, 2000).

Devemos, então, realizar a verificação das hipóteses, confirmando-as ou refutando-as, enquanto se desenvolve a leitura. Integramos, assim, as informações adquiridas e, à medida que lemos, alteramos as previsões feitas, se necessário, para controle de nossa própria compreensão. (COLOMER & CAMPS, 2000).

Diante do que apresentamos, podemos destacar o automonitoramento de leitura buscando pistas do uso de estratégias,

como as de antecipação, compreensão da intertextualidade para traçar estratégia de comparação, analogia, paralelismo, seleção e hierarquização de informações. Exemplificamos, com isso, o uso das estratégias metacognitivas na compreensão leitora.

METODOLOGIA

A partir de um estudo de cunho documental e interpretativo com base na Linguística Sociocognitiva, nossa análise é constituída de duas etapas. Na primeira, pesquisamos as *fanfictions* a fim de destacar suas características e classificá-las dentro do âmbito dos gêneros em ambiente virtual. Para tal, tomamos os quatro pilares da proposta de Donato (2014) que organiza critérios de classificação genérica como pontos para análise. São eles: função comunicativa; conteúdo temático; estrutura; e suporte.

Em um segundo momento, escolhemos a *fanfiction* “A culpa ainda é das estrelas” para análise relativa a seus caminhos de leitura. Verificamos os conhecimentos e estratégias demandados por sua leitura. Para inferi-lo, fazemos uma análise comparativa entre a ficção-mãe e a *fanfic* escolhida, com buscas por pistas do uso de estratégias metacognitivas. Fazemos as buscas observando: o suporte e sua apresentação (capas, *links* para capítulos, notas); o título; o tema (conhecimento prévio da ficção-mãe); o enredo e as personagens.

ANÁLISE: A CARACTERIZAÇÃO DA FANFICTION COMO GÊNERO TEXTUAL EM AMBIENTE DIGITAL

Percebemos, no desenvolvimento do texto da *fanfiction*, sua função comunicativa no propósito de suscitar opiniões e sentimentos. Embora não reconhecida como literatura (canônica), a *fanfiction* segue os padrões dos romances narrativos, inclusive por se espelhar na obra-mãe. Isso acarreta-lhe ter, tal como sua obra-mãe, uma função estética. Por isso, não podemos deixar de

mencionar que seu objetivo principal está na fruição estética. No contexto da produção, a ficção de fã é criada a partir da recriação de um universo ficcional pré existente, da interpretação subjetiva (ainda que controlada pelo texto) da ficção-mãe pela *ficwriter*. Já, nas “Notas da história”, e, principalmente, nas “Notas do capítulo” e nas “Notas finais do capítulo”, temos, predominantemente, a função da interação e da explicação. Na contextualização, a *ficwriter* estabelece uma comunicação com os leitores de sua *fanfic* a cada capítulo. A função comunicativa, aí, seria oferecer elementos para a leitura de sua obra, um direcionamento ou orientação.

A *fanfiction* realiza-se no suporte digital e, geralmente, encontra-se publicada em domínios eletrônicos próprios para divulgação do gênero. “A culpa ainda é das estrelas” apresenta-se no *site Nyah! Fanfiction*⁴, que tem como fim específico armazenar e dar acesso a *fanfics* sobre diversos livros e obras, escritas por *ficwriters* que mantêm perfil nessa página.

O suporte digital proporciona uma leitura hipertextual, caracterizada pela navegação por *hyperlinks*. A hipertextualidade inerente ao meio virtual oferece-nos a possibilidade de uma leitura descontínua, não-linear, ao navegarmos pelas malhas da Rede. Temos, pois, uma construção ativa de nossos caminhos a percorrer pela *fanfic*, para a construção de seus sentidos.

A multimodalidade mostra-se na série de recursos visuais presentes na página da *fanfiction*, possibilitados pelo suporte digital. Há material verbal, composto a partir da escrita, e não-verbal, na figura na página principal como capa da *fanfic*, nas fotografias e figuras usadas nos perfis dos leitores que a “acompanham”.

No concernente à estrutura, a *fanfiction* dispõe-se como romance narrativo, criando identidade com a ficção a partir da qual é originada, não apenas no que diz respeito ao conteúdo temático. Ademais, “A culpa ainda é das estrelas” é, em seus alicerces, hipertextual. Indo ao referido *site*, encontramos alguns caminhos

4 Disponível em: <<https://www.fanfiction.com.br/>>.

hipertextuais possíveis a percorrer, muitas vezes de forma plurilinear. Há o acesso a cada tópico característico à *fanfic* por meio de cliques em *hiperlinks*, que remetem a páginas nas quais podemos ingressar e navegar conforme nossos interesses e propósitos de leitura. Destacamos que esses caminhos não são completamente aleatórios, mas limitados pelas características do gênero e pelas ofertas dos idealizadores/organizadores da página. Na figura 1, destacamos os hipertextos digitais da página principal da ficção estudada.

Figura 1 – Hipertextos em “A culpa ainda é das estrelas”



Fonte: FRANK, 2005⁵ (destaques nossos).

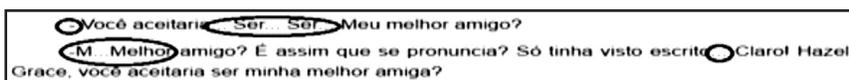
Na composição estrutural da *fanfic*, há, também, ao acessarmos cada um dos capítulos da produção, as “Notas iniciais do capítulo” e “Notas finais do capítulo”. Localizam-se, respectivamente, antes e depois do desenvolvimento de cada capítulo e podem ou não estar presentes, conforme a escolha da *ficwriter*.

Ainda sobre a estrutura, observamos a utilização de recursos tipográficos e visuais para a representação da oralidade das personagens. Os travessões são empregados a fim de representar as conversas entre personagens. Vemos a repetição de uma(s) letra(s) ou de palavra, seguida de reticências usada como recurso frequente da *ficwriter* para demonstrar hesitação na fala das personagens (figura 2(a)). Há, ademais, a representação da linguagem da Internet com *emoticons* feitos a partir dos caracteres do teclado nas “Notas”

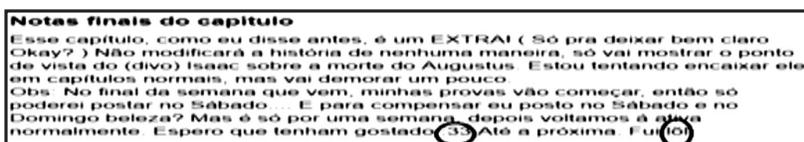
5 Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/410804/A_Culpa_Ainda_E_Das_Estrelas>.

(do capítulo 5, visto o exemplo 2(b)), escritas pela *ficwriter*. Tal recurso, além de tentar reproduzir gestos e emoções/humor do fã-autor, é empregado com o fim de gerar empatia e proximidade com os leitores.

Figura 2 – Exemplo 1



(a)



(b)

Fonte: FRANK, 2005⁶ (destaques nossos).

O conteúdo temático encontra-se presente nas várias componentes estruturais da *fanfic* escolhida, embora maiormente exposto no desenvolvimento dos capítulos. Tal como as demais lidas, o tema diz respeito à obra-mãe “A culpa é das estrelas”, de John Green. Temos, assim, uma intertextualidade própria do gênero *fanfiction*, uma vez que sua base de criação é um elemento ou todo o universo ficcional de uma obra apreciada pela *ficwriter*.

Abordamos, também em relação ao conteúdo, a questão da autoria. A *fanfiction* é uma produção genuinamente intertextual, motivada por uma ficção famosa pré-existente em que se baseia. Não fere os direitos autorais, nem se caracteriza como plágio, pois, na *fanfic*, sempre há a menção à obra da qual é oriunda. Ademais, a *ficwriter* deseja render homenagens ao autor do livro ao expor seu nome.

A *ficwriter* também o homenageia na composição da capa de sua obra. Toma as mesmas cores, formas e diagramação da capa

6 Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/410804/A_Culpa_Ainda_E_Das_Estrelas>.

original do livro para compô-la. Dá-se, assim, uma intertextualidade temática em nível não-verbal (figura 3).

Figura 3 – Capa de “A culpa é das estrelas” e de “A culpa ainda é das estrelas”, respectivamente.



Fonte: EDITORA INTRÍNSECA, [201-].⁷.

ANÁLISE: AS PISTAS DE LEITURA NA *FANFICTION*

Ao lermos a *fanfic* escolhida para este estudo, é possível encontrarmos pistas que contribuam para refazermos os possíveis caminhos de leitura e reconstruirmos o processo leitor da *ficwriter*. Usamos estratégias de antecipação e verificamos o título da *fanfic*, tomando em conta as possíveis primeiras predições sobre a obra-mãe. “A culpa ainda é das estrelas” remete-se diretamente ao título da ficção-mãe, com acréscimo do termo “ainda”. O emprego do advérbio pode demonstrar a intenção da *ficwriter* de dar sequência à história original. Tal ideia dá-se também pela observância do título do primeiro capítulo – único que não leva nome de uma personagem –, “A vida deve continuar”, visto no exemplo 2 (figura 4 (b)). Ademais, remete-se à vida da protagonista Hazel Grace, que parece sem sentido com a morte de seu amado Augustus Waters. Isso ocorre ao inferirmos que a concepção da *ficwriter* é de que Hazel deve seguir adiante, tanto no concernente às suas chances de sobrevivência ao câncer, quanto em relação à superação da morte de Augustus, como podemos ler na sinopse (figura 4 (a)).

⁷ Disponível em: <<http://www.aculpaedasestrelas.com.br/>>.

Figura 4 – Exemplo 2

A morte de Augustus foi um choque para Hazel Grace, mas ela teve que seguir sua vida, mesmo com memórias de seu amado. Afinal, a saudade é o efeito colateral de amar.

(a)

Capítulo 1
A Vida Deve Continuar
Já se passaram dois meses desde a morte de Augustus. Minha vida está voltando ao

(b)

Fonte: FRANK, 2005⁸ (destaques nossos).

Percebemos a intertextualidade anteriormente citada já na sinopse (figura 4 (a)), com a expressão “efeito colateral”, que aparece no final dela faz referência à obra-mãe. A narradora-personagem cita, em vários momentos, diferentes “efeitos colaterais de se estar morrendo” (nostalgia, depressão, preocupação), ou como “crianças com câncer são, no fundo, efeitos colaterais da mutação incessante que tornou a diversidade da vida na face da Terra possível” (GREEN, 2014, p. 51).

A *ficwriter*, desse modo, recupera essa e outras expressões que contribuem para a intertextualidade com “A culpa é das estrelas”. Há expressões lexicais, hábitos das personagens, lugares e fatos ocorridos que chamaram atenção da fã-leitora-autora na história de Green. Tais informações específicas são resgatadas a partir da ativação de seu conhecimento prévio. Aliam-se seu conhecimento enciclopédico sobre a obra lida e linguístico sobre o emprego da expressão “efeitos colaterais”, tanto denotativa – do domínio farmacológico – como conotativamente – na metáfora de sentimentos como o amor tomados como remédio/cura.

Ademais, a partir de uma estratégia de hierarquização de informações, ela julgou necessário resgatá-las em sua produção, a fim de marcar a retomada do universo ficcional da obra original.

8 Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/410804/A_Culpa_Ainda_E_Das_Estrelas>.

Ressalta o que considerou, provavelmente, mais forte e relevante na trama para dar continuidade ao seu projeto. Seguem alguns pontos no exemplo 3 (figura 5), em que vemos a intertextualidade também no fato de a linguagem, de forma geral, manter o estilo da adotada por John Green em seu romance.

Figura 5 – Exemplo 3

Tudo isso piorou quando Augustus morreu, ele era meio que meu cão-guia versão humana sem uma perna. Eu sinto muita falta dele. Não acho mais ninguém que esteja disposto a jogar um vídeo game para cego e jogar ovos na casa da Monica.

Fonte: FRANK, 2005⁹ (destaques nossos).

Os capítulos da *fanfiction* foram escritos numa narrativa em primeira pessoa, alternando as personagens que tomam voz a cada capítulo. O primeiro é como uma continuação direta da obra-mãe, de modo que é iniciado pela voz da personagem principal, Hazel Grace, com “Já se passaram dois meses desde a morte de Augustus”.

Desde a sinopse há a menção aos protagonistas da ficção original. Além deles, encontramos, na nova história, várias personagens que advêm da ficção-mãe, como Isaac, Patrick e os pais de Hazel, mencionados em “Notas da história” (figura 6):

Figura 6 – Exemplo 4

Notas da História:
Os Personagens Hazel Grace, Augustus Waters, Isaac, Patrick e os pais de Hazel, que aparecem nesta história são de autoria de John Green, retirados do livro *A Culpa é Das Estrelas*, publicado pela Editora Intrínseca.
Os personagens Nathan Stevens, Elizabeth McCain Stevens, Carl Stevens e Natasha Stevens são de minha autoria, ou seja, foram criados por mim.

Fonte: FRANK, 2005¹⁰ (destaques nossos).

Nessas “Notas”, observamos a menção de novas personagens, que entram para a trama a fim de fazer parte da vida da protagonista Hazel Grace após o falecimento de seu amado, o também prota-

9 Idem à nota 7.

10 Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/410804/A_Culpa_Ainda_E_Das_Estrelas>.

gonista na ficção-mãe Augustus Waters. Hazel divide, na *fanfiction*, seu protagonismo com outra personagem: Nathan Stevens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deixamos as considerações finais para verificar se e como respondemos às nossas duas perguntas de pesquisa. Revisitando-as, vemos que a primeira questiona o que caracteriza a *fanfiction* como um gênero textual em ambiente digital. Ao fim da análise, caracterizamos a *fanfic* “A culpa ainda é das estrelas” como um texto de estrutura hipertextual, cuja função comunicativa principal é a fruição estética, devido à intertextualidade entre seu tema e o de sua ficção-mãe, o romance narrativo “A culpa é das estrelas”.

Já a segunda pergunta refere-se a como as características desse gênero e de seu suporte se relacionam com conhecimentos e estratégias demandados pela leitura. Por compreendermos a *fanfiction* como um produto de leitura da ficção-mãe, realizamos suas análises a partir da observação de elementos que a caracterizam como gênero textual. Detectamos o uso das estratégias de antecipação e hierarquização de informações na leitura da *fanfic*, que se dá, fundamentalmente, na integração das informações nela encontradas (em suporte digital) com a intertextualidade com as informações sobre a ficção-mãe (em suporte impresso ou digital). É uma leitura multidirecional e hipertextual, pois costura a história narrada na *fanfiction* e certos direcionamentos dados nas notas dos capítulos, além de fazer o diálogo entre os *links* dos capítulos.

Com nossas questões respondidas, concluímos que o cruzamento dos dados obtidos nas duas análises permite-nos sedimentar a conceituação da *fanfiction* como gênero do ambiente virtual.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
COLOMER, T.; CAMPS, A. *Enseñar a leer, enseñar a comprender*. Madrid: Celeste, 2000.

- DONATO, A. Gêneros textuais introdutórios e suporte: uma visão sociocognitiva da revista Nova Escola. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.bdtd.uerj.br/>>. Acesso em: 02 mar. 2018.
- EDITORA INTRÍNSECA. *A culpa é das estrelas (site)*. Rio de Janeiro, [201-]. Disponível em: <<http://www.aculpaedasestrelas.com.br/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.
- FRANK, M. *Nyah! Fanfiction (site)*. 2005. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/>>. Acesso em: 02 mar. 2018.
- GREEN, J. *A culpa é das estrelas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- KOCH, I. *Introdução à linguística textual: trajetórias e grandes temas*. São Paulo: Contexto, 2015.
- MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P. et al. (org.). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.
- MARTOS NÚÑEZ, E. *Tunear los libros: series, fanfiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura*. *Revista OCNOS (UCLM)*, n. 2, p. 63-77, 2006. Disponível em: <<http://www.revista.uclm.es/>>. Acesso em: 02 mar. 2018.
- MIRANDA, F. *Fandom: um novo sistema literário digital*. *Hipertextus (NEHTE/UFPE)*, n. 3, 2009. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/>>. Acesso em: 02 mar. 2018.
- VERGNANO-JUNGER, C. *Leitura na tela: reconstruindo a prática antiga*. In: SOTO, U. (Org.) *Novas tecnologias em sala de aula: (re)construindo conceitos e práticas*. São Paulo: Claraluz, 2009. Disponível em: <<http://lablin.fclar.unesp.br>>. Acesso em: 02 mar. 2018.

ENTRELACE DA CULTURA E DA ARTE EM *MEMÓRIAS DE MARTA* (1988), DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Elenara Walter Quinhones

INTRODUÇÃO

No século XVIII, houve a consolidação da distinção entre *arte* e *cultura*, tendo a primeira uma associação direta com o objeto individual, criado a partir da sensibilidade e da subjetividade de seu criador. Do conceito de arte, origina-se as ideias de belo e de valoração estética. Já a concepção de cultura está atrelada à coletividade. No campo da estética, empreendemos a ideia de *Valor Estético*, dos quais a Alta Cultura e a Cultura Erudita estariam imbricados. Por outro lado, o campo cultural teria um *Valor Cultural* e estaria ligado à Cultura Popular e à Cultura de Massa ou Midiática.

As disciplinas que se ocupariam da cultura popular, como objeto de estudo, seriam a Antropologia e as Ciências Sociais. A literatura encontrou ao lado da arte o seu espaço. A partir disso, a alta literatura sempre esteve imbuída de um valor estético. Segundo Schmidt (2008) o conceito de *Literariedade* seria a culminação da valoração estética, ideia provinda dos formalistas russos.

Assim, algumas obras formam um conjunto representativo do cânone literário que é, reiteradamente, firmado e reorganizado através de manuais e compêndios escolares, que indicam quais desses livros são possuidores de *valor literário*. Os textos que não se adéquam aos padrões valorativos estabelecidos por uma tradição definidoras desse cânone são marginalizados.

Para a elite cultural dominante que usava esse argumento, o *valor estético* seria uma qualidade imanente ao artefato literário, ideia provinda de Kant, e esse *valor* só seria reconhecível por bons leitores (COMPAGNON, 2003). Porém, Pierre Bourdieu, em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), questiona o juízo valorativo de uma obra de arte ao expor a sua teoria sobre campos de poder (econômico ou cultural).

Os campos constituir-se-iam em espaços nos quais ocorre o embate entre forças de agentes detentores do capital necessário para ocupar posições dominantes. Nesse paradigma, o *valor* inerente à obra consiste em capital intelectual para quem o reconhece. Para Bourdieu (1996), qualquer obra não pode ser isolada do contexto biográfico ou histórico, ela está associada às ideias de dominação e poder. Assim, quem determinará esse *valor* invariavelmente será o detentor desse capital.

A crítica feminista Toril Moi (1988) afirma que todo juízo estético servirá a um fim, o que, conseqüentemente, implicará na perpetuação de uma concepção de mundo ou em uma postura ideológica. Em última instância, o *valor* estético da obra estará inteiramente ligado ao seu tempo e processo de produção, bem como ao seu próprio criador. Desse modo, se o autor apresentar em suas obras uma postura ideológica que reflita o que é relevante para a manutenção do poder dominante, essa obra terá evidenciado seu *valor*, ela será colocada no rol dos *clássicos* e será considerada *boa literatura*. Porém, se o autor demonstrar em sua obra que subverte as relações de poder, seu *valor* será questionado e deslegitimado.

Atualmente, graças à disseminação dos Estudos Culturais, há um enfraquecimento do termo *literariedade*, em que seu objeto é entendido, restritivamente, como meio artístico. Ocorre, assim, a passagem da compreensão do objeto literário dentro uma acepção mais antropológica, integrando-o à cultura. Isso significaria, para Schmidt, entender a literatura a partir de “um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e

interesses específicos” (2008, p.128). Essa abordagem mais ampla transfere a noção de literatura como apenas objeto estético, para uma concepção de literatura como produção estética-escritural.

Quando pensamos na literatura inserida no território mais amplo da cultura, questionamos todos os valores que até então eram firmemente estabelecidos nos estudos literários: a tradição, o texto, a leitura, o gosto, também, e as relações de poder/saber que são utilizadas para manutenção de uma tradição literária específica. Pois, conforme as palavras de Terry Eagleton,

[n]ão existe uma obra ou uma tradição literária valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 2006, p. 17, grifos do autor).

Ao reavaliarmos as concepções sobre tradição literária dentro de um campo cultural, percebemos que os parâmetros que tentaram justificar a exclusão da autoria feminina oitocentista, questionando o *valor estético* das obras escritas por mulheres, não se sustenta. Notamos que o objeto estético não encerra um valor em si apenas pela qualidade de seu conteúdo, diversos outros paradigmas são necessários para que se estabeleça pontos possíveis de análise.

Nesta nova perspectiva conceitual, faz-se necessário repensar no passado literário, revendo nossa historiografia. Essa revisão tem apontado o apagamento das vozes de alguns sujeitos para a manutenção de uma história mítica que privilegia somente uma pequena parcela da sociedade. Entre esses sujeitos, encontramos as muitas autoras que escreveram e publicaram ao longo do século XIX e boa parte do século XX.

O APAGAMENTO DA AUTORIA FEMININA DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Entre as lacunas, esquecimentos e apagamentos ocorridos ao longo da historiografia literária nacional, torna-se imprescindível restabelecer o nome de diversas escritoras que produziram entre os séculos XIX e início do século XX. Esse resgate “arqueológico”, feito por pesquisadores preocupados em compreender a história literária de uma forma integral, tem evidenciado o nome e as obras de várias autoras que foram escamoteadas e relegadas ao esquecimento. Algumas dessas possuem significativa notoriedade, como é o caso de Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934).

Ela foi uma das autoras que mais publicou em vida na República Velha. Ao totalizar cerca de quarenta obras publicadas e reeditadas entre romances, crônicas, novelas, livros didáticos infantis, artigos, contos e peças teatrais. Júlia Lopes “[c]onseguiu viver de sua pena, um feito para uma época em que à mulher não era permitido escrever nem expressar suas opiniões” (TELLES, 2003, p. 3). Embora o seu relativo sucesso, o nome da escritora é mencionado em raras antologias ou manuais da historiografia literária nacional, como a *Enciclopédia de literatura brasileira* (1990), de Afrânio Coutinho, *História da literatura brasileira - prosa de ficção - de 1870 a 1920* (1950), de Lúcia Miguel-Pereira e *O livro no Brasil: sua história* (1985), obra de Laurence Hallewell.

Em 1897, quando um grupo de intelectuais decide inaugurar a Academia Brasileira de Letras, muitos encontros e discussões sobre a inauguração ocorreram na casa da escritora. Diante do reconhecimento profissional de Almeida, Lúcio de Mendonça publica um artigo no jornal *Estado de São Paulo*, sugerindo o oferecimento de uma cadeira à Júlia Lopes de Almeida (FANINI, 2009). Porém, mesmo alguns letrados a apoiassem, esse apoio foi insuficiente, e sua indicação foi negada. O motivo que os homens de letras deram para a recusa de Almeida foi a inexistência de mulheres na *Académie Française de Lettres*, congênera da brasileira (FANINE, 2009).

Ao negar-se à autora a inserção na Academia, percebe-se o caráter misógino da sociedade oitocentista, deixando visível que o sexo feminino por si só representava incapacidade intelectual. O meio encontrado para amenizar o ocorrido foi indicar o marido de Júlia Lopes de Almeida, Filinto de Almeida, escritor medíocre comparado à esposa.

Percebemos o paradoxo construído na vida profissional da escritora, ao mesmo tempo em que conseguiu forjar uma carreira de sucesso, não obteve o mesmo reconhecimento que autores não tão profícuos como ela e que estão arrolados no cânone literário nacional. Luiz Ruffato, na sua obra *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), ressalta o papel de Júlia Lopes de Almeida como precursora ao conquistar espaço na primeira antologia brasileira de contos, que circulou em 1922. O autor menciona que ela despontava entre 35 homens (RUFFATO, 2004).

Ao analisarmos as obras de Almeida, percebemos que há uma ideologia predominante, sejam em seus romances, contos ou peças teatrais, que é incentivar a emancipação feminina e problematizar a relação entre a distinção das classes sociais. Almeida aponta que a liberdade feminina poderia vir do estudo e do trabalho. Entretanto, essa promoção da liberdade feminina não era pertinente na sociedade finissecular, visto que o ideal burguês de família tradicional, em que a mulher era vista apenas como mãe e esposa, era o apregoado na época. Diante da quantidade e diversidade de gêneros que fazem parte da produção de Júlia Lopes de Almeida, e que demonstram a ideologia da autora, elegemos um de seus romances: *Memórias de Marta* (1888). Publicado pela primeira vez entre 1888 e 1889, em formato folhetinesco pelo jornal carioca *Tribuna Liberal*, *Memórias de Marta* teve sua reedição em 1889, pela Casa Durski, de Sorocaba. Já a terceira publicação, de 1930, ocorre em Paris, pela Livraria Francesa e Estrangeira Truchy-Leroy. Por último, em 2007 temos a quarta publicação organizada por Rosane Saint-Denis Salomoni e lançada pela editora Mulheres.

O romance apresenta uma narrativa permeada pela estética realista com o predomínio de ideias deterministas do meio, raça e positivistas (SALOMONI, 2005). Mas, apesar da autora estar arrolada entre o Realismo e o Naturalismo, ela possui um acentuado subjetivismo romântico, e um estilo muito peculiar não seguindo mecanicamente a forma apregoadada por Émile Zola, do romance tese, tão repetitivamente imitada por diversos escritores.

Segundo Salomoni (2005), *Memórias de Marta* antecede o clássico *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, ao ser ambientada em um cortiço da capital do Império. Esse dado permite inferir uma possível influência da obra de Almeida em *O Cortiço*, visto que, de acordo com a pesquisadora, a autora era amiga pessoal de Azevedo, sendo ele leitor e comentador de suas obras.

A narração do romance é feita em primeira pessoa, pela protagonista Marta, que relata para a filha sua infância dolorosa e miserável junto à mãe, sua homônima, em um cortiço carioca. Marta encontra no privilégio de estudar, e de tornar-se professora, graças aos esforços de sua mãe, a saída do cortiço deplorável e da sua vida de pobreza. A protagonista irá crescer observando o triste mundo que a cerca através do cortiço, porém ela se nega a ver-se como pertencente a esse meio:

Eu em começo estranhava aquela moradia, com tanta gente, tanto barulho, num corredor tão comprido e infecto, onde o ar entrava contrafeito, e a água das barrelas se empoçava entre as pedras desiguais da calçada negra [...]. O mais abominável no cortiço era o tempo das chuvas e da força da reclusão. Nunca me senti com vocação para caracol (ALMEIDA, 2007, p. 47-48).

Em *O Cortiço*, o espaço servirá para representar a miscigenação e a promiscuidade das classes inferiores da sociedade carioca, ele será apresentado como um organismo vivo, personificado. No romance *Memórias de Marta*, percebemos, nos frequentes *flashbacks*, que o espaço também personifica-se, criando sensações e gritan-

do as incongruências sociais em contraposição com a riqueza da cidade.

Podemos delimitar um paralelo temático entre a obra *Memórias de Marta* e outra obra canonizada pela literatura nacional: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia. Na obra do autor, o espaço físico será evidenciado pela escola, o Ateneu. Nesse local o personagem Sérgio experiencia a convivência e os conflitos sociais, antecipando as vivências que ocorrerão, posteriormente, no mundo externo ao internato.

A escola será enfatizada em *Memórias de Marta* como o espaço que se contrapõe com o cortiço. Será nela que a protagonista buscará o sentimento de pertencimento. Quando Marta ganha um vestido usado da filha de uma freguesa de sua mãe, ela descreve a cena da seguinte forma:

- Veio o vestido. Enfiaram-no mesmo por cima do outro, para me o experimentarem.

- Parece um macaquinho! Exclamava Lucinda desferindo umas risadinhas agudas, a olhar para mim.

Eu corava e tinha ímpetos de arrancar do corpo. Viravam-me de costas... de frente... de lado... faziam-me levantar os braços, abaixá-los e dobrá-los. Prestei-me como um autômato, indignada sem saber por quê, revoltada, mas submissa e tremula [sic].

Quando minha mãe agradeceu a esmola, senti pararme o coração...

Por que não teria eu igual direito a possuir tudo, como a Lucinda, sem pedir ou aceitar esmolas?

E por que me fazia tão mal essa palavra, *a mim, que nada conhecia do mundo?* (ALMEIDA, 2007, p. 53, grifo nosso)

Percebemos, claramente, a perspectiva da menina, Marta, diante da humilhação por pertencer a uma classe social inferior à filha da freguesa, Lucinda. Ela não possui consciência do porquê de sentir-se humilhada, somente experimenta essa dolorosa sensação.

A expressão grifada no final, “a mim, que nada conhecia do mundo”, acentua a modificação da personagem com o passar do tempo. Marta vai modificando sua forma de compreender o mundo com o alcance da maturidade física. A inocência da juventude a restringe de saber a sua real condição social perante a menina rica. Somente à personagem caberá tomar consciência de si mesma, embora o mundo exterior e seus costumes façam parte desse processo de conscientização, será ela que precisará se reconhecer como sujeito atuante de uma história única que ela contará ao mundo.

Essa construção discursiva, descrita por Marta, equipara-se com descrição inicial de Sérgio, protagonista do romance *O Ateneu*. Quando seu pai o deixa na porta da escola afirma que ali ele conheceria o mundo, que tivesse coragem e lutasse. Essa personagem também necessitou construir sua identidade a partir de sua interação com o mundo, do qual ainda não estava preparado. Marta e Sérgio olham para o passado com a mesma certeza que não são mais os mesmos, que suas experiências os transformaram. Ambos parecem ter encontrado sua condição de sujeitos, porém não de forma amena, mas dolorosa.

Esse ponto em comum entre as obras *O Ateneu* e *Memórias de Marta* é bastante relevante quando atrelado aos apontamentos biográficos dos autores, mencionados por Rosane Salomoni (2005). Segundo a pesquisadora, Raul Pompéia pautou-se no Colégio Abílio, local onde estudara, para criar o Ateneu, bem como Júlia Lopes de Almeida concebeu a escola de Marta a partir do Colégio de Humanidades, escola que pertencia à sua família e ela estudara na infância.

Apesar de alguns traços autobiográficos, encontrados comumente no gênero memorialista, a protagonista difere-se profundamente da autora, pois a sua vida miserável distingue-se da existência de D. Júlia, que era uma renomada autora e dama burguesa da sociedade carioca.

Percebe-se que o espaço físico, nos três romances, apresenta-se como lugar onde ocorre a interação social entre os personagens. Assim, pode-se entendê-lo conforme a perspectiva de Roland Barthes, em *Como viver junto* (2003), quando o espaço se conjuga com a sociabilidade, com a experiência de estar com o outro. Para Barthes (2003), será nos espaços de sociabilidade que surgem as forças de comando e de subjugação.

Marta compreende a escola como meio que a possibilitará se diferenciar dos moradores do cortiço, tanto pelo valor simbólico atrelado ao detentor da educação, como pela possibilidade de conseguir um emprego que permita sua melhora financeira para saída física do cortiço. Assim, a protagonista se esforça para tirar boas notas até ser notada por uma professora, D. Aninha, que auxilia no seu crescimento intelectual e social, conforme a afirmação da protagonista: “[e]u era uma coisa. Foi ao ver meu impulso que tornei-me gente” (ALMEIDA, 2007, p. 73). É perceptível, nas três obras, que, nas relações sociais estabelecidas entre as personagens, há uma alternância de situações sociais entre esses sujeitos, ocasionando alguns conflitos de classe social.

Dentro desse paradigma comparativo, torna-se evidente que a obra de Almeida está em profunda concordância com as melhores produções literárias de seu contexto histórico e cultural. Dessa forma, a única explicação encontrada para exclusão de *Memórias de Marta* está relacionada com o posicionamento ideológico da autora. Acreditamos que ao defender a emancipação feminina, as obras de Júlia Lopes de Almeida foram pertinentemente excluídas por não concordarem com os valores patriarcais defendidos por uma elite cultural que manipulava o que seria ou não a *boa* literatura, adequada para canonização.

Almeida, na posição de autora, defende a ideia de que as mulheres deveriam adquirir independência intelectual e financeira, a fim de chegar à emancipação. As estratégias usadas para isso seriam o estudo e o trabalho. Porém, ao que tudo indica, ela percebe a

dificuldade que as mulheres enfrentavam para estudar e trabalhar na sociedade oitocentista, principalmente, para aquelas providas de uma classe social inferior.

As mulheres brasileiras demoraram à ter acesso ao direito básico da alfabetização. A primeira lei que autorizou a abertura de escolas públicas femininas é de 1827; antes disso, as precárias opções para acessar à educação escolar mínima seria ingressar em conventos ou ter nascido em famílias de classe alta, que podiam pagar professores particulares, a fim de alfabetizar suas filhas (DUARTE, 2003). De acordo com Alcilene Cavalcante (2008), a educação secundária no século XIX era voltada exclusivamente para os homens; às mulheres destinavam-se o ensino primário elementar, a costura e a etiqueta social.

A lacuna educacional feminina não preocupava a elite intelectual brasileira; afinal, o índice de analfabetismo no país sempre fora alto, mesmo entre os homens. As mulheres precisavam. Nesse contexto, como seriam vistas as mulheres que não apenas optavam por escrever, mas ousavam publicar? É, justamente, isso que escolhe Júlia Lopes de Almeida, nome de uma das mais populares e importantes escritora do período que antecede e vai até o início do século XX.

Porém, Júlia Lopes de Almeida não só ultrapassa o limite feminino que a impedia de escrever e publicar, como mobiliza, em seus romances, severas críticas sobre a formação de classes sociais e estrutura um paradigma de emancipação feminina. Almeida rompe o ideal de passividade e conformidade impostas às mulheres ao repensar a sociedade em que vive através de seus próprios valores que ecoam em suas personagens.

Ao reconhecermos a importância da obra de Almeida e de outras escritoras oitocentistas, demonstraremos a preocupação atual dos estudos literários de reconfigurar a história literária. Para isso faz-se necessário visitar o passado para recompor o presente, e agregar novas vozes à literatura nacional. Com isso, as gerações

vindouras poderão ter acesso a uma literatura vasta e igualitária, capaz de apresentar diversas concepções miméticas, respeitando a dignidade de todos os sujeitos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta*. 4. ed. Pesquisa, organização, introdução, cronologia e notas Rosane Saint-Denis Salomoni; Orelhas Eliane Campello. 4. Ed.. Florianópolis: Mulheres, Santa Cruz: EDUNISC, 2007.
- _____. *Memórias de Marta*. 2. Ed.. Sorocaba: Casa Durski, 1989.
- _____. *Memórias de Marta*. 3. Ed.. Paris: Livraria Francesa e Estrangeira. Truchy-Leroy, 1930.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O Cortiço*. 32 ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Gallante de (Orgs). *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 vols. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1990.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010. Acesso em: jun. 2017.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. João Azenha Jr.. 6 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FANINI, Michele. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*. Araraquara, v. 14, n. 27, 2009. p. 317-338.
- HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: USP, 1985.
- MOI, Toril. *Teoria Literária Feminista*. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção - de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 16 ed., São Paulo: Ática, 1996.
- RUFATTO, Luiz (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. São Paulo: Record:, 2004.
- SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora/ os críticos/ A escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Porto Alegre, 2005.

221f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

TELLES, Norma. *A Falência* (orelhas). In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Florianópolis: Mulheres, 2003.

A LITERATURA DA SHOAH NO BRASIL: NOTAS
SOBRE A VIDA E A LUTA DE UMA SOBREVIVENTE DO
HOLOCAUSTO, DE SABINA KUSTIN

Lizandro Carlos Calegari

Depois da Segunda Guerra Mundial (1942-1945), observou-se um aumento vertiginoso de relatos com forte teor testemunhal preocupados em dar conta da experiência de sobreviventes nos campos de concentração nazistas na Europa. Muitas dessas obras foram escritas por vítimas que permaneceram em seus países naquele continente após a sua libertação; outras, porém, foram redigidas em terras distantes¹. Isso porque considerável parcela desses indivíduos, por razões diversas, acabou partindo da Europa. Se a fuga, naquela ocasião, era uma necessidade ou uma espécie de solução viável para diversos dilemas, reconstruir suas vidas e deixar um legado à humanidade acerca de seu passado era um imperativo para essas pessoas. Esse legado, na maioria das vezes, eram histórias narradas, quase sempre, pelos próprios sobreviventes com o propósito maior de não se deixar o passado se perder.

O Brasil, a exemplo de outros países, recebeu alguns desses sobreviventes, os quais, em momentos diversos, foram estimulados a escrever sobre o seu passado. Não obstante, como atesta Márcio Seligmann-Silva (2007), a presença dessa literatura que narra a experiência de sobreviventes do holocausto é extremamente marginal

1 Convém registrar que relatos dessa natureza não precisam ser escritos necessariamente pelas testemunhas oculares dos eventos. Trata-se, nesse caso, daquilo que Márcio Seligmann-Silva (2007) denomina de “testemunho secundário”.

no país. Embora se possa constatar pelos relatos que as vítimas foram bem acolhidas pelos brasileiros, o mesmo não ocorreu com as suas produções. Essas ficaram reduzidas a um público leitor bastante específico formado ou por pesquisadores interessados por esses temas ou pelos próprios familiares desses então escritores. Entretanto, conforme o crítico, apesar desse panorama desolador, existe uma pequena, mas não por isso pouco importante literatura da Shoah produzida no Brasil.

Em seus estudos, Seligmann-Silva (1998) destaca a preferência pelo uso do vocábulo Shoah em vez de holocausto. O autor explica que esse último deriva do grego (*holócauston*), que aparece na mais antiga versão da Bíblia e que foi transcrito por São Jerônimo, na Vulgata, pelo termo *holocaustum*. Essa palavra significaria “queimar totalmente” e era empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus, mas também por outros grupos. No pós-guerra, esse termo passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração. Assim, o crítico salienta que essa denominação não teria sido aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus, pois esses negam que aquele morticínio possa ter sido considerado um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história. Por isso, a opção do ensaísta pelo termo hebraico *Shoah*, ou *Shoa*, que quer dizer “catástrofe”, “destruição”, “aniquilamento”.

A literatura da Shoah, então, que traduz os sentimentos de desilusão, fracasso e frustração de seus sobreviventes, acabou constituindo um *corpus* de pesquisa que merece atenção por razões diversas. Convém citar algumas. Em primeiro lugar, porque esses relatos servem como um ato de denúncia dos absurdos vividos pelos sobreviventes; em segundo, porque constituem uma espécie de legado para as gerações futuras; em terceiro, porque são uma dívida de memória para com os que morreram; por fim, porque são meios encontrados pelas vítimas para se livrar, mesmo que parcialmente, dos traumas vividos. Os eventos narrados são apresentados

como eventos negativos, visando a prevenir, de alguma maneira, a repetição desse tipo de horror (SELIGMANN-SILVA, 2007).

Em relação à produção de relatos de imigrantes europeus que aportaram no Brasil, é Regina Igel quem, em 1997, faz um primeiro levantamento de obras e tendências dessa literatura. A autora dividiu em três vertentes os livros que analisou. Para ela, haveria 1) obras de cunho pedagógico, que estariam interessadas em apresentar o que aconteceu com a “mínima elaboração imaginativa”; 2) obras de cunho ficcional, com narrador onisciente, narrativa em terceira pessoa e estratégias literárias; e 3) obras híbridas, que transitam entre esses dois modelos. De acordo com a pesquisadora, logo depois da Segunda Guerra Mundial, observou-se um grande número de obras de teor pedagógico, preocupadas com uma apresentação “direta” e “objetiva” do fato histórico; num momento posterior, surgiram questionamentos acerca dessa capacidade de se representar objetivamente o “real”² e, por isso, os relatos começaram a ser marcados por um trabalho reflexivo com a linguagem.

Atualmente, parece que os debates a respeito dessas categorizações não são tão tranquilos assim. Primeiro, porque também se verificam relatos publicados imediatamente após a Segunda Guerra que resguardam uma preocupação com um trabalho específico com a linguagem; segundo, porque é difícil e arriscado afirmar o que é “verdade” e o que é “ficção” numa obra testemunhal. Conforme Seligmann-Silva (2007), quando se pensa, fala ou escreve, não se pode fazê-los sem o auxílio da imaginação. Em contrapartida, mesmo o texto aparentemente mais escasso em termos estéticos pode guardar uma preciosa lição literária. Logo, testemunho e literatura são indissociáveis. A literatura de testemunho, que exige um olhar para seu teor testemunhal, põe em xeque as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. Nesse sentido, qualquer tentativa de se estabelecer uma tipologia rigorosa dessa produção literária sobre a Shoah estará fadada ao fracasso.

2 O “real”, aqui, deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, ou seja, enquanto um evento que resiste à representação. Sobre o assunto, cf. FREUD (1976, p. 17-85).

A literatura de testemunho apresenta outras particularidades que merecem atenção. Ela procura responder a uma demanda posta pelos estudos culturais e pós-coloniais de se pensar um espaço de leitura e de escuta, de escritura e de voz daqueles que até então não tinham direito a esses, por assim dizer, privilégios. Trata-se, pois, de um conceito que tem um papel central nos estudos de literatura de minorias. Provavelmente, essa produção surge como uma resposta ao que Walter Benjamin (1985) esboçou de forma contundente em seu ensaio “Sobre o conceito da história”, de 1940: “[o] cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (p. 223). Ou seja, a literatura de testemunho procura justamente responder a essa demanda, isto é, ela visa a resgatar aquela história considerada menor e sem valor para o historicismo a fim de que ela não seja negligenciada.

Além disso, ela tem sido pensada na Europa e nos Estados Unidos a partir de leituras que cruzam os discursos da teoria da literatura, da disciplina histórica e da teoria psicanalítica. O discurso testemunhal é analisado tendo a literalização e a fragmentação como características centrais, sendo, ainda, marcado por uma tensão entre oralidade e escrita. A literalização consiste na incapacidade de o sobrevivente traduzir o vivido em imagens ou metáforas; a fragmentação é uma forma de literalizar a psique cindida do traumatizado e apresentá-la ao leitor. A incapacidade de incorporar numa cadeia contínua imagens “vivas”, “exatas”, também define a memória dos traumatizados.

No âmbito anglo-saxão, a noção de literatura de testemunho tem relação com os grandes tribunais do pós-guerra (lugar de origem das ondas de testemunho), assim como um diálogo com os estudos literários latino-americanos (em que o conceito de *testimonio* foi importante a partir dos anos 1970). No contexto de língua germânica, até os anos 1990, costumava-se falar mais de *Holocaust-Literatur*, antes da introdução do conceito de *Zeugnisliteratur* pela

via tanto dos estudos da Shoah como da América Latina. Conforme Seligmann-Silva, não se procura normalmente nessa bibliografia definir de modo estrito qual seria a literatura de testemunho. De um modo geral, trata-se do conceito de testemunho e a forte presença desse elemento nas obras de sobreviventes ou de autores que enfocam a catástrofe do século XX. Esses autores podem ser tanto testemunhas primárias quanto secundárias.

No Brasil, é possível considerar a presença tanto de testemunhos primários (escritos por sobreviventes que apresentam as experiências vividas em “primeira mão”) quanto secundários (escritos por não-sobreviventes). Como adverte Seligmann-Silva (2007), ao se diferenciarem os escritos que enfocam a Shoah produzidos no Brasil a partir de tais conceitos, não se quer qualificar pejorativamente esses últimos, mas tão somente utilizar uma categorização possível dentro dos estudos do fenômeno do testemunho. São categorizações que levam em conta o passado judeu desses sobreviventes. Ainda de acordo com o crítico, para se construir um quadro mais amplo da memória da Shoah, seria importante pesquisar se foram produzidos, no Brasil, relatos de sobreviventes de campos de concentração com outros *backgrounds* não judaicos, como no caso de sobreviventes políticos, homossexuais, testemunhas de Jeová, ciganos ou membros de outros exércitos que caíram nas mãos dos nazistas.

Dentro da primeira tendência, isto é, dos testemunhos primários, Seligmann-Silva (2007) menciona os seguintes relatos e autores: *Quero viver... memórias de um ex-morto* (1972), de Joseph Nichthausser, *...E o mundo silenciou* (1972), de Ben Abraham, *Pesadelos* (1976), de Konrad Charmatz, *Rumo à vida* (1979), de Olga Papadopol, *Os lobos* (1983), de Alexandre Storch, *Lembranças enevoadas* (1984), de Sonia Rosenblatt, e *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* (2005), de Sabina Kustin. Já na segunda tendência citada, têm-se os seguintes títulos e autores: *A guerra do Bom Fim* (1972), de Moacyr Scliar, *Contos do imigrante* (1956), de Samuel Rawet, *Hitler manda lembranças* (1984), de Roberto Drummond, *A vida*

secreta dos relógios e outras histórias (1994), de Roney Cytrynowicz, *Breve fantasia* (1995), de Samuel Reibscheid, e *Nas águas do mesmo rio* (2005), de Giselda Leirner.

O propósito deste trabalho não é comentar todos os relatos mencionados, nem a maioria deles, mas focar em uma obra – *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* (2005), de Sabina Kustin – com o intuito de elucidar as principais características da literatura de testemunho sobre a Shoah no Brasil escrita por uma testemunha primária. Em trabalhos subsequentes, serão feitos recortes específicos dessa produção para estudo mais detalhado, considerando outros livros elencados. Aqui, são discutidos alguns itens que entram em pauta quando se alude à literatura de testemunho tais como a singularidade do evento, o trauma, a memória e a importância do relato testemunhal.

O livro de Sabina Kustin, como o próprio título elucidado, aborda a trajetória de vida de uma sobrevivente da Shoah e, também, da vida urbana de São Paulo. Assim, diferentemente de tantos relatos que se centram basicamente na experiência da vítima nos campos de concentração, *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto* vai além, pois a autora narra episódios de sua vida após a libertação das mãos dos nazistas e a partida da Europa. Nesse sentido, Kustin procura elaborar os traumas de seu passado, mas também se empenha em apresentar os sofrimentos enfrentados em sua nova pátria, o Brasil, caracterizada pela violência urbana de que foi vítima. Assim, em certo sentido, o livro amarra duas pontas da vida da autora: uma atrelada ao horror do nazismo, no passado, e outra ligada à violência urbana, no presente. É claro que os sofrimentos no Brasil foram menores do que aqueles vividos na Europa, mas a violência vivida aqui, ao que parece, despertou o trauma de Kustin do passado.

Sabina Kustin nasceu em Lodz, na Polônia, em 1928. Até os 12 anos de idade, teve uma infância tranquila junto à sua família. Em setembro de 1939, porém, os alemães invadem a sua cidade

natal, e sua vida, assim como a de todos os judeus daquele local, começa a mudar radicalmente. A cidade foi cercada, e seus habitantes são gradualmente exterminados. Separada de sua família, que, segunda ela, teria sido queimada viva, Kustin passou a viver com outras crianças, escondida em buracos sujos, passando fome e frio. Numa noite de 1940, foi capturada pelos nazistas. Quando estava sendo levada provavelmente a um campo de extermínio, foi salva pela intercessão de um padre. Por mais de um ano, viveu escondida, com outras crianças, no porão de uma igreja católica. Esse abrigo, contudo, foi denunciado, e o padre conduziu as crianças até as fronteiras da União Soviética. No final de 1944, ela foi presa e conduzida para o campo de concentração de Bergen-Belsen, de onde foi libertada pelos britânicos, em abril de 1945. Aderiu ao movimento sionista e testemunhou cenas históricas como o ataque ao navio *Exodus*, em 1947, e o nascimento do Estado de Israel, em 1948. Em Israel e, depois, no Brasil, teve uma vida mais confortável, sendo, todavia, vítima da violência urbana em São Paulo, onde reside atualmente.

O livro, apesar de ter como autora Sabina Kustin, foi escrito sob orientação da Profa. Maria Luiza Tucci Carneiro. Esse detalhe, embora pareça insignificante, é importante para que se entenda algumas particularidades relacionadas à literatura de testemunho. Por um lado, como adverte Seligmann-Silva (2007), isso explica as longas passagens com detalhes históricos no livro e o registro acadêmico de muitos de seus trechos, o qual contrasta com a linguagem coloquial e o tom familiar observados nas demais partes do manuscrito. Por isso, essa obra de Kustin “ocupa um meio-termo entre um livro de introdução aos fatos históricos e as obras de testemunho publicadas pelos próprios autores [...] e com circulação praticamente apenas familiar” (SELIGMANN-SILVA, 2007, s. p.). Nesse sentido, salienta o crítico, pode-se estabelecer “uma relação desta obra com os vídeo-testemunhos que, sem este caráter híbrido e as passagens acadêmicas, tem um fim (não apenas, mas também) familiar” (SELIGMANN-SILVA, 2007, s. p.).

Mais precisamente, Kustin afirmou: “[o]s relatos na primeira pessoa deste livro foram escritos por meu próprio punho, sob a orientação da Profa. Maria Luiza Tucci Carneiro” (KUSTIN, 2005, p. 26). Partindo-se desse enunciado, é possível constatar que o relato testemunhal é sempre individual, pois traz um olhar particular da vítima sobre um evento que é único. As dores vividas, os traumas enfrentados e as memórias esfaceladas fazem com que o relato seja insubstituível. Embora, em determinados momentos, outros sobreviventes tenham passado por experiências similares às de Kustin, o seu discurso é singular, único, insubstituível e marcado pela incompletude. Por mais que o relato testemunhal pareça dotado de linearidade e totalidade, ele não é. Entre uma cena e outra, figuram inúmeros hiatos e lacunas. No livro de Kustin, observam-se vários saltos temporais que atestam um vazio, aquilo que poderia ter sido dito, mas que não foi, por razões diversas. Assim, em menos de duas páginas, a autora fornece detalhes genéricos de sua experiência dentro de um espaço de três anos:

[o]s alemães nos levaram para o campo de concentração de Bergen-Belsen, no final de 1944. Lembro-me até hoje dos seus grandes e aterradores portões sendo abertos para a entrada das fileiras de novos prisioneiros. [...] No campo, éramos esqueletos humanos. Mal conseguíamos andar. Em 15 de abril de 1945, os britânicos libertaram Bergen-Belsen, símbolo das dimensões da Solução Final [...]. Somente em 1946, voltei ao gueto de Lodz, onde havia presenciado mortes e mais mortes e no qual fui separada de toda a minha família. (KUSTIN, 2005, p. 57-58)

Veja-se que, na primeira frase, a autora situa sua experiência “no final de 1944”, associando a essa data algumas reminiscências. Em seguida, ela situa o leitor no dia “15 de abril de 1945”. A esse período ela associa a sua condição desumana (“éramos esqueletos humanos”) e a sua libertação pelos britânicos. Por fim, ela faz referência ao ano de 1946, quando retorna a Lodz. São muito poucos

eventos narrados pela autora para um período de três anos. Com isso, não se quer chamar a atenção para uma possível falha de composição da narrativa. Ao contrário, deseja-se mostrar ao leitor que outros acontecimentos estão possivelmente atrelados a essas datas, mas coube a autora uma seleção – consciente ou não – do que narrar ou, se se quiser, do que “salvar”.

A singularidade, nesse caso, aplica-se também à Shoah, evento central dentro da teoria do testemunho. Desde 1980, a Shoah vem sendo caracterizada pela sua radicalidade e conseqüente singularidade. Trata-se de um evento limite sem precedentes na história, exigindo-se parâmetros de compreensão diferenciados. Nas palavras de Kustin (2005, p. 106), “[f]aço questão de ressaltar que o Holocausto é um fenômeno único na história da Humanidade”. Conforme Seligmann-Silva (2005, p. 83), devido a essa singularidade, o evento “estaria ‘para além’ de toda compreensão”. Logo, complementa o crítico, a sua magnitude não deve ser discutida em termos numéricos, mas em termos qualitativos. Ainda segundo o ensaísta, “[o] evento catastrófico é um evento singular porque, *mais* do que qualquer *fato histórico*, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, *ele não se deixa reduzir em termos do discurso*” (2005, p. 83; cf. ainda SELIGMANN-SILVA, 2000).

Essa constatação de Seligmann-Silva ajuda a compreender por que Kustin, para escrever o seu livro, foi auxiliada pela Profa. Maria Luiza Tucci Carneiro. Existe uma dificuldade – ou mesmo uma impossibilidade – de se traduzir a Shoah em palavras, em discurso, dada a intensidade do evento, daí o recurso da vítima em ser orientada pela professora. Particularmente no que diz respeito a essa resistência em descrever o passado, Kustin escreve: “[n]ão existem palavras para dimensionar os horrores arquitetados por Hitler e seus seguidores” (2005, p. 21) ou, ainda, “[é] impossível descrever o terror a que assisti da minha janela” (2005, p. 43).

Essa necessidade de auxílio para se conceber o relato do que foi vivido está diretamente associada a uma particularidade da

vítima traumatizada. Quando se fala em literatura de testemunho, está-se aludindo ao trauma causado pelo impacto do evento na testemunha. Paralelamente a isso, está a dificuldade de o indivíduo falar ou escrever a respeito do que viveu. O psicanalista Dori Laub, estudioso do assunto e ele mesmo vítima do nazismo, é enfático em seus argumentos quando afirma que a vítima da Shoah – ou de qualquer outro evento traumático – precisa de suporte no momento da narração de sua experiência (LAUB, 1992; 1995). Acrescenta-se a isso o fato de muitas testemunhas terem dificuldade de assumir a primeira pessoa do discurso no momento do relato, seja ele oral ou escrito, pois são incapazes de “ouvir” a sua própria história e suportar a dor da cena vivida.

O trauma provoca no indivíduo uma série de sintomas. A vítima é caracterizada por situações de angústia, depressão, insônia, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, incapacidade de verbalização da experiência, culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68). Devido à intensidade da dor, o sujeito pode inclusive perder, por um período, as noções exatas de tempo e de espaço. Em algumas passagens do seu relato, Kustin escreve:

[a] brutalidade [cometida pelos nazistas] chocava. [...] Em pleno inverno, batíamos os dentes de tanto frio, foi uma longa agonia. Não distinguíamos o dia da noite, tal era a dimensão da desgraça. Escutávamos sem parar a batida das botas dos alemães. Ao ouvirmos o refrão da cadência de sua marcha, “*ei, tzvei* [...]” (“um, dois [...]”), temíamos que o fim estivesse chegando. Morriamos um pouco de cada vez. [...] Viajamos por muito tempo na carroça camuflada, como se fosse um transporte para trabalho. Esse longo trajeto parece ter levado um século. (2005, p. 44, 51 e 53)

Esse excerto, extraído de diferentes passagens do livro, traz algumas características do sujeito traumatizado. A intensidade da

cena vivida é tão impactante, que penetra o escudo protetor do indivíduo, causando-lhe um trauma. O impacto desse trauma é tão poderoso, que a vítima – no caso, Kustin – afirma ter perdido a capacidade de distinção entre o dia e a noite. No final do fragmento, as noções espaciais e temporais parecem confundir a autora. Por ter supertramado a cena, a testemunha associa os passos de botas dos então inimigos ao sofrimento, à morte, ao extermínio. O medo da repetição da dor vivida é constante no traumatizado. O passado é revivido no presente ou, dito em outras palavras, o presente pode encerrar situações que ativam a memória traumática.

Esse aspecto é claramente percebido em Kustin muitos anos depois de ter sido libertada dos campos de concentração, quando ela já estava residindo em São Paulo. Em 05 de maio de 2000, por volta das 21 horas, a autora estava em seu apartamento com um casal de amigos, quando vê quatro homens armados invadirem a sua sala. Ela ficou perplexa, começou a chorar e a se lamentar. Um dos assaltantes lhe ameaçou, apontando-lhe uma arma. Felizmente, só tiveram perdas materiais. A violência gerada por essa situação fez Kustin reviver o trauma passado, subtraindo dela o desejo de continuar vivendo:

[...] logo após o acontecido, desmaiei. Entrei em choque e queria morrer. Estive à beira do suicídio, deixando minhas filhas muito preocupadas. Outra vez fiquei na miséria, sem um tostão para viver. Não falava, não comia. Só queria pôr fim a esse sofrimento. Meu drama virou notícias nos jornais e nas televisões do Brasil. Houve muita solidariedade. Pessoas falavam da minha bravura. Dia e noite o telefone tocava. As pessoas queriam saber como eu estava. Vi o desespero da minha família arrasada, chorando e temendo pela minha vida. Precisei deixar o apartamento, que ficou todo arreventado, e mudar para outro lugar. (KUSTIN, 2005, p. 107)

Em termos lacanianos, pode-se afirmar que uma falha do princípio do prazer leva necessariamente à concepção de uma pulsão de morte (LACAN, 2003). Tendo uma vida marcada por dores, perdas e frustrações, isto é, tendo seu princípio de prazer sabotado, Kustin é acometida por pulsões de morte, querendo, por isso mesmo, pôr fim à sua existência e ao seu sofrimento. Como decorrência disso, ela torna-se apática, anestesiada afetivamente, não querendo se alimentar, nem falar, nem confortar sua família. Mais uma vez, o apoio das pessoas, dos amigos, dos conhecidos e dos familiares foi essencial para a sua sobrevivência. O vazio que se instalou em sua vida foi preenchido por sua profunda fé e crença em Deus, como ela própria declara em várias passagens do seu relato.

Não se pode ignorar a relação entre a literatura de testemunho e o trauma, nem a relação deste com a memória. No prefácio de *A vida e a luta de uma sobrevivente do holocausto*, Tucci Carneiro afirma ser este “um livro de memórias” (KUSTIN, 2005, p. 14). A própria autora, nas páginas iniciais de sua obra, declara ter escrito as suas “memórias” (KUSTIN, 2005, p. 20). Trata-se, pois, de uma memória traumatizada, esfacelada, nem sempre – involuntariamente – fiel ao ocorrido ou ao vivido, já que o trauma impediu ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular, à linguagem. Sigmund Freud, aliás, em “Além do princípio do prazer”, afirma, em relação ao sujeito traumatizado, que este “não pode recordar a totalidade do que nele se acha reprimido” (1976, p. 31).

Toda seleção implica uma exclusão, uma supressão de cenas. A memória, por fatores diversos, é seletiva. A memória do sujeito traumatizado também o é, já que a vítima, consciente ou inconscientemente, não gostaria de encarar o passado com toda carga de horror. Isso ajuda a justificar as diversas lacunas presentes nos textos memorialísticos. Em várias passagens do livro de Kustin, verificam-se essas ocorrências:

[e]m minhas memórias, meu avô paterno, Hirsch Rachel Kustin, aparece como um homem forte, alto, rigoroso e

muito trabalhador. [...] Dos meus avós maternos, não tenho recordações. O pouco que sei se deve à lembrança dos irmãos de minha mãe. [...] Não tenho a noção exata de quanto tempo estivemos nessa agonia. Acredito que ficamos lá por mais de um ano. [...] Vi muitas pessoas caídas, doentes, desesperadas, algumas sem poder nem mesmo falar, enlouquecidas, sendo levadas para o crematório. (KUSTIN, 2005, p. 36, 38, 54 e 58)

Que a memória é seletiva, isso fica evidente na leitura de algumas passagens do livro, a exemplo do que se observa nos trechos acima. Nos primeiros excertos reproduzidos, nota-se a imprecisão de Kustin na descrição de suas memórias: do seu avô paterno ela afirma ter uma imagem construída a partir de sua experiência de infância; dos seus avós maternos ela diz não se recordar de nada; de um período de sofrimento e de agonia ela acredita ter ele sido de mais de um ano; contudo, em relação às cenas de horror, ela não demonstra incertezas nos detalhes. A sua descrição da cena coincide com a sua experiência ocular. A sua memória parece ter selecionado algumas imagens do passado em detrimento de outras.

Como quer que seja, o que convém ter em conta é que a memória de Sabina Kustin, assim como a de outros sobreviventes da Shoah, é uma memória que visa a subverter o silêncio do discurso oficial, é uma memória que vai na contramão da proposta ideológica do historicismo e que objetiva a uma “revisão (auto) crítica do passado”, nos termos de Michael Pollak (1989, p. 5). Essa memória, somada às memórias de outras vítimas, se revolta e se afirma a partir de um sentimento de absurdo e de abandono, ela se considera “mal compreendida e vilipendiada” e, por isso, “se engaja num combate contestatório e militante” (POLLAK, 1989, p. 7). Essa é não apenas uma das funções da memória, mas também do relato em si, onde se encontram incrustadas as dores e os traumas do passado.

Nesse sentido, o relato testemunhal é importante por diversos motivos. Muitos dos sobreviventes dos campos de concentração,

depois de sua libertação, optaram ou por calar-se ou por expor suas memórias a quem quisesse lê-las ou ouvi-las. As razões para os silêncios são variadas: ou a vítima sente vergonha do que viveu, ou é uma estratégia de proteção e/ou de autopreservação, ou está tomada por um sentimento de culpa, ou não está preparada para narrar seus traumas, ou por ainda não ter encontrado um ouvinte ideal. Veja-se que Sabina Kustin demorou muitos anos para contar a sua história e, ao que parece, só o fez por estímulo e apoio de algumas pessoas que lhe eram próximas. Conforme a autora, “[h]á 60 anos minha tragédia pessoal ainda está escondida, camuflada do mundo” (KUSTIN, 2005, p. 19).

Vencer a barreira do silêncio é um desafio enorme para esses sobreviventes. Eles ficam presos a um duplo mandamento contraditório: por um lado, sentem a necessidade de falar ou escrever sobre a sua história de vida, por outro, julgam-se incapazes frente às dimensões do evento a ser narrado. Todavia, a narração, oral ou escrita, desempenha um papel hermenêutico. Ela é importante para que a vítima organize o seu passado, retrame as suas lembranças e, com isso, possa ter um alívio da carga traumática. Nas palavras de Kustin, “[e]screver sempre foi uma necessidade, um desejo, uma compulsão ou, simplesmente, uma válvula de escape, a única que eu possuía” (2005, p. 19).

O relato serve também como um meio de denúncia aos horrores pelos quais os líderes de um país ou nação são responsáveis. Quem viveu os pesadelos dos campos de concentração, sabe que a justiça ainda não foi feita por completo – talvez nunca será. Entre 14 de novembro de 1945 a 4 de outubro de 1946, na cidade alemã de Nuremberg, ocorreram os julgamentos dos criminosos de guerra. Foram julgados os líderes sobreviventes da cúpula nazista, aprisionados ou foragidos, e todas as organizações que apoiaram o regime nazista. Mesmo sendo condenados, na cabeça das vítimas, as reparações jamais serão concluídas a contento. Na opinião de Kustin, “[c]onsidero aquele julgamento como inacabado, porque não há preço para milhões de vidas inocentes ceifadas pela into-

lerância e pelo racismo. Que fique registrado, para a memória da *Shoá*, que os nazistas pareciam se divertir com a morte” (2005, p. 65-66).

Além disso, ao escrever seu livro, um dos objetivos da autora era, nas suas palavras, “engrossar o coro dos que lutam pela paz, além de servir de conforto para desesperançados ou vítimas de outros males modernos, como a miséria, as drogas e o terrorismo” (KUSTIN, 2005, p. 24-25). Em seu relato, nota-se que, para cada trauma vivido, Kustin responde com um gesto de superação e vitória, o que serve de exemplo para todos aqueles que se encontram, em um nível ou em outro, desassistidos ou desamparados. A autora também busca sensibilizar os leitores de que todos são iguais, de que não existe uma “raça” superior e outras inferiores, como queriam os nazistas. Com isso, seu maior objetivo talvez seja não deixar o passado se perder, para que as tragédias não se repitam: “[e]screvo não só para lembrar fatos, mas também a fim de clamar para que outros horrores não se repitam, como a morte em massa de seres humanos indefesos” (KUSTIN, 2005, p. 112).

Engana-se quem pensa que o relato de Kustin é isento de literariedade, embora ela própria tenha traçado esse projeto: “[q]uando decidi escrever as minhas memórias, quis oferecer a todos uma história sem mentiras, sem imaginação, sem fantasia” (KUSTIN, 2005, p. 20). Em alguns momentos, entretanto, a autora ocupa-se de uma prosa em que dá vazão à escrita criativa. Algumas passagens merecem ser reproduzidas: “[m]eu sonho de menina acabou. O sol não brilhou mais. O céu de Lodz parecia uma grande nuvem preta e a cidade nos lembrava a morte” (KUSTIN, 2005, p. 51-52); mais adiante, lê-se: “[e]u me sentia como um navio, pois parava nos portos e não sabia aonde iria chegar” (KUSTIN, 2005, p. 80). Enfim, trata-se de indicações que apontam para a ideia de que há lugar para o estético num mundo caduco, reificado, desumano e violento; e contra os autoritarismos e os totalitarismos há pessoas empenhadas em impor resistências e barreiras assinaladas pela ética, pelo respeito e pelo humano.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 17-85.
- IGEL, Regina. *Imigrante judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, Associação Universitária de Cultura Judaica, Banco Safra, 1997.
- KUSTIN, Sabina. *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. 150p. (Coleção Testemunhos).
- LACAN, Jacques. *A identificação: seminário IX (1961-1962)*. Trad. Ivan Corrêa e Marcos Magno. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2003.
- LAUB, Dori. Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: _____. FELMAN, Shoshana (Eds.). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York/ London: Routledge, 1992. p. 57-74.
- _____. Truth and Testimony: the Progress and the Struggle. In: CARUTH, Cathy (Ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore/ London: Johns Hopkins University, 1995. p. 61-75.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 3-15, 1989.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: _____. NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.
- _____. Literatura da Shoah no Brasil. *Arquivo Maaravi*, Belo Horizonte, n. 1, v. 1, s. p., out. 2007.
- _____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 09-37, jan./jun., 1998.
- _____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 63-80.

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O CONTO DE BERNADO KUCINSKI

Luana Teixeira Porto

INTRODUÇÃO

Passados mais de trinta anos do início do processo de abertura política à democratização no Brasil, com o fim da Ditadura Militar Brasileira em 1985, temos muito a compreender sobre esse evento histórico cujas cicatrizes para aqueles que vivenciaram repressão, violência e tortura são ainda presentes. São presentes também necessidades urgentes de julgamento de líderes do regime que ainda vivem livres como se não tivessem contas a ajustar com a sociedade, com a história brasileira e, sobretudo, com as famílias das vítimas muitas das quais aguardam a revelação de onde os “desaparecidos” políticos – eufemismo usado com frequência na mídia e em muitas falas de governos para ocultar crime de assassinato a oponentes da Ditadura – foram enterrados. Para que a justiça possa ser fortalecida no país, mais do que julgamentos e penalidades exemplares aos que promoveram ataques individuais e coletivos aos “dissidentes” do sistema ditatorial, é preciso não deixar esquecer esse período histórico e evitar a continuidade do “sorriso dos canalhas”, expressão de Regina Dalcastagnè (1996) para aludir aos representantes do poder e militares do governo dos alunos de Chumbo.

Para a pesquisadora, esses sujeitos “permanecem aí, sorrindo” e indicam estarem “felizes, diriam uns, estão de bem com a vida,

pensariam outros, têm belas lembranças, concluiriam então. Sem dúvida!” (1996, p. 15). É evidente a desorientação e o desalento diante da impunidade contra a qual nem sempre as leis são suficientes, pois cada militar torturador e cada político ditador da época podem sentirem-se de fato livres. Como diz Dalcastagnè, cada um deles “Sorri diante de nosso esquecimento, sorri da perplexidade daqueles poucos que ainda recordam, que ainda sofrem. Sorri por todos os sorrisos que roubou.” (1996, p. 15) O esquecimento sobre a Ditadura no Brasil é, inclusive, articulado politicamente, já que, como destaca Márcio Silva-Seligmann (2012), ao mesmo tempo em que existe a necessidade de se construir uma memória sobre esse evento histórico, há razões que justificam uma “desmemória com relação à ditadura” (2012, p. 66-67) no país. Segundo o estudioso, essa desmemória e o conseqüente silenciamento de vozes/textos sobre a Ditadura Brasileira são reflexo da diminuição de forças de oposição, que, por interesses de ordem econômica, optaram por ceder à cooptação e não lutar pela discussão sobre o evento; o surgimento de “nova violência” no contexto contemporâneo, que torna mais presente a violência atual e possibilita o esquecimento da violência do passado; e a falência de teses explicativas acerca da Ditadura associada ao “abalamento das lutas revolucionárias, que observamos desde as últimas décadas do século XX” (2012, p. 67).

Além disso, podemos considerar um interesse da sociedade brasileira em não querer se envolver com temas que causam sofrimento, optando, por isso, pela leitura de obras mais próximas ao culto do prazer e do entretenimento. Acrescentamos que, conforme o estudioso, o silêncio inicia “dentro das pessoas que vivenciaram aquele evento e depois se desdobram nas reações entre os indivíduos, grupos e classes, que se embatem na esfera pública” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 64). Não querer falar ou narrar a violência da Ditadura tem contribuído para um possível e temerário esquecimento do evento. Por fim, podemos indicar uma estratégia dúbia e até certo ponto obscura do governo brasileiro para permitir desvendar as barbáries do regime militar, já que, ao

mesmo tempo em que permitiu a criação da Comissão Nacional da Verdade, responsável por investigar os crimes cometidos pelos militares no período, não possibilitou acesso irrestrito a arquivos do Exército, por exemplo, que poderiam trazer luz à compreensão sobre crimes políticos, mortes dos oponentes da Ditadura, aparelhamento do Estado para construir um sistema totalitário, etc. A dificuldade de acesso a materiais elucidativos ou com pistas para elucidar a ditadura é também intensificada por uma espécie de negação do termo “ditadura” por aqueles que a implantam em diversos países. Como enfatiza Regina Zilberman (2015), a denominação de “ditadura” não é adotada pelos líderes dos movimentos ditatoriais para autorreferenciarem suas ações e estratégias de poder e controle adotadas, uma vez que “São seus opositores ou vítimas que reconhecem a legitimidade do sistema, nomeiam-no e expressam-no de várias maneiras, a literatura, o cinema, a canção de protesto, a dramaturgia sendo algumas delas” (2015, p. 15).

Por essas razões, é preciso buscar “fontes’ alternativas que possam contribuir para revelar o que ainda está encoberto sobre esse período sombrio da história brasileira. As artes, como enfatiza Karl Erik Schollhammer (2015), têm desempenhado papel crucial nesse processo ao denunciar infrações dos direitos humanos bem como o alto grau de barbárie a que as vítimas da Ditadura foram submetidas. Para o crítico, a literatura tem ofertado a seus leitores uma visão distante das “realidades” registradas nos textos oficiais, motivo pelo qual seu caráter testemunho precisa ser reconhecido:

A literatura sempre teve importante papel de testemunho e de memória desse tipo de atrocidades ao oferecer vivências afetivas de realidades, que, em uma narrativa fria da história, frequentemente são reduzidas à escala pasteurizada dos eventos políticos ou exploradas comercialmente na extrapolação midiática de seus efeitos mais espetaculares. (SCHOLLHAMMER, 2015, p. 39)

Nesse contexto, atuando na contramão dessa tendência ao apagamento da memória, a literatura brasileira, cuja produção pode ser apontada como uma salva-guarda da memória sócio-histórica brasileira e como arquivos vivos de uma historiografia inconsciente, tem oferecido desde os anos 1960 obras em prosa e verso que alteram para a violência do sistema ditatorial imposto no país. Como em 2014 completaram-se cinquenta anos do início da Ditadura no Brasil, editoras comerciais e independentes esforçaram-se por lançar novas publicações sobre o tema e, assim, autores já consagrados e outros ainda não conhecidos publicaram obras literárias para (re)memorar o evento. Um destes foi Bernardo Kucinski, que, embora conhecido como jornalista e cientista político, ainda não havia consolidado seu interesse pela escrita literária. O autor havia publicado em 2011 seu primeiro romance, *K: relato de uma busca*, o qual fora finalista em concursos literários no país em 2012, como Portugal Telecom e São Paulo de Literatura, mas foi com a antologia de contos de 2014 que seu nome passou a despertar maior atenção no meio acadêmico. Trata-se do livro *Você vai voltar pra mim e outros contos*, que, juntamente com a narrativa de 2011, propõe uma leitura da Ditadura por meio de histórias que reconstróem um passado de violência intensa, aniquilamento da subjetividade e dificuldade de superar o trauma decorrente da dor vivida por aqueles que foram torturados e por suas famílias que ficaram esvaziadas.

Considerando isso, este artigo propõe uma leitura comparatista de dois contos de Bernardo Kucinski, “Sobre a natureza do homem” e “Você vai voltar pra mim”, ambos publicados na antologia *Você vai voltar pra mim e outros contos*, observando especialmente a construção narrativa dos textos e sua problematização, por meio da forma e do tema, da vida social do Brasil no período da Ditadura Militar Brasileira. O objetivo do estudo é identificar estratégias estéticas que podem colaborar para uma construção da memória sobre esse evento histórico, assegurando o papel da literatura como produção cultural de resistência. Para isso, são adotados

os conceitos de memória sócio-histórica e de resistência e, em relação a traços formais dos contos, são analisadas a estrutura das narrativas e a posição do narrador.

CONTO DE BERNARDO KUCINSKI: MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

A coletânea de Bernardo Kucinski apresenta vinte e sete contos, cujas características formais são bastante heterogêneas, oscilando entre a fragmentação e a linearidade formal, entre a escrita em primeira pessoa e a presença de um narrador distante dos fatos e em terceira pessoa. Logo após a epígrafe da obra, o autor indica ser seu livro uma coletânea de textos escritos entre 2010 e 2013 que foram inspirados “no clima de opressão reinante no nosso país nas décadas de 1960 e 1970 e suas sequelas” (2014, s.p.). Assim, o tema já é previamente indicado ao leitor: trata-se de uma coletânea de narrativas sobre a Ditadura Militar no Brasil. E a orientação de leitura tem sequência: recado para leitores mais experientes que vivenciaram o momento e aos mais jovens, vistos pelo autor como “não familiarizados com aqueles tempos” e para os quais as “narrativas de cunho literário permitirão sentir um pouco a atmosfera de então, com nuances e complexidades que a simples história factual não conseguiria captar”. Essas formulações prévias de Kucinski indicam claramente a intenção do autor em criar uma memória sobre os anos da Ditadura e contribuir para que o evento não seja esquecido.

A narrativa “Sobre a natureza do homem” é um texto que mistura diálogo entre personagens a uma narração em primeira pessoa, mostrando um entrecruzamento de tipos discursivos que acentua uma tentativa de tornar a história fluente para o leitor e também próxima a ele no sentido de que as conversas entre os personagens, com marcações linguísticas típicas da oralidade, favorecem a interação entre texto e receptor. O enredo do conto permite compreender a prática de tortura usada contra os prisioneiros na época da Ditadura e os efeitos dessa ação não só

constituição psicológica dos sujeitos que acentuam uma relação entre violência, trauma e doença psíquica, mas também na perspectiva de continuidade de atos de violência como tentativas de punição àqueles que promoveram as barbáries do regime contra os indivíduos.

É interessante observar que a narrativa apresenta um deslocamento temporal em relação ao tempo da narração e ao tempo dos fatos vividos pelos personagens. A história vivida pelos personagens é contada pelo narrador muito tempo depois dos principais dramas vividos, e essa marcação temporal é indicada pela alusão ao prazo final para solicitação de indenização ao governo pelas vítimas de tortura nos ambientes prisionais durante a Ditadura Militar Brasileira. Contudo, o distanciamento temporal não diminuiu o envolvimento emocional do narrador com a matéria narrada, já que ele é também personagem central do enredo, nem sua reflexão sobre o tema central do conto, que é as sequelas psíquicas e sociais das ações de violência do governo ditatorial brasileiro.

Os personagens centrais do conto são Rui de Almeida, Imaculata e o advogado Eliseu Rezende. Rui é o narrador-personagem, com quem Imaculata compartilhou período no presídio por associação criminosa contra o Estado. Rui e Imaculata eram colegas de faculdade, muito amigos, conversavam sobre as mais várias áreas, entre elas cinema, literatura, filosofia e discutiam vários temas, como a natureza do homem, refletindo se o homem é essencialmente mau ou se torna malvado com o tempo. Rui participava de um grupo de ação armada, contrário ao governo militar, ela não, mas a proximidade com ele fez com que Imaculata se tornasse alvo de investigação e prisão. Os dois foram presos. Ele saiu da cadeia, concluiu sua faculdade e trabalha como médico terapeuta. Seguidamente lembra dela, especialmente da imagem de “garota desprendida que queria acabar com as maldades do mundo” (2014, p. 43) e assim a recompõe a sua imagem: “Maria Imaculata, delicada, miudinha, cabelos louros encaracolados, óculos de aros finos, fala suave, sempre alegre e disponível para meia hora de conversa;” (KUCINSKI,

2014, p. 44). Ela saiu da cadeia, onde foi sucessivamente vítima de tortura física e psicológica pelos policiais, apresentou transtorno psíquico severo decorrente de sua dificuldade de viver uma vida “normal” e ficar “ligada ao mundo”. Depois de pequenas melhoras e muitas recaídas, teve seu quadro de saúde comprometido e, na tentativa dos seus pais de tentarem recuperá-la, levaram-na para se tratar em um hospital psiquiátrico do SUS onde acabou segundo vítima, pela segunda vez, de tortura e ainda de violência sexual:

Acharam que ali ela teria uma chance de se recuperar. Mas aconteceu que a Imaculata foi violentada repetidas vezes por dois pacientes. Eles se revezavam. Um a agarra e tapava sua boca, o outro a estuprava. Isso durou meses. Ela não conseguia dizer nada, ficava em estado catatônico. Até que engravidou. Só então descobriram o que estava acontecendo. (KUCINSKI, 2014, p. 48)

O resultado dos estupro sofridos foi uma gravidez, e o filho nascido dessa violência ora era afagado e cuidado pela mãe, ora agredido, sinal de destemperamento emocional de Imaculata. Desenvolveu esquizofrenia e passou a viver com os pais. Essa história de vida pós-cadeia é relatada ao narrador-personagem pelo advogado Eliseu Rezende, que entra em contato com Rui depois de este ligar para a casa de Imaculata na tentativa de falar com ela e de avisá-la do prazo para solicitação de indenização. Rui não consegue conversar com a antiga colega e amiga, pois a atendente do telefone, a qual pode ser a mãe de Imaculata, diz apenas, de forma seca, que “A Imaculata não fala ao telefone. (...) É melhor o senhor falar com o advogado, ela não fala com ninguém, está muito doente” (2014, p. 43-44). É assim que Rui tem a conversa com Rezende, que declara ainda que o filho de Imaculata deseja vingar-se dos torturadores da mãe:

_ O garoto está com quatro anos, é esperto, diz que a mãe ficou doente por causa de uns homens do mal que a maltrataram e que quando crescer vai comprar

uma espada bem grande e matar todos eles. (KUCINSKI, 2014, p. 48).

Esse fragmento, que finalizada a narrativa, expõe uma das facetas do conto: a reflexão sobre a essência humana e sobre as possibilidades de a violência gerar novos ciclos de violência. A perspectiva da narrativa é a de que o contexto e as situações a que o indivíduo é exposto condicionam sua forma de pensar, agir e intervir para solucionar seus problemas. Em situação de violência, o indivíduo tende a reproduzi-la em outros contextos, o que aponta para uma visão pessimista quanto à superação de tendência conflitiva no seio da sociedade e também para a dificuldade de superação dos eventos traumáticos. Assim como a mãe, cuja postura é indicativa de abalo psíquico severo que a leva à doença mental, o filho parecer ter estendida a dor materna e a cicatriz da violência física e psicológica vivida. Nessa perspectiva, o anseio individualizado da mãe e o seu sofrimento pelas torturas sofridas são compreendidos e repelidos pelo filho, que incorpora a essa compreensão um sentimento de luto por transferência da dor. Dessa forma, podemos dizer que a narrativa introduz um apelo afetivo para o leitor porque, ao mesmo tempo em que cria um discurso em terceira pessoa que conta o drama vivido por uma criança que está sem a mãe plena para cuidar de si e do filho, torna a narração profundamente realista, aproximando o texto de uma narrativa com propensão a registro de memória da dor e do evento histórico.

A memória, nessa linha de raciocínio, constrói-se por meio de experiências individuais que se tornam representativas de experiências coletivas organizadas por meio de lembranças e de percepções singularizadas nas histórias pessoais das personagens. Para desenvolver essa perspectiva, recorreremos a Maurice Halbwachs (2006), para quem há dois tipos de memória, uma interna, que pode ser exemplificada pela memória pessoal das personagens no caso do conto, e a outra externa, configurada como memória social, resultante da união de fragmentos fatídicos que permitem

compreender uma conjuntura social em um determinado tempo. Nesse caso, as várias alusões a estratégias de coação e repressão bem como a práticas violentas usadas nos presídios contra os encarcerados durante a Ditadura sinalizam a construção de uma memória externa e social no conto. E essa se associa à memória histórica, que é responsável pela junção dos fatos em si, os quais são armazenados na memória de cada indivíduo para que os eventos não sejam esquecidos.

Segundo Halbwachs (2006), a memória individual configura-se como um testemunho ao qual recorreremos “para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Assim, o conto, pelo testemunho de seus personagens, leva o leitor a ampliar sua visão sobre a Ditadura Militar, não mais calcada na historiografia oficial que omite os dramas psíquicos que muitas vítimas viveram no período pós-ditadura. O relato da vida de Imaculata – ou melhor, de sua sobrevivida – e da perspectiva de vingança, luto e sofrimento do filho faz com que o conto concilie, em uma narrativa de tom afetivo sem uso da voz direta dos sujeitos envolvidos, os extremos de uma narrativa que reproduz fatos objetivos da violência e da perseguição política durante o governo militar à vivência afetiva do testemunho subjetivo do filho, do advogado e do antigo amigo de Imaculata, simulado pela construção do diálogo entre eles reproduzido pelo narrador do conto.

Ao usar a estratégia de contar a história de Imaculata sem dar à personagem a fala, o texto de Kucinski opta por um testemunho com voz indireta, o que acentua, de uma só vez, a impossibilidade de fala da personagem pela vivência traumática que a tornou doente e incapaz de verbalizar a violência sofrida, e a postura do narrador e dos demais personagens como sujeitos capazes de tentar traduzir aquilo que pode ser intraduzível, ou seja, como personagens que têm empatia pela história de Imaculada e pela própria personagem. A postura desses outros personagens, então, reforça uma visão de que é preciso se aproximar dessas histórias da Ditadura

para conhecer a aniquilação humana provocada pela violência do sistema político da época e assim avaliar a escolha formam como um mecanismo de resistência a essas vivências.

A ideia de resistência, segundo Bosi, é expressa em questões temáticas e formais: “Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores.” (BOSI, 1996, p. 16). Dessa forma, a adoção de uma narrativa que não é nem linear nem fragmentada, que mistura discurso narrativo tradicional à narração em diálogo, que conta uma história de teor testemunhal sem dar voz direta a personagens é uma forma de instituir um questionamento sobre os fatos reconstruídos por meio da estética do conto. Em outras palavras, as escolhas formas de Kucinski para o conto “Sobre a natureza do homem” mostra resistência pela forma e pelo conteúdo da narrativa, mostrando que a expressão literária pode ser contrária a uma ação ou evento histórico ou a uma postura governamental sem ser panfletária.

O conto “Você vai voltar para mim” é um texto em terceira pessoa, com história relatada por um narrador que observa de forma distanciada os fatos que conta. Narrativa fragmentada no sentido de não haver apresentação pontual de personagens nem marcação nítida das falas dos sujeitos envolvidos na trama, o conto apresenta ainda uma mescla de discurso direto e indireto livre, como se o narrador tivesse proximidade com as personagens e dominasse também seus pensamentos. Enfim, vemos um narrador onisciente, mas não intruso, pois os comentários e julgamentos são incitados ao leitor, cuja avaliação é induzida a mesclar compreensão da história e empatia com a matéria narrada.

O enredo da narrativa trata da perseguição sofrida por uma mulher prisioneira do sistema carcerário da Ditadura Militar Brasileira durante o inquérito policial que busca fazer com que os presos assumam os crimes cometidos, mesmo que não os tenham cometido e mesmo que o crime seja uma suposição da polícia di-

tatorial. Dessa forma, o texto, assim como o outro conto analisado de Kucinski, revela teor documental e contribui para a construção de uma memória sócio-histórica, pois aborda um dos traços que singularizam a história da Ditadura no Brasil, que é a forma como eram conduzidos os julgamentos e as investigações dos chamados anarquistas. uma condução em que o autoritarismo, a coação e a perseguição imperavam, limitando a possibilidade de voz contestatória ao discurso judicial. Sem poder de contestação, a repressão e o aniquilamento do sujeito configuram-se de forma plena, o que é demonstrado no conto pela forma como a personagem central é tratada durante seu depoimento.

A personagem principal é uma mulher não identificada, que está presa em uma cela onde constantemente recebe a visita de um carcereiro que a tortura física e psicologicamente, o que a faz sentir medo dele e repulsa por ele assim como a induz a pensar não ter condições de se defender ao passo que também se identifica sem forças para permanecer viva na cela diante das ações truculentas que experiencia. Sendo exposta a essas práticas de violência e humilhação constantemente, a prisioneira é chamada a depor para juiz que conduz a investigação do caso. Os crimes dos quais é acusada são vários e todos relacionados a questões de ordem política, já que ela é militante contrária o ao regime, como indica ser pelas falas das personagens na narrativa. Ela ainda é ameaçada de morte caso revele ao judiciário as torturas que lhe impõem como já indica a parte introdutória da narrativa, que apresenta a fala do torturador:

_ Veja bem o que você vai dizer, não esqueça que depois você volta pra cá; você volta pra mim.
riu. Bateu a porta do camburão e riu.
Filho da puta, ela disse a si mesma. Sentiu um calafrio.
(KUCINSKI, 2014, p. 69).

O discurso do torturador mostra-se intensamente coercitivo, e a expressão “você volta pra mim”, que, em outros contextos,

poderia ser interpretada como uma manifestação de afeto, indica a tentativa de controle sobre a prisioneira marcado pela imposição de ameaça à sucessão de sessões de tortura. Se ela dedurasse o carcereiro e denunciasse as torturas, voltaria para a cadeia para sofrer ainda mais. O sorriso do torturador, além de marcar insensibilidade pelos atos que pratica, é ainda irônico e reflexo de uma tendência a prazer diante da dor alheia, tal como já fora apontado no clássico conto de Machado de Assis, “A causa secreta”, em que Fortunato se satisfaz ao assistir ao sofrimento dos ratos que manipula, corta e diseca para suas pesquisas médicas. A satisfação do torturador, nessa perspectiva, é decorrente da possibilidade de impor medo e sofrimento à sua prisioneira.

A personagem presa no cárcere, em seu primeiro depoimento, vê a possibilidade de se distanciar do contexto das torturas, que, de tão frequentes e intensas, faziam-na preferir a morte a continuar vivendo as agressões: “Ela mesma pediu, mais de uma vez, me matem, me matem.” (2014, p. 69). Essa vontade de morrer expressão a situação-limite da vivida pela personagem, cuja liberdade subtraída, para ele, não é possível de ser resgatada ao passo que a violência se mantém até o agendamento do primeiro depoimento:

Depois que foi marcada [a primeira fala perante o juiz, o primeiro depoimento], não perduraram mais, deixaram entrar comida, pomadas, roupa. Hoje está de blusa nova, saia também. Todos a querem bem-apresentada. Ia dar tudo certo, garantiram. Só precisava manter o controle. Não dizer nada, apenas negar as acusações do indiciamento. Ficar nisso. (KUCINSKI, 2014, p. 69)

A sequência de expressões nominais justapostas usadas para descrever as formas de tortura empregadas contra a personagem e marcadas por uma objetividade linguística revela, por parte do narrador, um distanciamento emocional em relação ao que conta e uma tendência a reproduzir fatos de barbárie humana de forma naturalizada, sem tentativa de provocar choque por meio da palavra

em relação à monstrosidade das ações que narra. Nesse sentido, podemos considerar que a perplexidade social, levada ao extremo quanto aos tipos de tortura cometidos durante o regime, encontra ponto díspar no discurso narrativo, que se conforma com um relato frio das agressões à personagem. Num país dividido entre militares e “anarquistas” ou entre torturadores e perseguidos, a tentativa de representar o real com categorias objetivas pode soar, em uma primeira leitura, como uma aceitação tácita da realidade violenta vivida, como se narrar essa história fosse algo desacompanhado de juízo de valor sobre os eventos ou de questionamento sobre eles. No entanto, nossa leitura se constrói em direção oposta a essa perspectiva, uma vez que entendemos que o discurso objetivo e distanciado do narrador é a estratégia adotada por Kucinski para mostrar justamente a naturalidade com que os militares agiam ao “tratar” violentamente seus perseguidos e denunciar a crueldade dessa postura. Para tanto, a estrutura da narrativa é outro elemento de contribui para essa visão crítica sobre o texto.

Essa representação da crueldade do real, no conto, não se dá de forma tradicional – o conto, como já apontamos, é fragmentado e marcado por um entrecruzamento de vozes –, porque isso implicaria uma falsa projeção dessa realidade. Explicamos: a complexidade da experiência representada e a violência associada aos conflitos do contexto social abordado no conto não ganhariam dimensão estético-conteudístico correspondente se a narrativa fosse linear e tradicional. Logo, é possível compreender que o conto de Kucinski ilustra a perspectiva crítica de Theodor Adorno quando disse que “Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (1982, p. 16). A opção pela escrita fragmentada é uma das estratégias estéticas exploradas pelo escritor para representar o contexto conflitivo da Ditadura Militar Brasileira.

Nessa opção estrutural e temática do texto, encontramos duas formas, não excludentes, de verificação da resistência tal como proposto por Alfredo Bosi (1996) no texto narrativo: a resistência

materializada como tema e a resistência realizada no processo de escrita. Nas palavras do crítico, “O narrador cria, **segundo o seu desejo**, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes” (1996, p. 15, grifo do original). Essas representações polarizadas estão presentes no conto de Kucinski não só pela opção à estética do fragmento, mas também pela forma paradoxal como se comportam as duas personagens centrais do conto: a prisioneira prefere morrer a continuar sofrendo enquanto o torturador prefere causar dor a matar; a prisioneira sofre calada a violência física e verbal ao passo que o torturador debocha do sofrimento dela, entre outros dados. Além disso, a forma como a história é contada não coloca a narrativa como um texto ideologicamente comprometido com um grupo em especial – ou o dos militares ou o dos militantes de esquerda –, traço que faz com que o tema seja tratado segundo a lógica do conceito de resistência de Bosi (1996) possibilitar ao leitor o julgamento sobre a matéria narrada é, nessa perspectiva, meio para resistir sem induzir uma leitura determinada.

Uma das cenas mais importantes do conto, do ponto de vista da reconstrução da história social através da história ficcional, é o momento em que o narrador relata o depoimento da prisioneira ao juiz. Aconselhada por seu torturador a não falar nada nem a denunciar as violências do sistema prisional, sob descontrole emocional e abalo psíquico, a depoente grita: “Assinei sob tortura! Esse delegado filho da puta me pendurou sete vezes.” (2014, p. 70). Estava, assim, iniciando um processo de narrar seu trauma, de contar a violência do sistema como meio para pedir ajuda, como forma para buscar justiça

No recesso do gabinete, ela disse tudo. Não conseguiu parar de falar. Mostrou os hematomas nos braços e nos tornozelos, falou das palmadas, dos choques nos seios e na vagina, da ameaça de estupro, da simulação de fuzilamento, dos afogamentos, dos onze dias na solitária. (KUCINSKI, 2014, p. 70)

Estava, assim, registrada a sua denúncia e, com ela, decretada a sua volta à prisão, mesmo que isso não tenha sido comunicado diretamente a ela. Com uma ação artilosa e indiferente à ilegalidade das ações vividas na cela, o juiz determina que ela volte à prisão, ao Dops de onde saíra, mas, para enganá-la – já que ela não queria regressar ao seu recinto prisional –, indica a volta para a mesma cadeia onde estava. Já dentro do camburão, ela compreende o que aconteceu ao reconhecer novamente o seu agressor e “Vê, aterrorizada, entrarem pelo mesmo portão através do qual haviam saído para o tribunal” (2014, p. 71). Ela novamente estava à mercê de seu então torturador, sinal claro de que não haveria liberdade, sem vida sem violência, nem justiça, e ainda ouve mais um discurso provocativo: “Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse? Vem, benzinho, vamos brincar um pouco. Ele a agarra pelas canelas e a arrasta para fora. Os outros em volta riem” (2014, p. 71).

Esse é o final do conto que expressa o fim da esperança da personagem central livrar-se de seu torturador e ter a certeza de que seus conflitos físicos e psicológicos com o carcerário iriam se repetir. Certeza também de que a cicatrização das feridas seria mais difícil de ser concretizada. Certeza de que sua denúncia foi inócua e que a justiça optou por ficar ao lado dos agressores. O desfecho, assim exposto, indica uma perspectiva melancólica diante da superação dos impasses que assolam as posições sociais daqueles que foram aprisionados durante a Ditadura Militar Brasileira. Nessa linha de raciocínio, a memória que o conto oportuniza sobre o evento é de uma história social a contrapelo e permeada de conflitos não superados e com condição mínima de sê-lo.

Ao destacar essa impossibilidade de superação do trauma histórico, o conto “Você vai voltar pra mim” permite ainda discutir que tipo de informação ou representação social interessa registrar, ou que tipo de memória o escritor quer dar a conhecer pelo seu conto. Assim, podemos compartilhar o questionamento de Jaime Ginzburg ao propor: “O que deve ser lembrado, o que deve ser lido?” (GINZBURG, 2012, p. 220). Segundo o que depreendemos

do conto, o que deve ser lembrado é a história não contada acerca das torturas do regime ditatorial e a cooptação da própria Justiça ao analisar os “crimes” dos militantes. Assim, a memória social e história indicada pela narrativa aponta que, de fato, muitos dados históricos precisam ser descobertos ou não podem ficar encobertos, já que “O passado é constantemente reinterpretado, em um trabalho sempre incompleto. A memória coletiva não é ‘depósito fixo de significações inativas’, consenso estabelecido à força, mas resultado de constantes reescritas de ‘hipóteses e conjecturas’”. (GINZBURG, 2012, p. 221).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que apresentamos, é possível tecer uma comparação entre as duas narrativas de Kucinski. Em comum, os dois textos apresentam teor testemunhal, sem serem literatura de testemunho, portanto. Essa perspectiva possibilita ainda uma avaliação do momento histórico da época ditatorial e a leitura desse período proposta pelas narrativas. Nesse sentido, no caso dos dois contos, a leitura indica uma imagem de história fragmentada e de país fraturado pelas disputas de poder e dificuldades de diálogo diante de impasses políticos, como o da Ditadura Militar. Essa avaliação indica uma perspectiva pessimista em relação ao passo recente e sua possibilidade de superação, posto que os dois contos apresentam histórias com desfechos inconclusos e com aceno para a continuidade do ciclo de sofrimento e violência experimentado. Os dois contos, por sua vez, projetam-se no conjunto de textos ficcionais comprometidos com a visão melancólica de uma realidade violenta e autoritária que precisa ser revelada.

Para ajudar na comparação entre as duas obras literárias em questão, é importante destacar que ver o Brasil pelo olhar dos contos de Kucinski é uma forma de reconhecer a história do país não contada nos discursos oficiais governamentais que tentam encobrir a tirania de uma organização política que se impôs au-

toritária e violentamente sobre a sociedade civil, sem considerar suas opiniões, interesses e perspectivas para a construção do país. Assim, as narrativas expõem uma história a contrapelo e uma visão dissonante dos discursos tradicionalmente impostos nos estudos sobre a história social brasileira. São, por isso, textos contrários à desmemória e a favor dos direitos humanos que asseguram a integridade do sujeito e sua vivência em dignidade e, para isso, as estratégias da forma para ênfase ao tema são recursos produtivos explorados por Bernardo Kucinski para impedir o silenciamento dos discursos que negam ou omitem as brutalidades do período ditatorial brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar para mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A história natural da ditadura. *Lua Nova*, São Paulo, n. 96, p. 39-54, 2015. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/lv/n96/0102-6445-lv-96-00039.pdf> >. Acesso em: 20 nov. 2017.
- SILVA-SELIGMANN, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SILVA-SELIGMANN, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.). *Escritas da violência*. v. 2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 64-85.
- ZILBERMAN, Regina. Apresentação: conhecer é preciso. In: RODRIGUES, Inara de Oliveira; NIEDERAUER, Silvia Helena. (Orgs.). *Brasil e Portugal: a ditadura entre luzes e sombras*. Frederico Westphalen, 2015. p. 13-17.

DO MUNDO DA CIÊNCIA AO DA FICÇÃO: UM DIÁLOGO NÃO SÓ POSSÍVEL, MAS NECESSÁRIO

Margarete Hülsendeger

Mediante el tiempo, el presente se convierte en pasado y los sueños del futuro en imperfectos y muertas realizaciones. La vida es lo relativo, ya que es lo temporal por excelencia (SABATO, 1964, p. 177).

INTRODUÇÃO

Diversos artistas, em muitas de suas obras, transformaram o tempo, com suas diferentes possibilidades, em personagem. Nessas obras, os autores apresentam suas próprias concepções sobre esse conceito, na tentativa de superar o senso comum, percebendo na dimensão temporal uma entidade viva e autônoma. Assim, apesar da discussão sobre a natureza do tempo pertencer, geralmente, ao campo da filosofia, muitas vezes, outras áreas do conhecimento se apropriam dela para fundamentar argumentos e extrair novos significados.

Aproveitando-se dessa antiga obsessão pela natureza do tempo, o físico, romancista e ensaísta Alan Lightman¹ escreveu um conjunto de pequenos contos apresentando trinta diferentes mundos, nos quais o tempo é percebido das mais distintas formas. O livro intitulado *Sonhos de Einstein* (2014) não é um livro sobre

1 Formado pela Universidade de Princeton, obteve seu doutorado na Caultec. Atualmente, trabalha no MIT.

ciência, mas de ficção que utiliza a ciência, a filosofia e a fantasia para criar universos que se assemelhariam ao mítico País das Maravilhas, de Lewis Carroll (1832-1898). Assim, os títulos dos contos não são nomes ou frases, mas datas, abrangendo um período de dois meses – de 14 de abril até 28 de junho – de um mesmo ano, 1905. Esse recorte temporal só tem sentido para quem conhece o protagonista do que Lightman chamou “Interlúdios” – breves textos intercalados entre os contos –, o físico e autor de uma das teorias mais revolucionárias da ciência, Albert Einstein (1879-1955).

1905 é considerado o *annus mirabilis* da sua vida científica, ano no qual publicou cinco artigos que alterariam para sempre conceitos-chaves da física. Lightman situou seus contos três meses antes da publicação do artigo no qual o físico alemão apresenta uma nova e ousada teoria sobre o tempo. Um artigo que, segundo a ficção criada por Lightman, teria sido povoado por sonhos, visões delirantes e pelo desejo de Einstein de se aproximar do Velho, nome carinhoso que ele dava a Deus.

Contudo, como já foi dito, *Sonhos de Einstein* não é um livro sobre ciência, mas uma ficção repleta de imagens fantásticas, em alguns momentos bizarras, em outros extremamente belas. Quando o leitor ingressa nos mundos imaginados por Lightman, mergulha na “toca do coelho”, sem saber, como ocorre com Alice, o que vai encontrar em seu caminho. Para conseguir esse efeito, o autor estabelece um diálogo, não só entre textos e obras artísticas, mas também entre ideias de diferentes campos do saber. Lightman, apesar de ser físico, não se preocupa com o rompimento de leis da física, seu objetivo é inventar mundos onde seja possível vislumbrar vidas que poderiam existir se a noção de tempo fosse diferente daquela com a qual estamos acostumados.

Neste trabalho, percorreremos sete desses mundos, procurando na apresentação dos contos apontar relações não só com outras obras artísticas, mas também com ideias oriundas da ciência e da filosofia. O objetivo será o de demonstrar que é possível estabe-

lecer uma “verdadeira rede de sentidos, que se espalha para além de cada texto, recobrando todo o conjunto de enunciados poéticos (a literatura, segundo a terminologia tradicional), em permanente produção de sentidos novos” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 68).

14 DE ABRIL DE 1905 – O PRIMEIRO MUNDO

No primeiro mundo, o tempo é um círculo fechado sobre si mesmo, onde “na maior parte dos casos, as pessoas não sabem que voltarão a viver suas vidas” (LIGHTMAN, 2014, p. 8). Para descrever esse mundo, Lightman se vale de imagens simples que podem ocorrer em qualquer lugar, mas que, nos contos, transcorrem sempre na mesma cidade, Berna², na Suíça. Ele começa descrevendo a cena de um homem moribundo que vê sua esposa dar-lhe seu último beijo, sem saber que o tempo começará de novo e que os dois terão de trilhar o mesmo caminho até chegar “neste hospital, neste quarto, nesta cama, neste momento” (LIGHTMAN, 2014, p. 9). Um mundo de infelicidade para aqueles capazes de perceber que tudo já ocorreu no passado, mas vendo-se forçados a reviver seus erros infinitas vezes, sem conseguir alterar nada.

Nesse primeiro mundo, prevalece o tempo cósmico. O tempo de Homero e de sua *Odisseia*, o tempo dos heróis míticos vivendo aventuras (e desventuras), na maioria das vezes, impostas pela vaidade de deuses poderosos, um tempo que por sua própria natureza é reversível, não fluindo, nem se esgotando. Nele qualquer espécie de mudança é uma ilusão e o ente verdadeiro é eterno e imutável e onde, na ausência de mudança, não existiria diferença entre passado, presente e futuro.

Por essa razão, a profunda tristeza daqueles poucos que percebem estar presos a essa armadilha temporal, pois “são essas pessoas duplamente infelizes que dão o único sinal de que o tempo é um círculo. Pois em cada cidade, tarde da noite, seus lamentos ecoam

2 Foi em Berna, enquanto trabalhava no Departamento de Patentes, onde Einstein desenvolveu e escreveu os artigos que deram origem a Teoria da Relatividade.

nas ruas e nas sacadas vazias” (LIGHTMAN, 2014, p. 10). Nesse mundo o homem está paralisado e sua existência está determinada por uma ordem cósmica. É o tempo fora da história, onde o mito do eterno retorno ainda sobrevive.

28 DE ABRIL DE 1905 – O SEXTO MUNDO

Nesse mundo, o “tempo é visível em todos os lugares” (LIGHTMAN, 2014, p. 22) e ele avança exuberante com “a mesma velocidade em todos os cantos do espaço. O tempo é um soberano infinito. O tempo é absoluto” (LIGHTMAN, 2014, p. 22). Geralmente, quando se pensa sobre o tempo, pensa-se nesses termos, ou seja, que ele passa com regularidade e inevitabilidade, pois mesmo que as atitudes das pessoas possam ser imprevisíveis, o tempo não o é. Nesse conto, Lightman apresenta o “tempo newtoniano”.

Isaac Newton (1643-1727) acreditava que o tempo existia independentemente dos eventos que nele ocorrem, um tempo que permite “andar” para trás, invertendo a ordem temporal, assim como para frente, não existindo nenhuma distinção entre passado, presente e futuro. Nesse mundo, pode-se, inclusive, pensar o tempo como uma evidência de Deus – Newton via Deus como um relojeiro, “dando corda” ao universo sempre que necessário –, pois, “com certeza, nada que é perfeito poderia ser criado sem um Criador. Nada poderia ser universal sem ser divino. Todos os absolutos são parte do Um Absoluto” (LIGHTMAN, 2014, p. 22-23). As certezas acompanham esse tempo e tudo pode ser catalogado como certo e errado, sem margem para dúvidas ou incertezas. Desse modo, em um mundo assim tudo está perfeitamente registrado, cada palavra, cada gesto e até mesmo cada pensamento, pois “embora se possa duvidar das pessoas, não se pode duvidar do tempo” (LIGHTMAN, 2014, p.24).

15 DE MAIO DE 1905 – O DÉCIMO TERCEIRO MUNDO

É o mundo no qual não existe o tempo, apenas imagens. A narrativa desse conto é composta apenas pela descrição de imagens aleatórias, descrevendo um mundo que se assemelha muito às pinturas de Salvador Dalí (1904-1989). Em uma de suas obras mais importantes, *A persistência da memória* (1931), é feita uma provocação ou um desafio ao nosso entendimento racional do mundo físico.

Na pintura, relógios derretidos convivem com formigas ras-tejantes e uma criatura bizarra – que vem a ser o próprio pintor – está caída no chão. O quadro mostra o interesse do artista pelo tempo, entendendo-o como um “objeto” que não poderia ser moldado. A curiosidade levou Dalí a buscar na Teoria da Relatividade de Einstein e nas pesquisas sobre o inconsciente de Freud dados para traduzir, de forma mais concreta, suas percepções sobre o tempo. As imagens que Lightman escolhe para compor seu conto segue um caminho semelhante, ou seja, ele tenta expressar, agora em palavras, um mundo no qual a imagem se sobrepõe ao tempo:

Rosas aparadas flutuando sob uma ponte, próximas a um castelo que vai emergindo. O cabelo ruivo de uma amante, selvagem, traiçoeiro, promissor. As pétalas púrpuras de uma íris na mão de uma jovem mulher. Um quarto com quatro paredes, duas janelas, duas camas, uma mesa, um lustre, duas pessoas de rostos vermelhos, lágrimas. O primeiro beijo. Planetas no espaço, oceanos, silêncio. Uma gota d’água na janela. Uma corda enrolada. Uma vassoura amarela (LIGHT-MAN, 2014, p. 46).

Tentar descobrir relações nessas cenas significaria perder a possibilidade de interpretá-las apenas pelo o que elas são. Assim, em um mundo feito de imagens, sem a premência do tempo, o “branco na água quando quebra uma onda, erguida pelo vento”

(LIGHTMAN, 2014, p. 45) pode transformar-se em uma cena tão enigmática quanto os relógios derretidos de Salvador Dalí. Entretanto, a ambiguidade das imagens apenas faz com que esse mundo seja mais rico de interpretações e o tempo nada mais do “que o mole, extravagante, solitário, paranoico-crítico queijo Camembert do espaço e tempo”³.

20 DE MAIO DE 1905 – O DÉCIMO QUARTO MUNDO

Em *A invenção da solidão*, Paul Auster divide seu livro em duas partes: na primeira, intitulada “Retrato de um homem invisível”, ele recupera as lembranças de seu pai falecido; na segunda, “O livro da memória”, ele faz uma reflexão sobre sua própria paternidade e a solidão do escritor. Nos dois casos, Auster vê-se diante da necessidade de lembrar, um “exercício de memória” que ele realiza por meio da escrita. Misturando histórias da Bíblia (Jonas e a baleia), contos infantis (Pinóquio) e citações de diferentes autores (Pascal, Cícero) ele descreve a memória como um edifício, com uma série de colunas, molduras e pórticos, por onde a mente se move, caminhando de um lugar para o outro, com o som dos passos acompanhando esse “passeio” (AUSTER, 1999). Mais adiante, ele escreve que a memória é o espaço onde uma coisa ocorre pela segunda vez (AUSTER, 1999) e, portanto, um lugar que podemos visitar sempre que quisermos.

O décimo quarto mundo de Lightman vai na contramão da ideia de Auster. Nesse mundo não haveria espaço para a memória, obrigando seus habitantes a caminhar “com cadernos para registrarem o que aprenderam antes que lhes escape da mente” (LIGHTMAN, 2014, p. 47). Nesse conto, os amantes se deixam dominar pela paixão porque ao se encontrarem no quarto não reconhecem as fotos da família. A ausência da memória transforma cada noite e cada manhã na primeira e os beijos e toques seriam sempre novos, livres de lembranças que podem entorpecer a paixão. Nesse mundo,

3 Frase de Salvador Dalí “explicando” o sentido de sua pintura. Disponível em: <http://edcapistrano.blogspot.com.br/2010/06/persistencia-da-memoria-de-dali.html>. Acesso em: 30 maio 2016.

diz Lightman, todos precisam escrever seu “Livro da Vida”, mas a consulta pode ser feita conforme o desejo de cada um – começando pelas anotações mais antigas ou pelas mais novas – há, inclusive, a possibilidade de abandonar o livro e assim esquecer o passado.

Dois pontos de vista diferentes sobre a preservação da memória. Lightman vê naqueles que escolhem não mais ler o “Livro da Vida” a coragem de olhar direto nos olhos e segurar com firmeza a mão que lhe é estendida. Para ele, essas pessoas “mantém as ágeis passadas largas de sua juventude” (LIGHTMAN, 2014, p. 49), pois “aprenderam a viver em um mundo sem memória” (LIGHTMAN, 2014, p. 49). Auster, ao contrário, ao final de seu “Livro da memória”, procura uma nova folha de papel e colocando-a diante de si, escreve: “Foi. Nunca voltará a ser. Recorda” (AUSTER, 1999, p. 199).

02 DE JUNHO DE 1905 – DÉCIMO SÉTIMO MUNDO

E se um pêssogo marrom, murcho, fosse retirado da lata de lixo e após ser colocado sobre uma mesa começasse a ficar rosado? Essa é a imagem com a qual Lightman inicia esse conto: um mundo onde o tempo flui para trás (LIGHTMAN, 2014, p. 59). Após construir a cena do pêssogo, ele descreve a vida de uma idosa que conforme o tempo passa vai rejuvenescendo até tornar-se uma jovem estudante que se apaixona e casa, para em seguida transformar-se em uma menina que passa horas brincando no bosque, surgindo no final como um bebê mamando no peito da mãe. Não é difícil perceber as semelhanças entre essas imagens e as retratadas por Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), no conto *O Curioso Caso de Benjamin Button* (1922)⁴. Nesse conto o escritor norte-americano cria uma vida “ao contrário”, uma vida que desafia a ordem natural das coisas.

4 O conto deu origem a um filme de mesmo nome dirigido por David Fincher e escrito por Eric Roth, tendo como atores principais Brad Pitt e Cate Blanchett. O filme foi lançado em 25 de dezembro de 2008 nos EUA, pela Paramount Pictures e internacionalmente pela Warner Bros. O filme recebeu 13 nomeações ao Oscar, incluindo “Melhor Filme”, “Melhor Diretor” (David Fincher) e “Melhor Ator” (Brad Pitt).

Na história de Fitzgerald, uma criança nasce já sendo um idoso e o seu crescimento significa um “desenvelhecimento”, assim como acontece com a idosa do 17º mundo. O final, no entanto, é mais impactante, pois nele o protagonista mergulha em um mundo onde tudo escurece e o “seu berço branco, e os rostos obscuros que pairavam sobre ele, e o aroma morno e doce do leite desvaneceram-se por completo em sua mente” (FITZGERALD, 2013, p. 72). Desse modo, Benjamin retorna a um mundo sem memória, um mundo antes do seu nascimento.

Lightman prefere não enfrentar esse mundo desconhecido, ele altera o ponto de vista introduzindo um novo personagem em cena. No final do conto, aparece um homem de meia-idade que está deixando o palco de um auditório onde recebeu um prêmio. O sentimento não é de alegria ou realização, mas de profunda melancolia. Ao contrário do que acontece com a idosa, esse personagem sabe que o tempo está correndo para trás, mas para ele o significado é diferente. Nesse tempo, ele confessa a um amigo morto seus muitos medos: da velhice, de não ser amado, de morrer e da solidão. Esse homem melancólico e triste, apesar de suas realizações, anseia voltar no tempo, não para nascer de novo, mas para simplesmente voltar a viver. Lightman não diz, mas esse homem é Albert Einstein.

10 DE JUNHO DE 1905 – VIGÉSIMO PRIMEIRO MUNDO

E se houvesse um mundo onde os relógios e calendários não existissem? Um mundo onde o “tempo não seja uma quantidade, mas uma qualidade” (LIGHTMAN, 2014, p.71)? Nesse mundo os eventos seriam desencadeados por outros eventos: uma casa só seria erguida quando pedras e madeiras chegassem ao local da construção, e a pedreira só entregaria as pedras quando o proprietário precisasse do dinheiro (LIGHTMAN, 2014, p. 72). Um mundo sem relógios seria um mundo de poesia onde os acontecimentos “deslizam pelo espaço da imaginação materializados por um olhar,

um desejo” (LIGHTMAN, 2014, p. 73). Nesse mundo as palavras de Mario Quintana fariam todo o sentido:

Porque o tempo é uma invenção da morte:
não o conhece a vida – a verdadeira –
em que basta um momento de poesia
para nos dar a eternidade inteira (QUINTANA, 2015,
p. 148).

Em um mundo sem relógios, o período que separa dois eventos seria marcado por sentimentos de poderiam ser de alegria ou de medo quando se contemplasse a cor do céu. E todos que tentassem quantificar o tempo poderiam ser transformados em pedras e seus corpos ficariam presos – “parados, congelados nas esquinas, frios, duros e pesados” (LIGHTMAN, 2014, p. 73) – no momento em que tentaram medi-lo. O conto de Lightman transforma as palavras de Mario Quintana em uma realidade fantástica, mas nem por isso menos possível, pois se um momento de poesia é o suficiente para uma “eternidade inteira” é porque “essa vida eterna somente por si mesma é dividida: não cabe, a cada qual, uma porção” (QUINTANA, 2015, p. 148). Tentar aplicar os limites da realidade física a essas palavras ou a esse universo onírico seria a receita para o fracasso, pois mais importante do que entender é preciso sentir.

17 DE JUNHO DE 1905 – VIGÉSIMO QUARTO MUNDO

Mesmo que *Sonhos de Einstein* não seja um livro de ciência, o físico dentro do escritor Alan Lightman não poderia deixar de representar ficcionalmente um universo que não segue as leis de Newton. A história está inspirada em conceitos que procuram explicar o que acontece no universo atômico. Uma dessas explicações está relacionada com a maneira como a luz se movimenta através de um meio. Até o início do século XX pensava-se que as ondas luminosas se propagavam de forma contínua até perceber-se que, na verdade, elas o fazem na forma de “pequenos pacotes de energia”

que receberam o nome de *quantum*. Essa “irregularidade” da luz só não é percebida porque sua velocidade é muito alta, passando assim a impressão de que se trata um feixe contínuo e ininterrupto.

Assim, nesse vigésimo quarto mundo, o tempo (assim como a luz) não é contínuo e os eventos começam e param, em intervalos regulares. Um padeiro está em meio a um grito quando sua boca congela na metade de uma frase, uma criança chuta uma bola e ela de repente fica suspensa no ar, um pássaro que passa voando, para em pleno voo. Um microssegundo depois tudo recomeça como se nada tivesse acontecido, para logo em seguida, o mundo parar de novo.

A ficção criada Lightman utiliza, portanto, basicamente as mesmas ideias que são aplicadas para a luz. Desse modo, ele cria um mundo imaginário onde o tempo está sendo constantemente interrompido sem que as pessoas percebam. Essas interrupções, no entanto, são tão pequenas que “um único segundo precisaria ser magnificado e retalhado em mil partes e cada uma destas partes em mil partes para que uma única parte perdida do tempo pudesse ser verificada” (LIGHTMAN, 2014, p. 81). Contudo, ao contrário do que acontece na física, as pausas, mesmo pequenas, são captadas por um observador privilegiado. No conto, um rapaz prestes a declarar o seu amor a uma jovem percebe a interrupção do tempo e junto com ela a incerteza da namorada. Apesar de tudo transcorrer em um intervalo de tempo brevíssimo, o jovem interpreta incorretamente a hesitação demonstrada pela jovem e desiludido rompe o relacionamento.

A situação pode parecer um pouco bizarra, mas é preciso entender que os eventos quânticos são fenômenos que, na maioria das vezes, contrariam o senso comum e fazer deles ficção é tornar verdadeiras as aventuras vividas por Alice, não só no *País das Maravilhas*, mas também na terra que ela encontra *Através do Espelho*. Ainda que o mundo de Lightman não seja o mesmo de Lewis Carroll, é possível dizer que sua inspiração pode ter vindo não só da leitura

das obras do escritor inglês, como de seus próprios conhecimentos de física quântica. Afinal, nos dois casos há um convite claro para que o leitor deixe o universo das “coisas comuns” e entre na “toca do coelho”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Sonhos de Einstein*, todas as histórias são o resultado de sonhos sobre o tempo. Sonhos que esgotaram o sonhador de tal forma que ele já não sabe se está acordado ou dormindo. No entanto, no prólogo o narrador diz que “o sonhar terminou” (LIGHTMAN, 2014, p. 6) e que agora “dentre muitas naturezas possíveis do tempo, imaginadas em igualmente muitas noites, uma parece se impor” (LIGHTMAN, 2014, p. 6). Será que importa que natureza é essa? Ou o que interessa é apenas sonhar?

Se *Sonhos de Einstein* for pensado como um texto que se comunica com outros textos ou outras formas artísticas (pintura, música...) percebe-se nele a primeira condição para intertextualidade, “que as obras se dêem como inacabadas, isto, que elas permitam e solicitem um prosseguimento” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 81). Lightman criou trinta mundos diferentes – aqui foram apresentados apenas sete – mas, é possível pensar em muitos outros e eles não precisam necessariamente romper com as leis da física.

Na astrofísica moderna, Stephen Hawking desenvolveu o conceito de “tempo imaginário”. Em sua teoria, que tenta explicar o começo do universo, ele defende que, sob certas circunstâncias, o tempo pode assumir o caráter de uma dimensão espacial (MORRIS, 1998, p. 13). Se essa hipótese um dia for confirmada, o resultado será o de estarmos diante de um universo que não teve começo e no qual existiram somente quatro dimensões espaciais, ou seja, o tempo não existiria, sendo, portanto, fruto de nossa imaginação. Nesse sentido, é possível dizer que a “realidade” construída pela ciência pode, muitas vezes, ser mais fantástica que a mais extravagante das ficções.

Em *Sonhos de Einstein*, o tempo assume a forma de pássaros que nunca conseguem ser capturados, pois, como o tempo, eles se agitam, esvoaçam e saltam. Se qualquer um desses pássaros for aprisionado o tempo para. Contudo, quanto tempo pode durar a euforia de ter o tempo aprisionado? Talvez, o mesmo tempo que leva para morrer um pássaro dentro de uma gaiola. Não se sabe e nem o autor tem interesse em esclarecer esse mistério. Afinal, segundo Lightman, “o momento capturado fica cada vez mais murcho e sem vida” (LIGHTMAN, 2014, p. 101).

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FITZGERALD, Francis Scott. *O curioso caso de Benjamin Button*. Santa Catarina: Editora Dracaena, 2013.
- LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.
- MORRIS, Richard. *Uma breve história do infinito: dos paradoxos de Zenão ao universo quântico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica Henrique Lins de Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- QUINTANA, Mario. *Quintana de bolso*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aquilar, 1964.

O AUTORITARISMO NO COTEJO ENTRE AS PEÇAS *A BILHA QUEBRADA* E *A PELE DE CASTOR*

Sabrina Siqueira
Rosani Ketzer Umbach
Roberta Santurio

Este trabalho é uma abordagem interpretativa/comparatista entre as peças *A bilha quebrada*, de Heinrich von Kleist, e *A pele de castor*, de Gerhart Hauptmann. As duas peças podem ser lidas sob a tese de crítica social ao sistema judiciário ineficaz, em que uma autoridade é recém chegada na cidadela com o propósito de “fazer valer a lei”, como no fragmento de *A pele de castor*: “Minha tarefa aqui é de inspecionar e limpar. _Quanto lixo não se acumulou aqui sob proteção do meu antecessor!” (HAUPTMANN, 1979, p. 39). Mas logo se percebe que a real intenção dessas autoridades é preservar seus interesses próprios: no caso de *A bilha quebrada*, manter as aparências e preservar o status de classe do judiciário e, em *A pele de castor*, investigar as reuniões democratas e seus simpatizantes. Nos dois textos, os protagonistas, respectivamente o juiz Adão e a lavadeira Sra. Wolff, são contraventores que, de certa forma, conquistam a empatia do público. Outras interpretações de leitura também são possíveis, como a de o texto *A bilha quebrada* ser uma releitura do texto bíblico de Adão e Eva, e *A pele de castor* ser a reafirmação do provérbio “lobo em pele de cordeiro”, segundo a qual um mau elemento passa despercebido como bom cidadão.

As duas peças são de dramaturgos alemães e foram escritas no início do século XIX, quando os territórios de língua alemã, outrora

sob controle do rei da Prússia, estavam em fase de constituição. A partir de 1870, período pós guerra Franco-Prussiana e de escritura de *A bilha quebrada* e *A pele de castor*, o Império Alemão ganha a denominação “Segundo Reich”. Os textos, portanto, focalizam questões consideradas desconfortáveis e carentes de reflexão na opinião dos escritores, como a hipocrisia social, o desmantelamento das instituições governamentais em territórios que ainda não compunham nações soberanas, o descaso das autoridades para com localidades menores e os vícios da população da época, mostrados aqui sob o prisma da comédia.

A trama de *A bilha quebrada* passa-se em um tribunal e trata da queixa de Dona Marta sobre a quebra de sua bilha na noite anterior. *A pele de castor* tem como cenários a casa da protagonista, por onde quase todas as personagens da peça passam, e também um tribunal, e a trama conta sobre três roubos e sobre a tentativa de queixa de Krüger, vítima de dois dos furtos. As duas peças possuem personagens com nomes significativos quanto à atuação na trama. Em *A bilha quebrada*, Licht, que significa “luz” em alemão, é o escrivão que ajuda a esclarecer a comunidade sobre quem é o culpado, traz luz sobre o assunto. Em *A pele de castor*, Wolff significa “lobo” e a Sra. Wolff age como uma loba, “caçando” à noite, liderando sua matilha e sobrevivendo na “selva” graças à própria astúcia.

Sobre a tese para o texto de Kleist, enquanto na história bíblica Eva foi a responsável por corromper Adão, provando da maçã por curiosidade e provocando a expulsão do casal do Paraíso, na peça é Adão quem insiste para que Eva contrarie os costumes e o convide para seu quarto. Para tanto, ele vai à casa da garota à noite, com um falso anúncio de que o pretendente de Eva seria convocado à guerra, e faz uso da “cabeleira” de juiz, aparato que lhe confere autoridade, para conseguir seduzi-la. Quando usa a peruca, não é o homem ordinário quem está falando, mas seu discurso passa a ser o da autoridade judicial. A imposição de sua posição de juiz para conseguir proximidade com a garota Eva, com o uso da cabeleira, também pode ser uma metáfora da história bíblica em

que o diabo, na figura da cobra que oferece a maçã a Eva, utiliza o discurso sedutor para iludir. Paralelamente, a bilha pode representar o discurso jurídico, cujos estilhaços podem ser resquícios que o juiz usa na tentativa de se livrar da culpa e colocá-la em outra personagem. Pode-se depreender uma crítica a um Deus cujo discurso hermético, divulgado pela *Bíblia*, dita regras e ordens, mas cala motivos e intenções.

As personagens bíblicas são expulsas do paraíso porque despertam consciência do próprio corpo e, portanto, de sua sexualidade. Da mesma forma, Adão e Eva na peça são colocados em uma situação de desconforto, “expulsos” de sua zona de comodidade, por terem sucumbido ao desejo. Desde o início da peça, com as descrições do corpo machucado do juiz, há uma chamada de atenção para a questão do corpo físico dessa autoridade, que perde a cabeleira durante a investida guiada pelo desejo dele por Eva, e tem, assim, seu corpo pessoal exposto. A cabeleira, ou peruca, é símbolo da posição social que o diferencia dos outros. Quando a usa, ele incorpora um papel social e anula a vida pessoal com algo que é artificial e que oblitera a natureza do corpo para colocar em evidência seu papel social. Com a descoberta de que foi ele a quebrar a bilha, tanto o juiz quanto Eva são expostos diante das pessoas que estão no tribunal, sendo que Adão opta pela fuga, que é, para ele, um suicídio social.

As personagens de *A bilha quebrada* são pessoas cujos corpos estão silenciados, inclusive o juiz. No sonho dele antecipando o julgamento de si próprio, pode-se antever a culpa pela ação da noite anterior, culpa que é bastante presente no discurso católico como forma de interditar as liberdades pessoais. O sonho pode ser interpretado como o que Jeanne Marie Gagnebin (2002) chama “rastro” de um episódio que permanece na memória do sujeito por ser sabidamente contrário à conduta que ele deveria ter em público: o assédio à garota pela imposição da sua figura de autoridade da lei, fazendo uso da peruca e a mentira sobre o afastamento do amigo dela. Para a autora, em acesso ao todo, o indivíduo segue

rastros de memória em meio ao jardim semidestruído do mundo. Sobre o reconhecimento e o registro da memória, Gagnebin ilustra o conceito de “trauma”, que seria como uma “ferida aberta na alma ou no corpo por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular linguisticamente, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2002, p. 127) e que seria a marca daquilo que não pode ser articulado.

Parte da comicidade da peça deve-se aos contratempos de Adão para evitar que a quebra da bilha seja esclarecida e à colocação de uma autoridade em peripécias de contraventor. Eva tem sua reputação associada ao objeto de cerâmica que lembra a forma de um útero invertido e, uma vez quebrado, não mais seria restituído ou considerado “puro”. E todos vigiam a vida de todos na cidadela, impondo a falta de privacidade que, na prática do catolicismo, é alcançada pela igreja por meio das confissões. Sobre a vigilância recíproca, Elias explica que nem sempre houve essa forma de integração e que a relação entre um homem e seu outro precisou ser aprendida para se adequar a padrões considerados civilizados. Conforme o autor, “A fim de ser realmente ‘cortês’, segundo os padrões da *civilité*, o indivíduo é até certo ponto obrigado a observar, a olhar em volta e prestar atenção às pessoas e aos seus motivos” (ELIAS, 1994, p. 90). Assim, o controle social configura-se um meio eficaz para inculcar hábitos duradouros. Ainda no que se refere a uma aproximação entre o texto da peça e o dogmatismo bíblico, pode-se considerar o discurso católico tão contraditório quanto o discurso de Adão, no tribunal, com diálogos entrecortados que mais parecem monólogos.

Considerando a vigilância a que todos os moradores estão submetidos como uma imposição de violência silenciosa e pensando na atuação dos poderosos nessas duas peças, nos aproximamos das discussões de Norberto Bobbio (1998) sobre os conceitos de violência e de poder. Para ele, se a violência se caracteriza por uma alteração danosa no estado físico de indivíduos ou grupos, o poder se caracteriza por uma alteração da conduta de indivíduos ou gru-

pos, dotados de vontade própria mínima. A violência muda o estado do corpo ou do ambiente do outro, já o poder, altera a vontade do outro. Já a dominação veiculada pela Igreja Católica, por perpetuar a exploração do povo sem recorrer a embates físicos e por se deter à esfera do discurso inebriante, corresponde ao conceito de “violência simbólica” criado pelo francês Pierre Bourdieu para descrever o processo pelo qual a classe que domina economicamente impõe sua cultura ou vontade aos dominados. Essa violência simbólica se expressa na imposição “legítima e dissimulada” de interiorização da cultura dominante, no caso, o dogmatismo católico, que prega humildade e subserviência. Conforme Bourdieu (1996),

Um dos efeitos da violência simbólica é a transfiguração das relações de dominação e de submissão em relações afetivas, a transformação do poder em carisma ou em encanto adequado a suscitar um encantamento afetivo. [...] A violência simbólica é essa violência que extorque submissões que sequer são percebidas como tais, apoiando-se em “expectativas coletivas”, em crenças socialmente inculcadas. (BOURDIEU, 1996, p. 170 – 171).

Essa seria uma violência atenuada e quase invisível, exercendo-se pelas vias simbólicas da comunicação, do conhecimento e da cultura imposta, que segregam o outro, o desconhecedor dessa cultura, desse discurso, ao grupo inferiorizado e suscetível a ser explorado.

A interpretação de *A pele de castor* como referência ao provérbio “lobo em pele de carneiro” refere-se à protagonista, a Sra. Wolff, ser ladra durante a noite (como os lobos, a família Wolff literalmente sai à noite para “caçar”) e ser trabalhadora durante o dia. A princípio, pode-se pensar que a Sra. Wolff, na condição de matriarca de uma família de “lobos” que mora na floresta, furta da humanidade aquilo que foi pego ilegalmente da natureza, como uma corça caçada e a madeira nobre, com o objetivo de restituir esses bens à natureza e utilizá-los para alimentar e aquecer a pró-

pria família. Mas é visando ao lucro que a mulher rouba, e o texto permite inferir que a corça foi pega em armadilhas colocadas propositalmente pelos Wolff. Exercer a função de lavadeira a domicílio e ter uma das filhas trabalhando na pensão colabora para deixar a mãe loba sempre informada, e ela vê em tudo uma oportunidade para proveito próprio.

A ousadia dos atos da protagonista, Sra. Wolff, cresce no decorrer da peça. Em um primeiro momento, ela e o marido apenas colocam uma armadilha próxima a sua casa e assim conseguem caçar uma corça, mas não saem em busca do animal. Mais tarde, furtam a lenha que está em frente ao portão da pensão, mas em via pública. Por fim, adentram a pensão, invadindo a moradia dos Krüger para furtar o casaco de pele de castor. Esse último ato não é explícito ao leitor/espectador, mas o roubo do casaco pelo casal fica evidente pela contagem do dinheiro (59 táleres) vindos de Wulkow, que prometera 60 na compra do agasalho, e pelo comentário de Júlio Wolff: “Daí nós também tamo no buraco. Deixa eles encontrá o casaco com o Wulkow” (HAUPTMANN, 1979, p. 58). Essa característica de adaptação ao meio, aprimoramento das técnicas de sobrevivência e prevalência da “lei do mais forte” vão ao encontro das teorias difundidas por Charles Darwin sobre seleção natural, à época da escritura da peça.

Nas duas peças, algumas personagens são acometidas por uma espécie de “cegueira” parcial e conveniente. Em *A bilha quebrada*, todos os indícios, como as mentiras que não se sustentam sobre a origem dos machucados do juiz e sobre a perda da peruca, apontam para Adão como o responsável pela quebra do objeto e, conseqüentemente, por ter estado com Eva durante a noite. No entanto, as demais personagens parecem não acreditar que a autoridade possa ser o meliante, mesmo Dona Brigida, que o vê correndo em fuga da casa de Eva e prefere acreditar ter visto o diabo. Talvez a personagem não tenha reconhecido Adão por nunca ter olhado para o juiz como um homem, por desconhecer a feição civil da autoridade, que era careca por baixo da peruca e

manco. Isso é uma marca do texto para a invisibilidade que pode “proteger” quem exerce determinados cargos. Com exceção de seu superior, Walter, quando pergunta em voz baixa: “Senhor juiz, se deseja confiar-me alguma coisa pessoalmente, aproveite a ocasião!” (KLEIST, p. 52), e de Licht, que aspirava a ocupar o cargo de Adão, os demais custam a enxergar o óbvio.

Em *A pele de castor*, peça inserida no Naturalismo alemão, a “cegueira conveniente” ocorre principalmente no delegado, que faz pouco caso das queixas de Krüger por antipatizar com o pensionista. Sendo um barão e defensor da aristocracia, o delegado persegue o grupo social de democratas e intelectuais, como Krüger e Fleischer, que recebem revistas com ideias inovadoras e se reúnem para discutir essas ideias com outros pensadores. Segundo Elias, naquela época, para a Alemanha, “a literatura torna-se o escoadouro mais importante. Nela, a nova autoconfiança e o vago descontentamento com a ordem vigente expressam-se de forma mais ou menos encoberta” (ELIAS, 1990, p. 36).

Por isso, mesmo diante de indícios de que Wulkow pode ser o marinheiro que teria roubado o casaco e tendo o possível ladrão presente na delegacia, o delegado não o considera suspeito. Ponderando que o autor da peça admitiu apoio ao nazismo anos mais tarde, é interessante detectar em seu texto uma crítica ao silenciamento da democracia, prática que levaria à eclosão nazista. Também ficam cegos para as evidências o pensionista Sr. Krüger, que vê as achas de lenha na casa de Wolff, iguais as que lhe foram roubadas, e não desconfia que ela tenha sido a ladra porque a mulher é trabalhadora; e o intelectual Fleischer, que quando estava no barco consegue ver o marinheiro detalhadamente o suficiente para dizer que não é asseado, mas estando diante do mesmo marinheiro, na delegacia, não o reconhece.

A bilha quebrada apresenta diálogos desencontrados, que durante a atuação podem funcionar como ferramentas de comichidade, e longos segmentos sem progressão semântica, ou seja, sem

introdução de novas informações, e que podem ser associados à paralisação do povo alemão no período histórico em que a peça foi escrita. Em *A pele de castor* também há fragmentos que “não se explicam” e podem objetivar a comicidade nessa comédia. Um exemplo desses trechos que parecem não ter vínculo com o restante do enredo é o diálogo entre a Sra. Wolff e Fleischer sobre um filho falecido da mãe loba, uma dívida dos Wolff para com Fleischer e uma questão envolvendo determinada chave (ou mais de uma chave), que aparece logo no início do primeiro ato quando Leontina (uma das filhas do casal Wolff) a pega em cima do estábulo, depois está num pacote, junto do colete de Krüger para despistar a investigação sobre o roubo do casaco. Isso pode ser a pista sobre como o casal Wolff entrou na pensão para furtar o agasalho de pele. Nas duas peças, muito do que será “engraçado” no palco fica por conta da forma rude como os superiores tratam seus subordinados, em *A bilha quebrada*, e da forma como a mãe fala com as filhas e com o marido, aproximando seu discurso à oralidade, em contraste com sua admiração profunda pela cultura, em *A pele de castor*.

O “falar errado” acontece entre indivíduos ainda não condicionados ou adestrados às normas culturais que vigorariam no ocidente a partir da Renascença, conforme termos do escritor Norbert Elias (1990). Para Elias, o processo civilizatório e a aculturação dos indivíduos estão calcados no recalçamento de pulsões e isso gera infelicidade. O autor atenta para que, ainda no século XVIII, a burguesia alemã é pobre em relação aos padrões francês e inglês, e a corte imita insatisfatoriamente a França na conduta e na língua. O idioma alemão ficava restrito à camada mais empobrecida, os camponeses, como algumas das personagens subjugadas nas peças analisadas, e era considerado um falar típico das classes baixas, pesado e incômodo (idem, p.29).

As duas peças, *A bilha quebrada* e *A pele de castor*, dialogam entre si ao mostrarem o interesse dos autores em promover um olhar crítico sobre seus contextos sociais. Nos dois textos, é possível

uma interpretação de crítica à ineficiência do sistema judiciário em localidades menores e à cegueira conveniente das autoridades, que só trabalham pelos interesses próprios e reservam uma atitude autoritarista a comunidades pequenas empobrecidas. *A bilha quebrada*, de Kleist, traz como protagonistas um Adão e uma Eva, e assim remete ao texto bíblico, mas com uma inversão quanto à culpabilidade pela expulsão do paraíso de “aparências sociais”. O erro cometido aqui parte do homem e com isso temos uma crítica à sociedade patriarcal e ao papel relegado às mulheres.

A pele de castor, de Hauptmann, traz uma “loba em pele de castor” e permite questionar se, inserida naquela sociedade, com os valores vigentes de culto às autoridades, a personagem teria chance de sobreviver se não se comportasse de forma astuta, pensando individualmente. As duas peças estão inseridas em uma poética de indeterminância (possível eco da fragmentação territorial), em que nem tudo é esclarecido ao final do texto e, enquanto comédias, classificam-se no gênero “comédia do ladrão”, em que acontece uma exposição de erros acompanhando o despertar da compaixão do espectador para com quem comete as falhas.

REFERÊNCIAS

- BOBBIO, Norberto. Violência. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. (Org.), *Dicionário de Política*. Brasília: UnB, 1998, p. 1291-1298.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador Volume 1: Uma história dos costumes*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Pro-Posições* - vol. 13, N. 3 (39) - set./dez. 2002, p. 125-133.
- HAUPTMANN, Gerhart. *A pele de castor*. Tradução Felícia Volkart. Porto Alegre: Instituto Goethe no Brasil, 1979.
- KLEIST, Heinrich von. *A bilha quebrada*. Tradução de Esther Mesquita, 1957.

O CONTRADITÓRIO EM JOACHIM MAHLKE – UMA MOSTRA DA COMPLEXIDADE DA VIOLÊNCIA EM *GATO E RATO*, DE GÜNTER GRASS

Sabrina Siqueira
Rosani Ketzer Umbach
Andrio J. R. dos Santos

Gato e Rato faz parte de uma trilogia do escritor Günter Grass, composta também pelos títulos *O tambor* e *Anos de Cão*. Um dos objetivos da obra de Grass está na busca do entendimento de como tantas pessoas estiveram vinculadas ao regime político-ideológico do nazismo e o que as levou a se envolverem com essa máquina de violência. Para a análise do protagonista de *Gato e Rato*, consideramos a necessidade humana de pertencimento, o desejo de sentir-se aceito e participante de um grupo social.

Mahlke é apresentado pelo narrador, Pilenz, um dos colegas da escola, como um *outsider* de catorze anos, um garoto desengonçado que não sabe andar de bicicleta ou nadar, atividades comuns para os outros meninos. Narrado em primeira pessoa com focalização na personagem protagonista, o romance apresenta grandes fragmentos em segunda pessoa, com o discurso de Pilenz dirigindo-se diretamente a Mahlke, como em: “Teu humor, se é que o tinhas, era bastante especial” (GRASS, 1976, p. 19).

A questão do humor do protagonista é introduzida pelo interesse do narrador na fé de Mahlke e dúvida de se a adoração pela Virgem era uma espécie de brincadeira, pois em certa ocasião, questionados por um professor sobre qual profissão seguir, Mahlke

responde: “Quero ser palhaço e fazer rir as pessoas” (GRASS, 1974, p. 19). Essa declaração do protagonista põe em dúvida a seriedade de alguns de seus atos, se seriam eles desobediência ou uma forma de provocar o riso pelo inusitado. Ao final da narrativa, no entanto, Pilenz declara: “estou certo de que Mahlke não queria brincadeira. Ele simplesmente não sabia brincar. Várias vezes tentara. Mas tudo que fazia, tocava ou dizia, tornava-se sério, significativo e monumental” (idem, p. 108).

Considerando o desejo de pertencimento como uma das principais motivações das ações humanas, Mahlke age no sentido de ser incluído quando suplica para ir nadar com os colegas e logo os supera em velocidade e fôlego nos mergulhos para retirada de objetos do caça-minas encalhado que frequentavam. “Por mais cansado que estivesse, Mahlke sempre atingia o quebra-mar um minuto antes de todos nós. E essa vantagem do primeiro dia ele conservou todo o tempo” (GRASS, 1976, p. 10). Além da natação, ele passa a se destacar na ginástica. Estranho e inapto até os catorze anos, o protagonista muda sua inflexão para com o mundo a partir dessa idade.

Concomitantemente ao desenvolvimento das aptidões físicas de Mahlke cresce seu pomo-de-adão, e essa característica física encerra uma das contradições dessa personagem, que ora toma atitudes no sentido de desviar a atenção, com a utilização de objetos grandes pendurados ao pescoço, e ora chama mais atenção para o “gogó” com pompons coloridos, que se tornam tendência. “Uma chave de fenda pendia de seu pescoço e fazia com que o pomo-de-adão não sobressaísse tanto” (GRASS, 1976, p. 9). O pomo-de-adão, indício de masculinidade, é foco da observação constante dos colegas, principalmente do narrador, que oscila entre adoração e repulsa para com o protagonista.

Apesar de conquistar destaque e despontar como líder no grupo de colegas, a interação social não ocupa a prioridade de Mahlke. Deixa de ser um *outsider*, mas se mantém a parte do gru-

po por iniciativa própria e ocupa o também marginal status da liderança. A diferenciação a que está submetido então não é mais causada por não se igualar aos outros, mas porque nenhum dos outros consegue aproximar-se dele em excelência. Ele se mantém sério e não faz questão de guardar para si tudo que consegue retirar do barco encalhado:

consequia às vezes com apenas dois ou três mergulhos mostrar-nos como troféu na ponte grandes placas com muito texto que ele levantara [...] Quanto a colecioná-las, fazia-o sem grande interesse e oferecia muitas delas [...] Mahlke trabalhava a sério: enquanto modorrávamos no barco, trabalhava debaixo d'água (GRASS, 1978, p. 12).

Essa atitude para com seus “seguidores” faz pensar que, aliada à necessidade de pertencimento, existe e é também visceral a necessidade de o ser humano sentir-se útil no grupo social do qual participa. Não basta pertencer nadando junto dos colegas. Para validar esse pertencimento, Mahlke estabelece vínculos pela confirmação de uma função social ou pelo ato de exercer uma tarefa dentro do grupo, palpável pela materialidade dos presentes que emergem com ele. Segundo Eric Landowski (2002), o sujeito adquire consciência de si mesmo, de sua presença no mundo, a partir da diferença, independentemente de ordem, caráter ou variação. A construção do “eu” passa por um processo de exploração do mundo. Tanto em relação ao mundo que o cerca, quanto em relação a si mesmo e ao outro, o sujeito, dessa mesma forma, constitui-se pela diferença. O sujeito teria necessidade de um outro para alcançar um sentido de existência própria. Isto porque o sujeito atribui algo específico a esta diferença, um conteúdo determinado ou sugerido, justamente o que segrega o eu e o outro. Dessa forma, o sujeito define a si mesmo, ou tenta definir, a partir de uma imagem autoconstruída e também considerando a imagem que este outro envia de volta ao eu. Como demonstra Landowski:

[...] um sujeito não pode, no fundo, apreender-se a si mesmo enquanto “Eu”, ou “Nós”, a não ser negativamente, por oposição a um “outro”, que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como eu contrário: “O que eu sou é o que você não é” (LANDOWSKI, 2002, p. 25).

Outros pontos contraditórios na personalidade desse protagonista são a fervorosa religiosidade que mantém (a despeito da falta de fé dos companheiros) e a pouca curiosidade pelas questões sexuais que tanto interesse despertam nos meninos da sua idade, e isso apesar das vantagens físicas e do encantamento das garotas para com ele. Invisível que era antes das exposições como exímio nadador e mergulhador, ninguém havia notado, mas sempre carregara no pescoço a medalhinha da Virgem. Sendo Mahlke sério, mas decidido a fazer os outros rirem, o narrador questiona se a devoção dele seria uma estratégia para fazer graça. Se o rir é indício de relaxamento das tensões, Mahlke é alguém que não relaxa nunca, está em constante alerta. Lélia Parreira Duarte¹ (1994) entende que quem consegue rir de si mesmo toma distância de si para se ver como um outro, percebe o que existe de representação na vida e balança suas certezas, aproxima-se da fragilidade humana, da inevitabilidade do sofrimento e da “fatalidade da sujeição do indivíduo a uma cultura que o domina” (DUARTE, 1994, p. 15). Nesse sentido, como alguém que não ri ou participa das brincadeiras descontraídas dos colegas, Mahlke está na contracorrente de quem se compadece com a fragilidade humana ou enxerga o engendramento de dominação da cultura que o cerca.

Mas todas as atitudes do protagonista são contraditórias e ele parece querer elevar-se a um plano ainda não vislumbrado pelos demais, seja pela superação física ou pela forma efusiva com que demonstra sua fé. De início atento à ordem na escola, Mahlke surpreende quando rouba uma condecoração de um ex-aluno que

1 Em conferência de abertura do XXVI SENAPULLI, evento que origina os Anais **Humor e Ironia na Literatura**.

volta como oficial para palestrar e inculcar nos demais o senso de nacionalismo. “Demonstrava aversão manifesta pelas porcarias habituais dos alunos” (GRASS, 1978, p. 23) mais velho e agia com maturidade quanto às brincadeiras deles com professores:

ele nos dava uma lição. [...] ao não ser um ambicioso, ao estudar moderadamente, ao deixar que copiassem dele, ao não demonstrar ambição senão na aula de ginástica, ao não participar das porcarias habituais, tornava-se aquele Mahlke particular que, claramente ou de maneira velada, buscava o aplauso [...] e eu te admirava, embora não te empenhasses em suscitar admiração. Não, Mahlke não era nenhum ambicioso (GRASS, 1978, p. 23-25).

Avesso às brincadeiras dos colegas, Mahlke demonstra personalidade forte e faz o que quer. Não é um sujeito obediente, senão a seus próprios valores. Mas quais são esses valores e os seus objetivos são questões que Günter Grass deixa em aberto para o leitor. O protagonista é expulso do Grupo Jovem e admitido na Juventude Hitlerista, e o fragmento que segue dá mostras de que ele só obedece a seus critérios e também de uma crítica do autor à organização dessa agremiação:

o expulsaram do Grupo Jovem e o admitiram na Juventude Hitlerista, porque se negara por vários domingos a levar sua seção – da qual era chefe – à festa matutina no Bosque [...] e continuou negligenciando também daí em diante [...] o serviço matutino dominical. É claro que nesta instituição, que tutelava todos os adolescentes a partir de catorze anos, sua ausência chamava menos atenção, porque a Juventude Hitlerista era conduzida com menos disciplina do que o Grupo Jovem e formava uma associação mais frouxa (GRASS, 1978, p. 25).

Seu ingresso na máquina de violência nazista não se dá, portanto, por concordância com o ideal do partido, mas mais como

uma punição por mau comportamento em outra instituição. E ele mantém para com os jovens hitleristas a mesma atitude negligente. Sua obediência está assegurada para o desenvolvimento físico e para a demonstração de fé pela Virgem. O narrador observa que a escola - com o ginásio de ginástica e os companheiros de natação – significava mais para Mahlke do que a juventude hitlerista, na qual, “como membro, foi incolor e desconhecido” (GRASS, 1978, p. 26).

A Segunda Guerra Mundial é pano de fundo da narração e desponta aqui e ali como um caça-minas russo encalhado, como os cupons de racionamento e a carência de alimentos de que são indício, como o cheiro das cebolas e a criatividade das mães para cozinhar com pouco, como as palestras de oficiais na escola e a brincadeira entre os colegas em decorar o jargão do conflito:

Naquela época, graves acontecimentos agitavam o mundo [...] A frota polonesa não era grande, mas pretenciosa. Sabíamos de cor todas as suas modernas unidades lançadas ao mar na França e na Inglaterra, e podíamos recitar sua artilharia, tonelagem e velocidade em nós com a mesma segurança com que soltávamos os nomes dos cruzadores ligeiros italianos e dos antiquados encouraçados e monitores brasileiros (GRASS, 1978, p. 27).

O narrador considera os pompons que Mahlke pede que a tia confeccione um contrapeso ao saliente pomo-de-adão. Ele lança com eles uma tendência, mas, quando a moda se espalha, abstém-se de usá-los. Retirar seus pompons e jogá-los no chão, no salão nobre da escola, foi uma demonstração de discordância com o ex-aluno e tenente que proferia palestra e também usava no pescoço os guizos de lã. A discordância, fosse com o discurso, fosse com a atenção dos colegas desviada de si e redirecionada ao tenente que visitara o Quartel General do Führer, fica evidente pela negativa do aplauso. O ex-aluno, que segundo Pilenz não era grande coisa fisicamente, atribui as façanhas difíceis à sorte e encerra a

palestra com a confissão de “que aquele que está no front gosta de recordar com frequência seus bons tempos de escola” (GRASS, 1976, p.51), mas não recebe aplausos de Mahlke: “Aplaudimos por muito tempo, berramos e sapateamos. Só quando minhas mãos já estavam doídas e rígidas, reparei que Mahlke guardava reserva e se abstinha de aplaudir” (idem).

Essas atitudes são mostras de que o protagonista não se curva à opinião dominante e se mantém fiel a seus valores, sejam eles quais forem, porque o leitor dificilmente chega a uma certeza em relação a isso. Essa palestra do tenente marca uma ruptura nas atitudes do protagonista, que pára de mergulhar e não se contenta mais com o reconhecimento do grupo escolar. Ele vê o entusiasmo do salão lotado sobre os feitos em combate e volta-se para a engrenagem do conflito como próximo desafio pessoal, antevendo na guerra a nova escala e o novo grupo a conquistar. Sua ação imediata é comprar condecorações falsas num armarinho e iniciar assim o que o narrador classifica como palhaçada: “Fizeste tua tia pregar, de cima a baixo do sobretudo, meia dúzia de botões de material luminoso. Em resumo, te converteste num palhaço” (GRASS, 1976, p. 53). Pilenz compara o protagonista a palhaço e a fantasma, mas um estranho que, no entanto, sofre: “capaz de [...] dissimular uma mágoa que aliás ninguém poderia perceber” (idem). Nessa etapa, o protagonista mete medo nos colegas e entre as conjecturas deles paira a possibilidade de Mahlke cometer suicídio:

é claro que te admirávamos Mahlke, mas no meio de todo aquele fragor nossa admiração se transformava em repugnância e não podíamos encará-lo. [...] Também tínhamos medo de Mahlke, ele mandava em nós. [...] um dia se enforcará não se sabe onde” (GRASS, 1976, p. 62).

O aparecimento mais tarde do capitão condecorado para palestrar no salão nobre marca a desestruturação do protagonista. Mais uma vez, Mahlke não participa da empolgação pelo convidado, mas furta-lhe a condecoração e, por isso, é expulso da escola. A

valorização da escola por parte do protagonista fica evidente quando volta da guerra e pretende palestrar no ginásio, mas tem seu propósito negado devido a esse roubo do passado. Essa negativa desencadeia o desequilíbrio para essa personagem contraditória.

Em certo ponto da narrativa, a guerra deixa de ser uma cor adicionada ao enredo e passa a primeiro plano, quando narrador e protagonista atingem a idade de fazer parte do embate. Pilenz é convocado, mas Mahlke alista-se voluntariamente, depois de demonstrações de descaso pelo significado da guerra e pilhéria quanto ao interesse dos colegas. É contraditório que a personagem que foi negligente no grupo de jovens hitleristas, que não aplaudiu a fala do oficial sobre seus feitos em combate quando toda escola o fez e que desdenhou da opção dos colegas em fazer parte do Exército tenha se alistado voluntariamente. A princípio, “Mahlke não se alistou, constituiu como sempre uma exceção, disse: ‘Vocês não devem estar regulando’” (p. 78). Mas um tempo depois, ele muda de ideia e se voluntaria. A decisão acontece no período em que estava afastado daqueles que admiravam sua capacidade de nado e mergulho, pois foi quando já havia sido expulso da escola que freqüentava com Pilenz.

E também é bastante contraditório que, tendo na escola seu espaço de conforto, Mahlke tenha agido de forma a produzir a própria expulsão. O furto da condecoração foi uma demonstração de desdém pelo objeto orgulhosamente ostentado por um oficial que, ele sabia, não era superior a ele? Foi uma forma de dizer que é bem fácil para ele – Joachim Mahlke – adquirir esse objeto se assim o desejar? Ou foi uma atitude desesperada motivada pela cobiça da condecoração que ele poderia julgar devida ao pai? Mesmo entre os colegas, Mahlke é uma incógnita: “Tentávamos decifrar o enigma, mas não conseguíamos compreender-te. Antes de aprender a nadar eras um João-ninguém. [...] E sua alma nunca me foi apresentada. Nunca ouvi o que ele pensava” (GRASS, 1976, p. 26 - 30). Assim como constatou Arendt (1999) sobre Eichmann, Mahlke escondia-se na incomunicabilidade com o pensamento alheio.

Para Pilenz, Mahlke só conseguiu demonstrar bom humor e ser cômico depois do furto. Joachim Mahlke não muda o nome quando, em 1940, tornou-se moda a germanização dos nomes poloneses, e mostra-se mais maduro depois da expulsão da escola, sem adereços no pescoço ou afetação na missa, apesar de que seu culto “à Virgem tocava as raias da idolatria pagã, fosse qual fosse a necessidade interior que o levava ao altar” (GRASS, 1976, p. 91). A mudança em sua personalidade evidencia-se mais pela adesão voluntária à guerra, sendo ele avesso ao militarismo. Mas então Mahlke parece querer provar aos mestres que é merecedor de uma condecoração como a que furtou. Ele conta ao narrador: “Alistei-me como voluntário. Eu mesmo me espanto com isso. Sabes muito bem quão pouco me importo com essas coisas: militarismo, os jogos bélicos e essa exaltação do soldadresco” (idem). Ao dizer que quer ir para os submarinos, conclui: “preferiria fazer algo prático ou então algo cômico. Sabes que eu queria me tornar palhaço” (idem). Mas a negligência com que participara da juventude hitlerista avança para um desleixo com o corpo, que até então mantinha atlético.

Uma interpretação do narrador quanto a Mahlke é a de que carece de público constantemente, e quando não há ninguém para observá-lo, conta com a admiração da Virgem, por quem demonstra adoração: “não posso nem quero acreditar que fizesses qualquer coisa, por mais mínima que fosse, sem contar com algum espectador” (GRASS, 1976, p. 47). Mas Pilenz não é um narrador totalmente confiável e o leitor pode duvidar de seus argumentos. De início titubeante quanto a como os fatos realmente se deram, o que pode soar como dúvida causada pela ação do tempo, ganha ares de narrativa distorcida quando, ao final, ele narra sua mentira e um quase incentivo para a deserção de Mahlke. O encantamento de Pilenz por Mahlke torna-se obsessivo.

Corria espontaneamente para o lado dele e de seus atributos cambiantes. [...] Mahlke não dizia nada, aceitava

simplesmente [...] que eu o seguisse e fosse buscá-lo [...] embora não fosse meu caminho, só para poder ir para a escola a seu lado (GRASS, 1976, p. 80).

A narrativa é fruto de certa culpa carregada pelo narrador e do desconforto da ausência do amigo, que Pilenz procura ainda no ano de 1959, muito depois dos acontecimentos narrados. Landowski (2002) propõe o questionamento de “até que ponto o sentimento da presença de nós mesmos está intimamente ligado à experiência, de uma forma ou de outra, de uma ausência”. Pensando a ausência do outro como desencadeadora da percepção acerca de nós mesmos, Landowski postula que a separação, ou a morte, “nos retira por via de consequência a possibilidade de nos apreendermos a nós mesmos enquanto sujeitos em relação com outrem” (LANDOWSKI, 2002, p. 107). Como se, acostumados a pensar-nos em complemento com aquele em quem nos conhecemos e com quem nos identificamos, diante de sua ausência houvesse uma contingência em aprender a ver-nos novamente, ou finalmente, como únicos.

Mahlke tira vidas sendo obediente ao militarismo nazista. Em outro contexto, a obediência pode ser virtude, mas o soldado obediente em um Estado assassino torna-se também um assassino. Mesmo não sendo uma personalidade condicionada, ele sucumbe à prática militarista. Como Adolf Eichmann, nazista cujo relato do processo e julgamento, no mesmo ano em que Grass publica *Gato e Rato*, resulta na obra de Hannah Arendt, *Eichmann em Jerusalém* (1999), Mahlke não é um monstro, mas alguém assustadoramente comum e que, apesar do episódio do furto da condecoração, era avesso à desobediência no ambiente escolar, onde reconhecia autoridades depois da perda da autoridade do pai.

Apesar de conseguir abater muitos tanques em combate, Mahlke volta da guerra gordo e focado em palestrar no salão nobre. Mesmo em meio a seu bom desempenho, o protagonista não adere à ideologia nazista, questionando em carta para a família se a guerra faz algum sentido: “Vocês não podem imaginar o quanto

tudo aqui é arruinado, decadente, quão miseráveis são as pessoas e as inúmeras crianças. Não há eletricidade nem água corrente. Às vezes a gente se pergunta se tudo isso tem sentido” (GRASS, 1976, p. 104). Tocado de empatia pelos miseráveis do front, Mahlke adquire nova singularidade, a de desenhar os blindados que abatera com traçado infantil abaixo de sua assinatura. A guerra lhe confere outra contradição: a frieza de assassinar e a infantilidade de colecionar em desenhos os tanques abatidos coexistindo no mesmo sujeito obstinado. Há um descompasso entre a personalidade comum de Mahlke e a dimensão da violência que comete.

Atendendo ao desejo de ser cômico, Mahlke toma parte em uma palhaçada atroz que envolveu muitos seguidores agindo como palhaços no sentido pejorativo da palavra, na forma robótica de marchar, na saudação e idolatria à personalidade do líder, na execução de tarefas que contrariam qualquer impulsão de empatia, com o objetivo de extermínio a determinados grupos como desculpa para manobras político-econômicas, e com disseminação de ódio. De acordo com Andrade (2010), a dificuldade de comunicação da figura histórica Adolf Eichmann despertou a ironia de Arendt, que escreveu sobre ele:

Apesar de todos os esforços da promotoria, todo mundo percebia que esse homem não era um “monstro”, mas era difícil não desconfiar que fosse um palhaço. De minha parte, estava efetivamente convencida de que Eichmann era um palhaço: li com atenção seu interrogatório na polícia, de 3.600 páginas, e não poderia dizer quantas vezes ri, ri às gargalhadas (ARENDR, 1993, p. 137).

No entanto, Arendt (1999, p. 67) estava convencida de que “era essencial que ele fosse levado a sério”, tal qual Pilenz faz com Mahlke. Tendo sua palestra negada pelo diretor, o protagonista de *Gato e Rato* já não vê sentido em voltar ao front e é visto pela última vez mergulhando no barco para o ponto seco em seu

interior, onde montou uma réplica de seu quarto e poderia servir como um esconderijo inóspito. Mahlke mergulha para se esconder na cabine de rádio do caça-minas porque não retornou ao serviço militar na data prevista, depois do período de licença no qual pretendia palestrar na escola, e Pilenz mentiu que oficiais procuraram por ele em casa, buscando satisfação pelo atraso no seu retorno, mas ninguém procurou. Além de mentir, incentivando o amigo a se esconder, Pilenz joga fora o abridor de latas que serviria para Mahlke abrir as conservas e que fora esquecido por ele – ou deixado de propósito? Quando mergulhou, Mahlke tinha resolvido que não emergiria mais? Ele havia declarado que não tinha intenção em voltar ao Exército: “já fiz a minha parte, não é? [...] Não que eu tenha medo, estou é farto” (GRASS, 1976, p. 126).

Dialogando com o questionamento do narrador de “[s]erá que há histórias que podem ter fim?” (GRASS, 1976, p. 105), o autor deixa o final em aberto para conjecturas do leitor, que pode entender a imersão do protagonista como suicídio, o que explica a culpa sentida por Pilenz e sua necessidade de narrar a história do contraditório Mahlke: “escrevo porque isto precisa ser posto para fora” (idem, p. 83). A inclinação do protagonista para o suicídio, por não se sentir nunca pertencente, também poderia explicar a devoção fanática pela Virgem como um pedido de perdão antecipado, uma tentativa de absolvição pelo que tinha em mente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colaboram para o acontecimento de uma guerra que envolve o mundo as motivações individuais e muito particulares de cada sujeito participante. Mahlke, cujos olhos “pareciam enxergar além da realidade” (GRASS, 1976, p. 40), não compactua com o nazismo ou transparece qualquer motivação nacionalista, mas adentra o conflito, tira vidas e, embora reflita sobre a validade dessas ações, age como que impulsionado pelo desejo visceral de sentir-se pertencente e útil, cada vez em uma escala maior e de acordo com as

possibilidades que lhe são apresentadas. Ele, que possui um pomo-de-adão tal qual um rato, de animal esquivo, torna-se aquele que manda nos colegas, com a liderança silenciosa de um gato caçador. Mas, no âmbito do espaço que habita, Mahlke é submisso a uma ordem social que empurra a todos para um conflito de proporção mundial. O que motiva o protagonista a tomar parte na engrenagem de violência é sua ânsia em se provar merecedor da condecoração que furtou por zombaria; é a necessidade de atingir a glória que a morte prematura negou ao pai; é a convicção de que fazia, assim, parte de um todo que lhe seria grato com honras e méritos. A começar pelo espaço de orador no salão nobre da escola, lugar de privilégio em que vira outros serem ovacionados e que estava convencido de ser merecedor.

Conforme Hannah Arendt constatou acerca da banalidade do mal, o nazismo não decorre de determinismo histórico ou do comportamento moral da sociedade alemã. O mal, segundo ela, pode ser caracterizado como uma possibilidade da liberdade humana. Andrade (2010) elenca alguns adjetivos para caracterizar Eichmann a partir de sua leitura de Arendt, e alguns desses adjetivos são adequados também para caracterizar o protagonista de *Gato e Rato*: bom cidadão, obediente, responsável, eficiente, regular, organizado, comum, banal, condicionado, desolado, desagregado, deslocado, não emotivo, vaidoso, calculista. É a partir da percepção de que cabem ao assassino muitas características encontradas em pessoas comuns que Arendt formula sua concepção da banalidade do mal, a qual está circunscrita a um tipo de personalidade: nem estúpido, nem insano, nem criminosamente motivado, nem psicologicamente anormal, mas detentor e capaz de um mal sem explicação, sem motivação aparente. Mas, diferente de Eichmann, o protagonista de Grass escuta a voz da consciência e acessa valores morais que lhe informam sobre o horror do qual havia tomado parte.

Para Hannah Arendt (apud ANDRADE, 2010), o contraponto para a banalidade do mal está no exercício do pensamento. Há uma relação entre a banalidade do mal e o vazio do pensamento.

Interessado em entender a motivação humana em tomar parte na máquina de violência nazista, Grass parece dizer com esse romance que não é simples estabelecer uma divisão entre bons e maus, simplesmente porque não são simples as motivações pessoais e cada ser traz em si a potencialidade de ser manipulado e perseguido ou de se tornar manipulador e perseguidor. Como Mahlke, cada um pode ser, ao mesmo tempo, gato e rato.

REFERÊNCIAS

- Anais do XXVI SENAPULLI. *Humor e Ironia na Literatura*. Campinas: FAPESP, 1994.
- ANDRADE, Marcelo. *A banalidade do mal e as possibilidades da educação moral: contribuições arendtianas*. In: Revista Brasileira de Educação. V. 15. Nº 43, jan-abr. 2010, pp. 109-125.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. "Ação". Trad. Roberto Raposo. In: _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- DUARTE, Lélia Parreira. (Org.) *Resultados da Pesquisa Ironia e Humor na Literatura*. Cadernos de Pesquisa; V. 15. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, 1994.
- GRASS, Günter. *Gato e Rato*. Tradução Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro: Ensaio de Sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FICÇÃO CONTEMPORÂNEA: A PALAVRA SÓ NÃO BASTA

Ádria Graziele Pinto
Ana Cláudia Munari Domingos
Helena Jungblut
Nicole Rieger

PRÁTICAS CULTURAIS E LITERATURA

Para iniciar esta reflexão, partamos de uma afirmação de senso comum: hoje, não há um setor da vida humana que não esteja mediado e permeado por tecnologias digitais. Tão presentes são essas práticas que se torna um pensamento bastante consecutivo relacionar a produção e a criação artística às práticas realizadas no ciberespaço e à disposição de diferentes técnicas que vão além de uma máquina de escrever. Mas em que medida as tecnologias de comunicação influenciam as práticas culturais? Podemos dizer que o gênero romance (objeto deste estudo) tem sofrido influência das modalidades de expressão típicas da cultura digital?

Em nossas redes sociais, escrevemos e compartilhamos conteúdos produzidos a partir de um “eu”. Compartilhamos uma pluralidade de mídias – ou linguagens: imagens estáticas, músicas, vídeos, textos verbais, ou músicas com imagens, audiovisuais com textos verbais, textos verbais com imagens, entre outras. Enfim, quanto há de convergência entre linguagens e modos de dizer de sujeitos, vozes e culturas e quanto se imiscuem na escritura romanesca? Nossos questionamentos servem para que adentre-

mos na motivação desse texto. Buscamos evidências sobre essas interposições de modalidades da escrita típicas da cultura digital em formas culturais, nesse caso na ficção literária, no romance.

Partimos de uma pesquisa junto do projeto *Vozes da cultura contemporânea 2: o narrador na cultura da conexão*, coordenado pela Prof^a Dr^a. Ana Cláudia Munari, que já ocorre há três anos e tem como mote a ação de refletir sobre mentalidades e tendências da ficção contemporânea, centralizando a atenção na voz que constrói o texto – a do narrador. Ao trazermos exemplos de seis romances contemporâneos em língua portuguesa, buscamos evidenciar a convergência de linguagens e modos de dizer de sujeitos, vozes e culturas, que se envolvem principalmente na elaboração dos narradores, que se mesclam entre a escritura – na consciência sobre o ato da escrita –, e a própria autoria – através do uso de biografemas, caso da autoficção. A isto, logo podemos relacionar a influência que o gênero romanesco sofre frente a questões como a escrita em primeira pessoa em blogs e redes sociais, que permitem o debate e o compartilhamento de conteúdos produzidos a partir de um “eu”. Certamente esse narrador não é nada novo na história da literatura, é por isso que falamos em tendências.

Do ponto de vista metodológico, nosso estudo concentra-se entre as áreas da Comunicação e da Teoria da Literatura, pois buscamos perceber a relação entre as práticas de comunicação e a escrita romanesca contemporâneas, quando a relação entre elas tem sentido na ideia de cultura. Para a seleção de nosso corpus de análise, organizamo-nos em torno de três momentos distintos: 1) seleção de narrativas em língua portuguesa, vencedoras dos prêmios Jabuti e Oceanos, a partir dos anos de 1994 e 2003, respectivamente; 2) leitura, análise, interpretação e identificação dos elementos narrativos e da escritura dessas obras literárias a partir de estudos teóricos; 3) elaboração de um quadro comparativo, com a finalidade de aproximar elementos e estratégias narrativas que apresentem semelhanças entre si, como possíveis tendências.

Da análise dos narradores, destacamos, pela presença constante nas produções analisadas, a recorrente escrita em primeira pessoa, a visibilidade dos processos de escritura (por meio de instâncias metalinguísticas, metaficcionais e intermediais) e a presença de elementos autobiográficos em narrativas que inovam nas estratégias de narração. Neste estudo, essas tendências serão ilustradas a partir das obras *Vista parcial da Noite* (2006), de Luiz Ruffato, *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, *Mistério do Leão Rampante* (1995), de Rodrigo Lacerda, *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, *Ribamar* (2010), de José Castello, e *Opisanie Swiata* (2013), de Veronica Stigger.

Para tanto, nossas ideias desenvolvidas têm como base teóricos como Norman Friedman (2002), Silviano Santiago (2002), Gerard Genette (2006) e Ronaldo Costa Fernandes (1996), para pensar o ponto de vista do narrador na ficção brasileira contemporânea. No que diz respeito à produção ficcional hodierna e a relação com o ciberespaço, temos como base de compreensão Diana Klinger (2012), Karl Erik Schøllhammer (2009), Walnice Galvão (2016), Claus Clüver (2008), Irina Rajewsky (2012) e Lúcia Santaella (2000).

A PALAVRA TECLADA

Diante da movimentação nas práticas culturais contemporâneas de “voltar-se ao eu”, assistimos a uma explosão de redes sociais, blogs e meios de compartilhamento. Através de diferentes perfis sociais, o sujeito encontra no meio virtual um espaço para criar um universo particular a partir de suas próprias percepções. Emoldurando-o a seu modo, este internauta cria uma história, uma ficção de si próprio: surge um outro “eu” que se apresenta nas redes como se fosse o próprio sujeito, mas que não corresponderá, de fato, à figura empírica, mas apenas a uma representação, uma ficção daquele que o elaborou. Quando criamos um perfil, contamos uma história de nós mesmos. Agimos sobre ela, escolhemos as melhores fotografias a serem compartilhadas, os melhores filtros

de edição, um momento do dia, um pensamento particular, uma interpretação pessoal, um *feed* atrativo para receber o seu visitante-leitor. Certamente o fazemos pela comunicação presencial, desde sempre, mas a mediação possibilita que esse “eu” seja ainda mais construído, elaborado, artificial. Ao passo que sentimos a necessidade de mostrar e compartilhar esse “eu” performático, parece inegável perceber como tais modalidades da cultura digital agem por meio de estratégias ficcionais contemporâneas: eis a tendência da ficção de si, a autoficção.

Marcada pela presença do autor que quer compreender seu espaço e tempo na escritura, a autoficção se revela, segundo Diana Klinger (2012), de duas formas: em trechos metaficcionais – a ficção que aborda a própria ficção (BERNARDO, 2010) – ou quando biografemas (BARTHESE, 1984) do autor são inseridos. Conforme Karl Erik Schøllhammer (2011), escritores do início do século XXI atuam com a impossibilidade de criar uma aliança com a atualidade. Beatriz Resende (2007 apud SCHØLLHAMMER, 2011) alerta para recorrência de um traço de *presentificação* na literatura brasileira contemporânea. Essa presença se torna visível no imediatismo do processo de escrita e na vontade de operar sobre a realidade do presente. Nesse sentido, percebemos obras que demarcam a escritura numa simulação que se constrói como que “ao vivo” para o leitor. O escritor precisa se mostrar no texto, seja ficcionalizando a si mesmo – como fazemos em nossos perfis virtuais – ou se revelando através de demarcações no processo de escrita.

A obra *Nove noites* (2016), de Bernardo Carvalho, que envolve em sua trama o suicídio do antropólogo Buell Quain na aldeia indígena do Xingu, é nosso exemplo da estratégia da autoficção. Encontramos no narrador diferentes indícios que cruzam a biografia do personagem com a do autor, já que ambos são jornalistas, tiveram experiências no Xingu durante a infância, encontraram o nome de Buell Quain em um jornal, têm o bisavô com mesmo nome e são escritores. Carvalho confirma o pacto autoficcional por biografemas quando insere uma foto dele quando criança no Xingu.

Na edição de 2016, a foto que antes estava na orelha é transferida como imagem de capa da obra, obtendo destaque ainda maior.

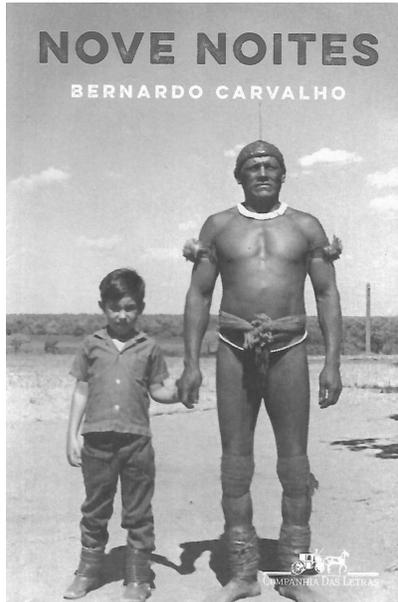


Figura 1 - Bernardo Carvalho no Xingu¹

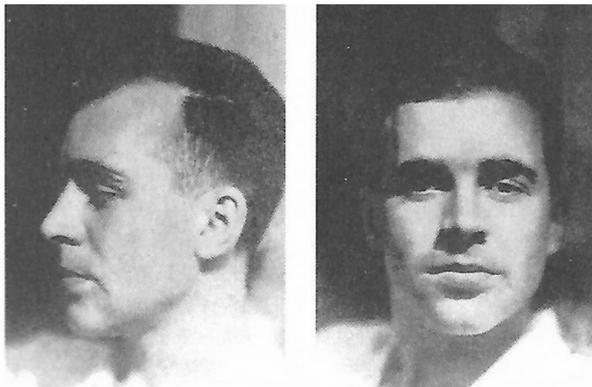


Figura 2 - Buell Quain

1 Todas as figuras inseridas neste trabalho têm como fonte a digitalização feita pelos próprios autores.



Figura 3 - Heloísa Alberto Torres com Lévi-Strauss e outras pessoas no Museu Nacional

Além disso, duas fotografias inseridas na obra atuam na construção de sentido. Ambas revelam a utilização de outras mídias como estratégia narrativa e a própria presença do escritor, por ser este a figura responsável por inseri-las no texto. Na figura 2, há Buell Quain em duas fotografias lado a lado e, na figura 3, Lévi-Strauss, Heloísa Alberto Torres (personagens no livro e sujeitos reais) e outras pessoas no jardim do Museu Nacional.

Na obra *Ribamar* (2010), de José Castello, o processo de escrita também é visível a partir da presença do escritor a construir a narrativa. Tentando reconstruir memórias que viveu como o pai, o narrador da história viaja a Parnaíba, cidade na qual viveu anos com ele. Narrada em primeira pessoa, a obra é carregada de recursos autoficcionais: autor e narrador têm o mesmo nome, profissão, pai e natalidade. A história traz episódios da memória do narrador ao mesmo tempo em que descreve sua viagem que ocorre no presente, assemelhando-se a um diário. O leitor assiste a um processo de escrita, o texto se presentifica na sua frente, num ato performático em que o narrador principal ocupa a posição de escritor da obra (KLINGER, 2008). Como se subisse no palco e construísse o texto “ao vivo” ao seu leitor, a performance se revela no uso do presente do indicativo e na metaficção que dela emana: “ainda não lhe

disse, pai: **escrevo** um romance. Não sei se chegará a ser isso. O mais correto é falar de notas para o livro que, um dia, escreverei. Ribamar, ele se chamará. Eu o dedicarei a você” (CASTELLO, 2010, p.12, grifo nosso).

O livro se constrói como uma herança às avessas para Ribamar, pai do narrador. Na primeira página, uma canção que Ribamar canta ao filho é inserida, intitulada *Cala a boca*, imitando uma escrita à mão. Além de ser uma marca na profundidade psicológica da relação dos personagens, serve também como um sinal da presença de uma escritura que se realiza. Fazendo parte da construção do sentido do enredo, no início de cada capítulo, são tecidas relações intermediais (RAJEWSKY, 2012) com a música: uma partitura, uma nota, a marcação do tempo e uma palavra ou sílaba correspondente à canção são inseridos no topo da página. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o livro se articula como uma dedicatória a Ribamar, é uma canção que se compõe, através da escrita dos capítulos, ao homem que garante o título da obra, transformando-se em uma combinação de mídias (RAJEWSKY, 2012) pelo leitor.



Figura 4 - Canção "Cala a boca"

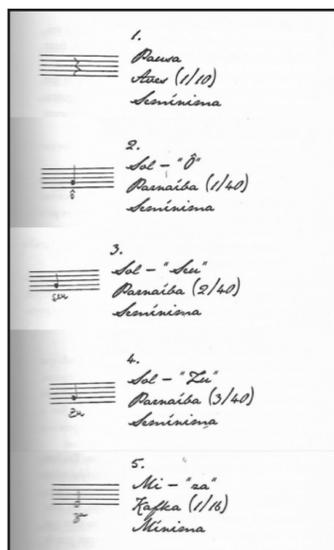


Figura 5 - Montagem com o cabeçário inicial de cada capítulo

A obra *Opisanie Swiata* (2013), de Veronica Stigger, conversa fortemente com o caráter performativo da narração, na relação com o processo de escritura, através da inserção de imagens. Na história, Natanael, um rapaz doente, em fase terminal, envia uma carta para o pai, o polonês Opalka, que não sabia da existência dele. Natanael pede para que ele vá visitá-lo antes de morrer. Tocado pelo desejo do filho, o homem decide enfrentar uma longa viagem, que implica trem e navio até a Amazônia.

Uma das peculiaridades da obra se relaciona com o projeto editorial, pois embora o texto verbal prescindia das imagens, sua presença endossa a *veracidade* da viagem e, de certa forma, colabora para a interpretação do texto nos aspectos contextuais evocados pela história. O flerte estabelecido entre a narração e o uso de outras mídias e gêneros, como, por exemplo, as fotos inseridas na introdução e ao longo do livro, bem como os recortes de narrativas que pertencem a diários, notícias, etc, faz com que a arquiteculturalidade desta obra seja inespecífica. Construiu-se um

projeto autoral em que a escritura em seu aspecto intermidial ocupa um lugar preponderante. Nesse sentido, o papel do autor, além de produzir a narrativa verbal, também está em pensar a produção do livro como um todo, nessa relação entre imagens e palavras – questão esta bastante própria do campo da literatura infantojuvenil.

O caráter intermidial de *Opsanie Swiata* questiona o estatuto da obra com a inserção de outros textos que interrompem a narrativa cronológica, como registros e descrições, rótulos, imagens e fotografias da época, assim como fragmentos de diários e cartas, fazendo com que a obra assuma o aspecto de um diário de bordo. A seguir, temos dois exemplos de como se dá essa inserção na obra:



Figura 6 - Exemplo que questiona o estatuto genérico do texto, sendo a imagem compreendida também como um texto e como uma fonte narrativa, pois diz sobre a fábula.

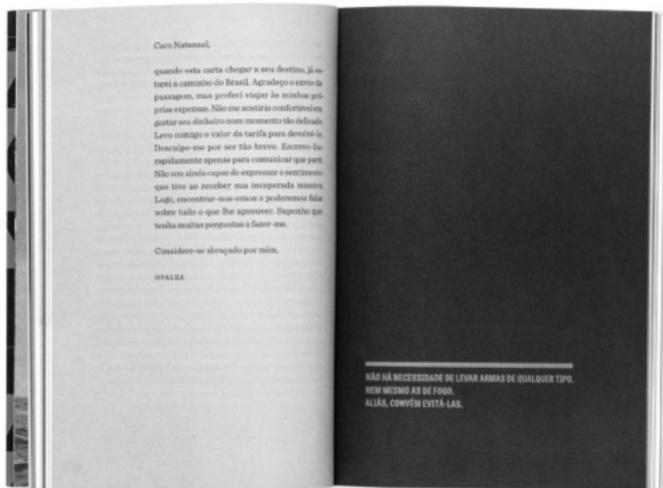


Figura 7 - Inserção de carta e epígrafe que não mantêm relações entre si, mas presentificam o tempo da fábula.

Na figura 6, o texto enunciado pelo narrador aparece na página da direita, escrito com a cor roxa. Ao lado esquerdo, uma página que se assemelha a um papel antigo, artesanal, e suporta uma foto, também de aspecto antigo, como se fosse um diário pessoal de alguém que guarda fotos. Na figura 7, temos a inserção de uma carta, assinada por “Comandante Egon Schild” (o qual não é nem narrador, nem personagem) e uma epígrafe grafada em dourado, em uma página roxa, que não tem relação de conteúdo com a página anterior, mas presentifica o tempo da fábula, simula a presença de alguém que inseriu um recorte da época. Em *Opisanie Swiata*, uma história está inserida em outra, em nível metadieético (GENETTE, 1995), a partir de funções como explicações relativas à narração de fatos passados e inserção de exemplos na narrativa principal. Tal fenômeno reforça a narrativa em um nível externo do discurso, espaço onde se organiza o processo narrativo e seus diferentes pontos de vista.

Paralelamente a *Opisanie Swiata*, convém comentarmos a obra *Quarenta Dias*, de Valéria Rezende. Convergências como a

plurimedialidade de linguagens e diferentes agentes de *produção* se destacam a partir do ponto em que a personagem principal se divide entre dois narradores. Há a narração a partir da escrita de um caderno e outra, a do que já aconteceu, e isso é realizado através de dois modos diferentes de narrar a mesma história. Com relação à inserção de outros textos, podemos destacar desde a utilização de frases de autores famosos em todo início de capítulo, que se justificam e mantêm relação com a história, até a inserção de imagens. São como paratextos recolhidos por um dos narradores e inseridos na história que o outro conta. O pacto entre a realidade e a ficção, e assim os questionamentos que isso impõe à recepção do leitor, é realizado no momento em que são inseridos esses fragmentos do mundo em meio à narrativa, como mostrado nas figuras 8 e 9.

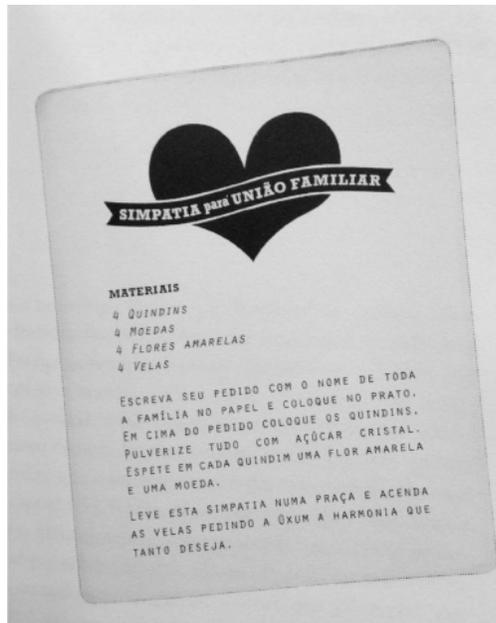


Figura 8 - Inserção intermedial: *flyer* de receita incluída entre a narrativa.



Figura 9 - Inserção intermedial: flyer de anúncio de cão perdido inserido entre a narrativa.

Outro romance que analisamos é *Vista parcial da Noite* (2006), de Luiz Ruffato, obra que realiza um entrecruzamento de narrativas e também de vozes, as quais permitem uma análise multimodal da concretização de sentidos. Há distinções gráficas entre as fontes, com diferentes tipografias, que marcam as vozes que conversam na história. Não há travessões ou aspas para marcar a fala, os discursos se imiscuem em um fluxo, fazendo com que o leitor busque sentidos não somente por seu conteúdo semântico – e simbólico, das palavras –, mas também pela própria constituição gráfica da palavra e do texto no papel, exigindo, muitas vezes, a interpretação de uma modalidade icônica ou indicial das palavras (figura 10). Em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, uma das histórias que forma esse romance, nos é descrito o afogamento de um menino sacrificado pelo pai, cuja função da palavra “submergiu” ultrapas-

sa a relação entre o grafema e seu sentido simbólico (porque por convenção) para fazer com que a forma signifique, também, em sentido icônico (porque por semelhança), traçando uma relação com o conteúdo semântico da ação narrada (figura 11).

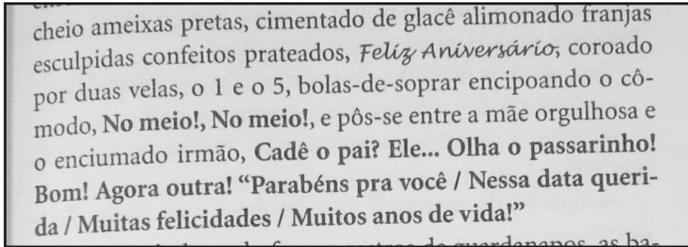


Figura 10: Trecho que exemplifica o uso de diferentes tipos de letras para marcar a voz de diferentes personagens.

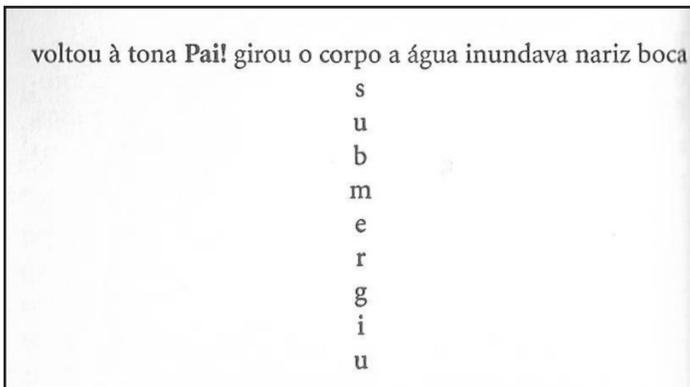


Figura 11: Trecho que narra o afogamento de um personagem, em que o sentido da palavra “submergiu” é ampliado a partir da dissensão das letras.

A dissensão da palavra “s u b m e r g i u” dentro da estrutura linear de um texto romanesco é cinco vezes repetida, enquanto a criança tenta se salvar, e intercalada ao chamado “Pai!” (RUFFATO, 2006, p. 89-91). A disposição vertical do verbo “submergiu” encena o movimento de submersão e a carga extra de tinta posta no chamamento por proteção ressalta a urgência do apelo. Essas adições icônicas e indiciais ao fluxo do relato verbal reiteram o terrível da

situação, que não pode ser descrito apenas por palavras. Os olhos do leitor, acostumado a ler em diferentes direções e se deparar com variações tipográficas, podem não perceber a relação entre o dito e a forma do dizer e correr rapidamente os olhos pelas três páginas nas quais o “submergiu” e o “Pai!” se contrastam.

Retornando à obra *Nove noites*, podemos relacioná-la a *Vista parcial da noite* em sua característica que faz a distinção das vozes narrativas pelo uso de diferentes fontes. Na narrativa de Carvalho, ainda que a voz principal seja a do jornalista, o romance inicia com um segundo narrador, marcado na escritura pelo uso do itálico, que se comporta como um narrador testemunha. Esse narrador atua através de uma marca que não tem relação com a narração romanesca de contar a história através das palavras, pois o narrador é uma figura *inventada*, ele não “monta” o texto, mas surge através dele. Assim, essa marca no processo de escritura emana do escritor, que se presentifica ao alterar e demarcar a composição gráfica do texto.

Já a obra *O mistério do Leão rampante* (1995), de Rodrigo Lacerda, reforça o caráter performático da narrativa contemporânea ao buscar resgatar uma forma clássica de contar histórias através de referências intermediais (RAJEWSKY, 2012), que buscam inserir um “como se”. Como objeto, o livro se diferencia por sua diversidade visual, para que sua apresentação esteja de acordo com a fábula, cujo espaço temporal está situado no século XVII. Ele nos conta a história de Maria Margarelon que, através das palavras de seu primo Valfredo Margarelon, teria sido difamada por Guilherme Shakespeare e Richard Burbage após comparecer ao teatro para assistir à tragédia de Henrique V desacompanhada.

Apesar de estar cronologicamente distante do apogeu midiático que vivemos, a história já apresenta algumas características dessa voz em primeira pessoa que não quer apenas contar a sua história, mas, também, narrar a si mesmo através do seu melhor ângulo, selecionando seus melhores momentos. A disposição vi-

sual da obra estabelece diálogo com a necessidade que o narrador personagem sente de reforçar a sua dignidade, em contraposição à mácula familiar que ele tenta desconstruir, através de iluminuras e ilustrações que remetem a um passado que, no seu caso, é nobre, cavalheiresco e, por assim, dizer, clássico, canônico.

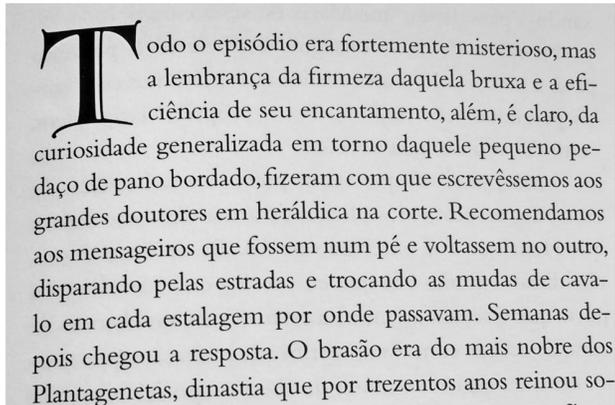


Figura 12: As iluminuras são utilizadas para resgatar um estilo que remete ao clássico

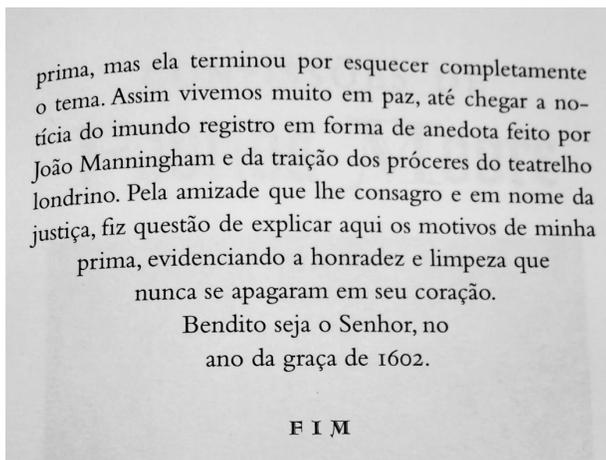


Figura 13: A finalização dos capítulos e do livro também fazem referência a uma estética específica.

A presentificação da narrativa e a consciência de que se está contando algo para alguém, e que a opinião desse alguém é importante para a reconstrução de certa honra manchada, também são características marcantes do livro. O narrador personagem, que tem como missão convencer o seu leitor a respeito da inocência de sua prima – e assim resgatar o nome da família, quebra a quarta parede para comunicar-se diretamente com aquele que o lê ao dizer: “faço um breve parêntese em minha narrativa e peço-vos desculpas, caros leitores, por não ter feito até aqui uma descrição mais criteriosa da principal envolvida neste imbróglio em que estávamos metidos [...]” (LACERDA, 1995, p. 70). Tomando o fato de que um dos personagens é o próprio William Shakespeare (Guilherme Shakespeare) e que a ação central se relaciona com o teatro, essa quebra também se impõe como um “como se”, imitando o personagem que está no palco e dialoga com o espectador, traço comum das encenações daquela época, com Shakespeare, sobretudo com Molière.

Em alguns trechos, além da linguagem caricata que, ao mesmo tempo em que crítica o dramaturgo Guilherme Shakespeare, também o imita, o narrador direciona o seu olhar ao “público”, manifestando a consciência de que o modo como conta a sua história faz diferença, pois ele está sendo *assistido* por alguém.

FECHA-SE O LIVRO, A TELA DESLIGA, A CORTINA SE FECHA

As obras que trouxemos para falar de algumas das tendências na literatura contemporânea brasileira são apenas uma amostra daquilo que pudemos ver se repetindo nos romances analisados através da pesquisa do *Vozes da Cultura Contemporânea*. Essas obras, de certa forma, são paradigmáticas, frente a seus pares, como exemplo daquilo que outros pesquisadores e críticos têm observado como características da produção contemporânea em língua portuguesa, e mesmo talvez um traço da própria literatura brasileira, embora nem sempre associadas às práticas culturais.

Através desses exemplos, é possível afirmar que a inserção de estratégias como a autoficção, a metalinguagem, a metaficção e a intermedialidade, aqui mostradas, representam a presença dessa consciência narrativa, um tanto narcísica nesses dias atuais, que manipula a sua própria figuração e se performatiza frente a um público receptor bastante heterogêneo. Imitar e simular outras mídias, outras linguagens e gêneros é uma forma de dialogar com o receptor contemporâneo, navegador da hipermídia. Não basta a palavra do narrador, imitando a performance oral da origem da literatura, é preciso que essa palavra traga o biografema do autor e o traço do escritor – e é nessa tríade que a obra se fortalece frente à diversidade de expressões da cultura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta, 2010.
- CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Palestra proferida na Escola de Belas Artes, UFMG, PÓS: 2*, v. 1. nov. 2008. p. 8-23.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1996.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista Usp*, no 53. São Paulo, pp. 166-182, março-maio 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>> Acesso em 15 dez. 2015.
- GALVÃO, Walnice. *As musas sob assédio*, 2016.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3032/GENETTE-Gerard-Palimpsestos.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- _____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- _____. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2017.

- LACERDA, Rodrigo. *O mistério do Leão Rampante*. [S.l.]: Ateliê Editorial, 1995.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (org.) *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- REZENDE, M. V. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- RUFFATO, Luiz. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulus, 2013.
- _____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- STIGGER, Verónica. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CELIE JOHNSON, DO SILÊNCIO À PERCEPÇÃO DO SER- MULHER

Adriana Claudia Martins
Vera Lúcia Lenz Vianna

CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL

Jupiter Hammon, Lucy Terry Prince, Wheatley entre tantos outros escritores negros, que viveram entre o século XVIII e XIX, empenharam-se em manter acesa a chama do *africanism* através de contos, poemas ou canções. Alice Walker, em 1982, com sua premiada obra *The Color Purple*, vencedora do Prêmio Pulitzer, mantém viva a tradição de seus antepassados. Homans (1997, p. 85) explica que Alice Walker “claims to embody her ancestors whose blood runs in her veins”¹. Walker entende que, se a história legada pelos seus antepassados não for preservada, seu povo morrerá e, então, eles serão apenas sombras do que foram algum dia.

Enquanto escrevia *A cor púrpura*, Walker sonhou com uma mulher escrava, catadora de algodão, que certa noite lhe visitou e segurou sua mão com força, mas gentilmente. Após o sonho, ela ainda podia sentir a mão daquela ancestral em que não havia dois dedos. Esta sensação táctil explícita em relação aos seus antepassados alimenta a escrita de Walker da forma mais física possível (HOMANS, 1997). Vale sublinhar que a produção literária de Alice Walker é ampla, mas foi com *The Color Purple* que ela se tornou uma

1 Reivindica considerar seus antepassados cujo sangue corre em suas veias. (Tradução de responsabilidade das autoras deste texto)

escritora de renome; obra que deu origem a um dos mais belos filmes de Steven Spielberg.

A protagonista desse romance é Celie Johnson, uma pessoa marcada por sentimentos evasivos, detentora de uma personalidade castigada por doloridas experiências desde a infância. Escolhemos Celie nesta reflexão, pois é com essa personagem considerada invisível que desejamos tentar recuperar, guardadas as proporções, a história e vozeria da mulher negra nessa escritura. Desejamos ouvi-la nas entrelinhas de sua narrativa e, como leitoras, adentrarmos no movimento de autoria de Alice Walker.

Como objetivo principal, buscamos a partir dessa narrativa, identificar aspectos da [auto]constituição da identidade da personagem Celie, sua resiliência e descobertas como categorias constitutivas do si para si, tentando expor, com fragmentos do romance, o que esse processo (constitutivo) representa na vida da personagem enquanto uma mulher negra. Para a análise, consideramos as teorias de Judith Butler (2016), Pollak (1992), Habermas (2007), entre outros estudiosos que sustentam as discussões no âmbito dos debates sobre questões de gênero e reflexões acerca da conceituação de identidade.

Neste viés, a reflexão proposta e a análise consideram também as contribuições de Wisker (1993), pesquisadora cuja escrita proclama acerca do mérito e da contribuição da literatura de autoria da mulher negra. Assim, a discussão também encontra suporte teórico na voz de Margaret Homans (1997), quem pondera em seus estudos acerca do fazer literário das mulheres escritoras e negras. Homans teoriza sobre a escrita e a ficção de autoria da mulher negra, corporeidade e cultura. Na direção da relação discursiva com o outro, a teoria crítica de Habermas (2007) importa-nos para a análise, considerando-se nesse ensaio a relação da autora Walker com sua personagem Celie e, nesse sentido, já assinalamos nosso entendimento de identidade enquanto processo inacabado.

REFLEXÃO À LUZ DO ROMANCE A *COR PÚRPURA*

A análise enfatiza o estilo epistolar da narrativa e os traços psicológicos de Celie, uma menina negra, semianalfabeta, que escreve cartas e busca resistir à árdua vida em uma localidade rural, no início do século XX, onde o preconceito racial é cotidianamente praticado. O Sul dos Estados Unidos serve como cenário para a história, que ocorre entre 1909 e 1947, época em que a mulher negra era submissa ao abusivo tratamento masculino, tanto dentro das relações familiares, como fora delas. É nesse ambiente que a menina Celie cresce. Apesar da prática da escravidão estar extinta naquela época, Celie continua castigada pelo pai, que violenta seu corpo de menina. Ao casar com Sinhô, as mesmas práticas sociais são aplicadas à Celie. Com mão de ferro, Sinhô reduplica as atitudes do pai; fazendo dela sua escrava doméstica.

Walker, como muitas outras escritoras negras, representa com propriedade a realidade de outras mulheres negras por meio de sua protagonista. A autora do romance remete-nos à trajetória de Celie, que vai lentamente se constituindo enquanto narra e tece suas cartas no espelho de sua memória. O reconhecimento gradual dela para consigo vai fortalecendo sua esperança de que é possível encontrar um espaço naquele tempo e contexto sombrios.

Assim, lentamente apoiada por outras irmãs de cor e de espírito, Celie passa a reconhecer que é possível desestabilizar, até certo ponto, as regras de exclusão e subordinação através do questionamento, da união da comunidade negra de mulheres e de sua autovalorização. Para ser vista como ‘alguém’, ela precisa ler sua vida, sob uma perspectiva coletiva e histórica, que inicia quando os primeiros negros, arrastados de sua terra, aportam em um espaço desconhecido onde a dor, a negligência e o preconceito dão início ao esvaziamento de seus *eus*.

Ironicamente, não é o homem branco que imprime violência ao seu corpo e mente, mas seu padrasto. Nas palavras dela identifi-

camos este entendimento: “O homem que a gente conhecia como Pai tá morto. (...) Mas, tarde demais pra chamar ele de Alphonso” (WALKER, 1986, p. 267). Nesse contexto, podemos refletir acerca da visão que os personagens negros têm de Celie, preconceitos do tempo da escravatura que são expressos no romance; por exemplo, quando ela é negociada pelo seu pai (padrasto) ao Sinhô.

Nessa passagem da narrativa, os argumentos utilizados pelo pai (padrasto) são referentes à utilização de Celie no trabalho, sua aptidão e personalidade: “Ela é feia, ele diz. Mas num istranha trabalho duro. [...] Ela trabalha como um home” (WALKER, 1986, p.18). O pai (padrasto) é o mesmo homem com quem Celie tem dois bebês, dos quais é separada logo ao nascerem, pois são vendidos, seguindo prática semelhante à época da escravidão, quando os leilões de seres humanos eram atos comuns.

Sem direito a qualquer decisão, vivenciando graus de hostilidade variados e práticas discursivas de rejeição, com a morte da mãe, Celie é casada com Sinhô, viúvo e já pai de três filhos. Neste segundo ambiente, a imagem da personagem central continua sendo vista negativamente, e ela trava uma luta solitária, um confronto diário, um corpo a corpo para se manter visível diante das dissimetrias dos contextos pelos quais transita. Então, suas cartas a Deus, um ser distante, configuram-se como o lugar e o tempo para Celie se expressar, contar sobre seus medos, afinidades. Conforme o fragmento aponta:

Querido Deus,
Ele me bateu hoje porque disse que eu pisquei prum rapaz na igreja. Eu podia tá com uma coisa no olho, mas eu num pisquei. Eu nem olho pros homem. Essa é que é a verdade. Eu olho pras mulher, sim, porque num tenho medo delas. Talvez porque minha mãe me botou maldição o senhor acha que eu fiquei com raiva dela. Mas não. Eu sentia pena da mamãe. Tentar acreditar na história dele matou ela. (WALKER, 1986, p. 14)

A violência contra Celie está marcada desde o início de sua trajetória, e as tentativas de ‘ser’ são banidas pelo Pai (padrasto), que além de retirar Celie da escola, pois a considera burra demais, também lhe nega a possibilidade de estudar com a irmã Nettie. Temos “a impressão de que o gênero é tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino” (BUTLER, 2016, p. 29). Identificamos que, culturalmente e neste contexto, é dado que o homem poderia julgar a mulher, a profissão da mulher, impedindo-a de sua escolha quanto ao futuro. Ele, ainda, mostra seu desprezo pela professora Beasley, que, segundo ele: “é tão faladeira que nenhum homem quis ela. É por isso que ela tem que ensinar na escola” (WALKER, 1986, p. 20).

Ainda que assim seja, no decorrer da trama é possível observar que Celie e Nettie buscam o crescimento pessoal e a afirmação de si, buscando instruir-se, apoiando-se mutuamente. Esse ato de coragem face à adversidade predominante pode ser vislumbrado como possível condição de mudança e de liberdade, mesmo que vagarosa, das personagens, principalmente se pensarmos no movimento [auto]constitutivo de Celie.

Identificamos que os abusos que a personagem sofre estão presentes para além dos sentidos e significados, estão marcados na estética da narrativa, tanto na construção da forma, como por exemplo, na incorporação da oralidade para a caracterização do mundo precário de Celie e construção de sentidos², como no uso da língua informal, se comparada(s) à norma padrão, como também. Bakhtin/Volochinov explicam que:

A comunicação verbal, inseparável de outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e resistência, adaptação ou resistência à hierarquia [...]. Na medida em que as diferenças de classe correspon-

2 Vale sublinhar que a narrativa considerada neste estudo dá-se a partir da Obra *A Cor Púrpura*, escrita em Língua Portuguesa e não a partir do romance *The Color Purple*, no seu original, em Inglês.

dem às diferenças de registro ou mesmo de sistema [...], esta relação fica ainda mais evidente [...]. Todo signo é ideológico; a ideologia é um reflexo das estruturas sociais. [...] A variação é inerente à língua e reflete variações sociais. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010, p. 14-15)

Viver para Celie significa interrogar, escrever e é isso que as cartas lhe possibilitam. Neste sentido, Bakhtin (2010, p. 348) explica que “o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra e essa palavra entra no tecido dialógico”. Celie coloca-se em diálogo na vida, por meio da escrita. É assim que o corpo dela pode enunciar, incorporando-se de sua existência na ação de si, na própria voz personificada.

É no seio deste passado histórico que a semente literária nasce e recrudescer para tempos presentes. Walker traz a questão do racismo e sexismo para que nos conscientizemos do sistema ideológico que o impregna de significado. Nesse sentido, Arendt (1970, p. 74) profere:

Racism, White or black, is fraught with violence by definition because it objects to natural organic facts – a white or black skin – which no persuasion or power could change; all one can do, when the chips are down, is to exterminate their bearers. Racism, as distinguished from race, is not a fact of life, but an ideology³.

Esta violência é um ato impregnado de ideologia e tem nos conflitos raciais uma lógica repleta de ações vagas e sem reflexão. Alice Walker tem enfatizado a ideia de que o seu objetivo geral, ao escrever, é saber lidar com esta história de violência e, assim, ser capaz de entender a si própria. Nesta perspectiva, Homans

3 O racismo, seja branco ou negro, está impregnado de violência por definição por objetar contra fatos orgânicos naturais – uma pele branca ou negra – que não poderiam ser mudados de modo algum; tudo o que se pode fazer, jogadas as cartas, é exterminar os donos dessas peles. O racismo, distinto da raça, não é um fato da vida, mas uma ideologia. (Tradução de responsabilidade das autoras deste texto)

(1997), em seu artigo sobre Walker e Joyce, destaca a dimensão física da escritura de Alice Walker, a percepção que a escritora tem sobre o seu corpo como sua identidade maior. Em *A cor púrpura*, a preocupação é confrontar o racismo e o sexismo em um estilo onde a estética, a história, a denúncia ética e política encontram-se fortemente imbricadas.

Portanto, a interlocução com a história, a necessidade de olhar para o passado como forma de entender o presente é uma constante na produção desta escritora afro-americana. Neste sentido, Watt (1990, p. 22) corrobora esclarecendo que “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados”. Celie escreve suas cartas garantindo a reação pela voz sem interpelações e, desse modo, nas palavras que dialogam com ela mesma, identificamos possibilidades para que a personagem possa sentir, pensar, aprender e viver ainda que sua dor contextualizada se revele enquanto seu silêncio fala.

Na explicação de Bakhtin/Volochinov (2010, p. 127), o diálogo constitui-se “não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”. As cartas, portanto, são o meio pelas quais Celie expressa seu pensamento e dores, dialogando sem a garantia de que um destinatário possa ouvi-la, em um dizer para a escrita de si como se um outro fosse presenciar a interlocução.

Enquanto grafa, a personagem vai construindo o testemunho de si na própria história. Celie escreve: “Eu tenho quatorze anos. Eu sempre fui uma boa minina. Quem sabe o senhor pode dar um sinal preu saber o que tá acontecendo comigo”. (WALKER, 1986, p. 9). Logo, as cartas são o cronotopo da resiliência dos e nos momentos em que Celie explicita a sobrevida e narra na busca constitutiva de si.

Considerando-se a possibilidade do testemunho nas cartas da personagem Celie, Seligmann-Silva (2003) explica que a literatura

com teor de testemunho procura apresentar aquilo que a sociedade e a cultura não reconhecem. Nesta perspectiva, a literatura testemunhal garante que os testemunhos não sejam esquecidos, que o sofrimento seja denunciado.

Nesta esteira, em *A cor púrpura*, ao grafar suas cartas, Celie permite a nós, leitores, testemunharmos sua história, sua tentativa de definir sua fadiga, a exaustiva disciplina a qual seu corpo e mente são submetidos. Por outro lado, suas cartas constituem-se em exercícios legítimos de fortalecimento espiritual, de ruptura com sua solidão e busca de sentido para sua vida. Este é um romance que explicita a vida de uma mulher que, ao dialogar na escrita de si, vai se [auto]constituindo e tomando consciência da pessoa que é. Desse modo, entendemos que a “consciência individual é um fato sócio- ideológico” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010, p. 35).

Nessa discussão consideramos que a base da consciência está na relação social e que a linguagem está atrelada à formação da consciência. Desse modo, é como se narrássemos que perante nós há “um indivíduo sofrendo; o horizonte da sua consciência foi preenchido pela circunstância que o faz sofrer e pelos objetos que ele vê diante de si”. (BAKHTIN, 2010, p.23). Conforme este autor assegura, existimos conscientes de nós mesmos ao nos revelarmos para o outro, por meio e com o auxílio do outro.

Assim, apreendemos que a identidade, no que tange à imagem de si, existe da consideração da existência do outro, pois a nossa autoimagem é dada em função dos outros, nas [inter]relações. “A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992, p. 204).

Walker provoca-nos com a denúncia acerca da exploração e estupro presentes nas cartas e vida de Celie e, assim, propõe que observemos essa personagem quando ela interage com outras mulheres, envolvendo-nos com a situação da protagonista enquanto

ela vai superando as condições opressivas e se organizando face à realidade hostil do contexto. A protagonista de Walker encontra na própria história, a partir das relações significadas no seu eu, as sementes para iniciar uma reconstituição e uma futura alteração de seu percurso.

É possível identificar, previamente, que a romancista, contista, poeta, ensaísta e ativista Walker considera que há semelhanças que identificam umas mulheres com as outras. Ela pondera que o feminismo é algo que abraça as mulheres em geral, colocando-as juntas na especificidade de ser mulher. Mas, a tonalidade implica em uma diferença, deste modo, a autora traz no romance a comparação à tonalidade púrpura como inerente a este ser mulher e ser negra. Neste sentido há o feminismo negro que a autora chamou de *womanism*.

Com essa narrativa pungente temos a oportunidade de apreender melhor o contexto social, onde o conflito entre dois mundos em constante confronto – um negro e outro branco – se debatem sem uma aparente resolução. Neste sentido, Wisker (1993) chama a atenção para o triplo fardo enfrentado por essas mulheres – o fardo da raça, do gênero e da classe – que através de uma escritura sempre polêmica e inquiridora têm se tornado públicas através de poemas, contos, ensaios, romances não podendo mais ser ignoradas. Walker cunha um cenário para provocar nosso olhar e nossa interpretação sobre as relações de poder engendradas pelo homem:

Eu e ele ficamo na roça o dia todo. A gente sua, arando e plantando. Eu tô da cor do café torrado agora. Ele tá preto como chaminé. Os olhos dele ficam triste e pensativo. A cara dele começa a parecer cara de mulher. Por que o senhor num trabalha mais? ele pergunta pro pai. Eu num preciso trabalhar. O pai dele fala. Você táqui, num tá? (WALKER, 1986, p. 39)

A luta da personagem Celie para sair da sombra de um legado histórico de denegação e passar a se inventariar e (re)inventar, tanto perante sua própria raça, como perante a sociedade branca é lenta.

Celie, gradativamente, descobre que *pode ser*, que *é*, que pode celebrar sua voz, sua vida, seu corpo. Para isto, foi preciso resgatar a palavra de dentro de seu silêncio – espaço de refúgio e questionamento. O silêncio de Celie, portanto, significa; pois é eloquente e libertador.

De certo modo, o tratamento que o mundo do colonizador concedeu ao povo negro e à mulher, tais como, brutalidade gratuita, injustiças, exploração do corpo e opressão da mente são reduplicados no comportamento e nessas relações entre os negros. O romance de Walker garante história às mulheres negras, já que a nossa sociedade não cuidou da trajetória e da conquista dessas mulheres.

A Cor Púrpura é uma narrativa que concede voz a pessoas sem direito ao conhecimento, consideradas, por conseguinte, sem liberdade na tonalidade de pele inerente a elas. Walker propõe que pensemos acerca do conceito de *womanism* como o engrandecimento da condição de ser mulher negra. A descoberta de si, para Celie, deu-se no diálogo com Shug Avery (amante do “Sinhô”) quando essa passa-uns dias em sua casa. Celie vai apresentando uma outra dinâmica psicológica influenciada pelas conversas com Shug; uma mulher confiante. Assim, na interlocução com a amante do marido, a protagonista vai adquirindo autoestima e se tornando uma mulher mais segura e corajosa. O compartilhamento da experiência com outras *black sisters* no romance é vital. Conforme explica Mott (1990, p. 53), a “experiência interior de uma mulher negra, por razões sociais, nenhuma mulher branca ou homem, mesmo negro, tem”. Esta relação de cumplicidade, entre Celie e Sophia, para citar outra personagem, é ilustrada no fragmento:

Você tinha é que esmagar a cabeça do Sinhô, ela falou.
E pensar no céu depois.
Não tinha muita graça para mim. Mas foi engraçado.
Eu ri. Ela riu. Então nós duas rimo tanto que acabamo
caindo no degrau.
Vamo fazer uma colcha de retalho dessas curtina toda,
ela falou. E eu corri para buscar meu livro de molde.
(WALKER, 1986, p. 54)

A narrativa também acentua a valorização que as personagens Celie e Nettie atribuem à escolarização, como possibilidade de libertação. Em sua sétima carta para Deus, Celie escreve: “a gente dava duro nos livro da escola da Nettie, porque a gente sabia que tinha que ser insperta para poder fugir”. (WALKER, 1986, p. 19). A relação delas com a escola, professora, leitura e escrita são marcas instigantes para entendermos que a reestruturação da identidade da mulher e respeito está atrelada à condição de ser capaz de se expressar.

A partir das questões sociais e de [des]valorização presentes, a exemplo, na temática da obra *A Cor Púrpura*, é possível identificar que a literatura é uma janela aberta para que questões éticas e políticas venham à tona, aguçando nossa compreensão sobre as relações humanas. Estética e ética direcionam-se para um ethos que deixa de ser, nas palavras de Hermann (2005, p. 85), “obediência restrita às regras para se constituir numa busca da estética da existência”, instigando-nos à reflexão acerca das distorções como aquelas de natureza racial, cultural e ideológica que geram desigualdade e conflitos aos seres humanos.

DIANTE DE UMA [IN]CONCLUSÃO

A obra de Walker explicita a refração e a superação da protagonista Celie face aos desafios representados por um desumano sistema fundado através de hierarquias e relações de poder. Logo, a literatura, ao representar essas e outras questões, torna-se um meio de divulgação dos conflitos e das tensões que têm marcado o universo cultural desde épocas remotas, convidando o leitor a refletir sobre as práticas sociais humanas. Nesta perspectiva, Cândido (2005, p. 180) esclarece, a “literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”.

Walker usa artifícios de escrita para dar detalhes do cronotopo em que as cartas são registradas e, desse modo, a autora expressa motivações de si, portanto, da própria narradora que se preocupa

em situar o leitor no tempo e espaço do romance e, em especial, na vida de Celie. Narradora que não está distante e que outorga (a) voz à personagem Celie, por menos vezes à Nettie.

Do mesmo modo, interessa refletir sobre o fato de que Deus é, possivelmente, apenas um destinatário para Celie. Deus está distante? Sim, e é preciso saber mais sobre o que dizem, fazem e como se revelam a maioria dos homens no tecer de Alice Walker e, pois, na voz de Celie. É instigante ainda investigar e, então, revelar a possibilidade da liberdade ou aprisionamento espiritual quando do cronotopo igreja, outro contexto da narrativa e, em trabalhos futuros buscar desvelar o que isso representa. Neste viés, a escola também tem sua representação e importa analisar seu papel, bem como o ser professora e o estar no contexto escolar, essa valorização que é atribuída pelas irmãs, Celie e Nettie, como possibilidade de e para ser.

A autora procura, a partir de sua personagem central e de outros(as) personagens, explicitar as relações e conflitos familiares do homem e da mulher negros, e entre brancos e negros. Neste sentido, a escritura de Alice Walker torna-se um libelo a respeito da discriminação e do poder e da tentativa de sobrepujar esses poderes pela denúncia contida na própria escritura.

Nesta perspectiva, as personagens do romance, que tanto se assemelham a pessoas do mundo real, fazem-nos sofrer e celebrar junto a elas pela consistência de sua caracterização. E o que resulta disso é um retrato vivo que permanece em nossas mentes. Também observamos as marcas que a memória deixa na identidade dessas mulheres, até hoje como constitutivas de e em seus olhares.

Portanto, esta escrita é o princípio de uma reflexão que ainda almejamos adentrar conforme nossa(s) pesquisa(s) é(são) desenvolvida(s), para, assim, descobrirmos o que mais Celie significa para Walker e que vozes interagem com a autora do romance e o que a autora deseja que enxerguemos enquanto leitores.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. *On Violence*. Harvest Harcourt Brace & Company. New York, 1970.
- BAKHTIN, M. *A Estética da Criação Verbal*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 2010.
- _____; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 14ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BLACK STUDIES. *A Journal of African and Afro-American Studies*. Nº 9/10, 1990-1992.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CANDIDO, A. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul, 2005.
- HABERMAS, J. *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. 3.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- HERMANN, N. *Ética e Estética; a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.
- HOMANS, M. Racial Composition: Metaphor and the Body in the writing of Race. In: *Female Subjects in Black and White*. ABEL, Elizabeth; CHRISTIAN, Barbara (EDS).Berkeley: California Press, 1997.
- MOTT, M. L. B. Escritoras negras: buscando sua história. In: GOTLIB, Nádia Batella.(org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais,1990. vol. 3. Pp.42-55.
- POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- WALKER, A. *A Cor Púrpura*. Tradução de Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1986.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.Trad.de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1990.
- WISKER, G. Black and White: Voices, Writers and Readers. In: *Black Women's Writing*.Wisker, Gina (general ed.) New York: Saint Mark Press, 1993.

OS RETRATOS LITERÁRIOS-PICTÓRICOS DE HUYSMANS E DE PROUST: A POSSIBILIDADE DE UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA PARA A PINTURA

Caroline Biasuz

Paralelos e diálogos entre as artes vêm de longa data. Uma das mais antigas correlações dá-se com a reflexão sobre o vínculo entre poesia e pintura: de Simônides de Ceos a Lessing, de Baudelaire a Greenberg, até a contemporaneidade o debate continua acalorado, permanente e profícuo. A interação entre as artes é sempre terreno abundante e fecundo; é ambiente de (trans)mutação e permuta positiva. Contudo, o abraço do mundo pictórico com a literatura, parece-nos um dos mais belos e frutíferos. De mãos dadas, girando em movimento de troca permanente, pintura e literatura beijam-se e criam novos mundos possíveis.

Várias são as maneiras de interação entre essas duas artes. A literatura, com as peças *The rape of Lucrece* (1594) e *Hamlet* (1603) de William Shakespeare, inspirou Rubens, Ticiano e Millais a pintarem obras magistrais.¹ Ao revés, a pintura também atuou sobre a literatura. *O pintassilgo* de Carel Fabritius, de 1654, guiou a criação do romance homônimo de Donna Tartt, ganhador do Prêmio Pulitzer em 2014. Mais perto de nós, obras de Matisse, Frida Kahlo, Bispo do Rosário, entre outros, inspiraram a professora Vera Casa Nova a escrever poemas em seu livro *Poemas da página e da tela* (2014). A literatura pode valer-se de artifícios para a construção narrativa

1 Rubens e Ticiano com as pinturas homônimas *Tarquin and Lucretia* (de 1610 e 1571, respectivamente) e Millais com seu trágico *Ophelia* (1851-1852).

de uma imagem pictural, como a écfrase, a hipotipose e a descrição, instrumentos que podemos encontrar em Pamuk (ganhador do Nobel de Literatura) com *Meu nome é vermelho* (1998) – um livro praticamente ilustrado sem conter um desenho sequer. Ademais, *Moça com brinco de pérola* (1665), de Vermeer, influenciou Tracy Chevalier na feitura de seu romance em 1999, que, por sua vez, foi traduzido/transposto para o cinema por Peter Webber em 2003^{2,3}

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura: são outras tantas atividades que sem dúvida, profunda e misteriosamente, comunicam ou comungam entre si. Mas também, quantas diferenças entre elas! Uma pretende falar à vista, outras ao ouvido. Uma erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis; outras suscitam o fluir de uma substância menos que imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Uma utilizam um pedaço de pedra ou de tela, definitivamente destinado a determinada obra; a outras, o corpo ou a voz humana emprestam-se por um momento, para em seguida liberar-se e dedicar-se à apresentação de uma obra distinta, e de outra, e de outras mais.⁴

Vislumbramos um verdadeiro e inevitável encadeamento criativo nesse último exemplo: da imagem pictórica brotou um novo cosmos literário que, por seu turno, gerou um universo fílmico cheio de frescor. Dos pontos de contato, apesar de todas as diferenças e dos meios específicos a cada uma dessas linguagens, surgiram novos seres que passaram a respirar no mundo. Faltariam, aqui, linhas para demonstrarmos toda a imensa trama de possibilidades dessa interação, todos os arranjos e rearranjos multifacetados e prováveis daquela dança e daquele beijo. Mas, foi com Huysmans e Proust, com seus *retratos* literário-pictóricos, respectivamente em *Às avessas* (2011) e *Em Busca do Tempo Perdido*

2 MOÇA COM BRINCO DE PÉROLA. Direção de Peter Webber. Reino Unido, 2003, 95 min.

3 SANTOS. *As moças com brinco de pérola: diálogos entre a literatura, a pintura e o cinema*, p. 2.

4 SOURIAU. *Correspondência entre as artes – elementos de estética comparada*, p. 16.

(2016), que o nosso desejo de aventura pelo campo da tradução intersemiótica irrompeu de forma infalível.

Os dois autores tinham um vínculo especial com a pintura. Huysmans nascido em uma família de pintores, herdou do pai, um miniaturista, o interesse pela parte pictórica, e decidindo ser escritor, a tornou entidade viva e presente em seus romances e críticas de arte. Pintores como Odilon Redon e Gustave Moreau, devem a ele boa parte de seu reconhecimento por terem sido citados em seus textos.⁵ Proust, por sua vez, em razão de sua saúde debilitada pela asma, não podendo sair muito de casa, passava um grande tempo ao lado da mãe, que tinha dentre suas paixões a música, a literatura e a pintura, e que recitava, sem hesitar, os poemas de Víctor Hugo.⁶ Da influência de Ruskin à renovação de seu pensamento crítico com Whistler, dos poemas que escreveu ainda no Liceu sobre Van Eyck, tudo corroborou para a paixão de Proust pela pintura.⁷ Tanto Huysmans, quanto Proust usaram do recurso da éfrase para a transposição da arte pictórica para a narrativa literária. Em *Às avessas*, temos o personagem Des Esseintes descrevendo a aquarela de Gustave Moreau, denominada *A aparição*, de 1876:

Ali, o palácio de Herodes, se elevava, como um Alhambra, sobre colunas ligeiras, irisadas de ladrilhos mouriscos chumbados como que com uma argamassa de prata, um cimento de ouro; arabescos partiam de losangos em lápis-lazúli, corriam em fio ao longo das cúpulas onde, sobre marchetarias de nácar, alastravam-se brilhos de arco-íris, fogos de prisma. [...] A cabeça decapitada do santo elevava-se sobre o prato pousado em cima dos ladrilhos, dali a olhar lívida, a boca descorada e aberta, o pescoço carmesim a pingar lágrimas. [...] Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das joias se abrasam;

5 VIEIRA, Huysmans e Gonzaga Duque: transposições de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo, p. 59

6 CITATI, *Proust e a Recherche*, p. 202

7 KARPELES, *Paintings in Proust*, p. 16.

as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, pontos ígneos, vermelhos como brasas, violetas como jatos de gás, azuis como chamas de álcool, brancos como raios de astro.⁸

Já em Proust, há a descrição de obras de arte imaginárias, criadas pelo escritor para o mundo ficcional, como no caso da obra *O porto de Carquethuit*, do personagem-pintor Elstir⁹, como também a evocação de uma obra de arte, realmente existente no mundo empírico/real para descrever uma paisagem, um ambiente fechado ou mesmo a atmosfera de um lugar, como quando usou a obra *O túmulo de Jean-Jacques Rousseau no Jardim das Tulhérias* (1794), transposta no excerto abaixo:

Voltávamos pelo bulevar da estação, onde ficavam as mais bonitas vilas da comunidade. Em todos os jardins o luar, como Hubert Robert, semeava seus degraus truncados de mármore alvo, seus repuxos, suas grades entreabertas. Sua luz havia destruído o escritório do Telégrafo. Restava apenas uma colina meio partida, que conservava no entanto a beleza da ruína mortal.¹⁰

Mas, o que nos importa é que a relação íntima de Huysmans e Proust com a pintura acabou por transformá-los em verdadeiros *retratistas*; pintores do gesto, do olhar e do tempo. Todos componentes da entidade *corpo* que se movimenta, revela, esconde, simula, envelhece e transmuta. Os dois autores usaram da linguagem pictural no *retrato* de seus personagens literários, traçando um movimento permanente de troca entre a expressão literária e pictórica, formulando uma nova produção de sentidos.

Percepção e imaginação estão unidas e presentes nos dois romances. As descrições físicas dos personagens são ocasional-

8 HUYSMANS, *As avessas*, p. 122-123).

9 PROUST, *Em Busca do Tempo Perdido*, vol. I, p. 664.

10 PROUST, *Em busca do tempo perdido*, vol. I, p. 109.

mente claras, mas, também, por vezes, imperfeitas. Em outras, absolutamente inexistentes e, mesmo assim, suscitam *retratos* em nosso imaginário. Em *Às avessas*, uma antepassada de Des Esseintes, com suas feições mortícias e maçãs do rosto riscadas por uma linha de rubor¹¹; na obra de Proust, a face doente, débil e certa de Tia Léonie e a pinta *indecisa* da bela Albertine que foge da bochecha para o queixo e se refugia, derradeiramente, em seus lábios¹². Seus personagens estão, aqui, *retratados*, nitidamente em nossas mentes.

A natureza do representado no poema ou na pintura é a qualidade dos personagens representados; o estatuto mais ou menos elevado de sua identidade. O modo de enunciação é a maneira como o sujeito/poeta/pintor se relaciona com o sujeito do poema/da pintura, ou seja, identifica-se com ele, diferencia-se dele ou dissimula-se por trás dele.¹³

A corpulência, a tez, a altura, o nariz, as nuances dos cabelos, todas essas peculiaridades nascem de dentro (de nós) para fora, e não dos livros para dentro. Os personagens se revelam à medida que *saltam* das palavras picturais de Huysmans e de Proust, ou da fábula de nossas “pinturas” imaginárias, submetidas à ardência da paixão ou da antipatia que nos proporcionam. Nas inexistências, os escritores estendem-nos a mão, alcançando-nos o *pincel* e revelam nossa tela mental, em branco, pronta para ser pintada: eles convidam-nos ao *jogo*. Temos, portanto, verdadeiros retratos, alguns esboços e efígies que se constroem a partir das descrições dos personagens. Os dois autores emancipa-nos enquanto leitores e projetam-nos como pretensos retratistas. “Pintamos” esses seres, em nosso mundo, a partir do que sentimos.

É claro que a linguagem escrita e a visual, como campos de conhecimento que são, detêm autonomia, mas essa não é a questão que nos interessa. O apetite funda-se nas relações que podem

11 HUYSMANS, *Às avessas*, p. 67.

12 ERDMAN, *Em busca do tempo perdido: dicionário de nomes & lugares*, p. 13.

13 CASA NOVA, *Fricções, traço, olho e letra*, p. 20.

ser edificadas entre essas duas diferentes áreas. Basbaum afirma, quando se refere às possíveis inter-relações entre texto e imagem e seus desdobramentos, que “[o] objeto construído não estaria aprisionado neste ou naquele campo, mas revelaria sua complexidade enquanto objeto multifacetado, revelando novos ângulos segundo o ponto de vista sob o qual é abordado”.¹⁴ São esses novos seres que nascem das “iluminações recíprocas”¹⁵ entre as diferentes linguagens textual e visual, da fluidez entre os diferentes meios expressivos que nos incitaram à investigação.

Dessas possibilidades, a transposição intermediária ou a tradução intersemiótica é o que mais nos inquieta: a façanha de uma linguagem tentando articular, dentro de sua materialidade e meios específicos, as peculiaridades de uma linguagem distinta. A partir da possibilidade criadora dada pelos autores, nós, enquanto leitores da obra, aceitamos o implícito *convite* e nos desafiamos a traduzir intersemioticamente dois personagens de cada romance. Viemos, através desse texto, apresentar o resultado dessa aventura.

Essa possibilidade de tradução de um signo para outro, respeitando-se, obviamente, a especificidade dos *mediuns* de cada processo, atualmente apresenta uma fortuna crítica consolidada por autores reconhecidos em estudos como o Interartes de Claus Clüver, a Intersemiótica de Julio Plaza e a Intermedialidade de Werner Wolf, que se prestam ao estudo dos pontos de contato entre as diferentes identidades artísticas. Para Irina Rajewski, a “intermedialidade refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático”, essa inter-relação, portanto, constitui-se como um fenômeno onde combinam-se mídias diferentes, como o cinema, a pintura, a música, o teatro.¹⁶ Entendendo-se *mídia* como linguagem, sistema de signos, na definição de Werner Wolf, como “um meio de comunicação convencionalmente distinto, especifica-

14 BASBAUM, *Além da pureza visual*, p. 23.

15 Termo usado por Ricardo Basbaum para descrever o fluxo entre texto e imagem (*Além da pureza visual*, p. 25).

16 RAJEWSKI, *Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”*, p. 52.

do não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais”.¹⁷

O prefixo da palavra “intermidialidade”, já sugere seu objetivo, o de buscar entender o *inter/entre* mídias, o cruzamento das fronteiras midiáticas e possíveis pontos de contato entre as diferentes linguagens. Rajewski, ao sugerir uma perspectiva literária sobre o tema, construiu uma classificação tripartida do comportamento dos fenômenos intermidiáticos, quais seja: a) intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática, b) intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias, c) intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas.¹⁸ No terceiro caso, o da intermidialidade como referência intermidiática, incluem-se, também, as transposições de arte e écfrases, ou seja, a tradução de um texto em obra visual ou vice-versa como relata a autora:

As referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia, [...] seja para se referir a um subsistema midiático específico, [...] ou a outra mídia como sistema. [...] Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermidialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas neste caso, *por definição*, é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência [em oposição à mídia a que se refere].¹⁹

Vieira afirma o seguinte sobre essa terceira classificação de Rajewski:

Por definição, nessa terceira categoria, apenas uma mídia se apresenta em sua própria materialidade (a

17 WOLF apud CLÜVER, *Inter textos, inter artes, inter media*, p. 34.

18 RAJEWSKI, *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade*, p. 58.

19 RAJEWSKI, *Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”*, p. 25.

mídia de referência, em oposição à mídia a que se refere). Não se trata, portanto, da combinação das diferentes formas de articulação midiática, mas da **tematização, evocação ou imitação de elementos e estruturas de outra mídia, percebida segundo seus meios específicos**. Assim, referências picturais em um texto literário, seja através de transposições de arte ou de écfrases, evocariam procedimentos e técnicas da pintura, imitando quadros ao descrevê-los com o uso dos meios que são próprios à literatura: os signos verbais. Em suma, a pintura descrita não constitui uma pintura, mas faz uma alusão/referência/evocação ao quadro descrito por intermédio de palavras.²⁰

Proust e Huysmans usam do poder de visualização da écfrase, para tematizar/evocar/imitar elementos e estruturas da pintura, tanto na descrição dos personagens quanto na dos cenários/espacos da narrativa, influenciados por signos verbais próprios da linguagem pictórica, os chamados, por Louvel de “marcadores textuais de picturalidade”, que são os denominadores que justificam uma descrição ser intitulada como “pictural”.²¹ Coadunamos com a definição de descrição pictural dada por Viola Winner, como sendo a “técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos”.²² Segundo Louvel, o “pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas *mais ou menos explícitas*, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”, como se os escritores quisessem pincelar com as palavras.²³ Para construir uma descrição pictórica, os autores utilizam um léxico especializado que nos alerta para o atributo pictural da descrição: transparência,

20 VIEIRA, Pinturas descritas: referências intermediário-picturais na estética fin-de-siècle de Jean Lorrain, 2015, p. 29, grifo nosso.

21 LOUVEL, *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto*, p. 195-197.

22 WINNER *apud* LOUVEL, op. cit., p. 197, grifo da autora.

23 LOUVEL, op. cit., p. 202, grifo nosso.

cores, espessura, massa, forma, luz, assim como outros termos e verbos pertinentes ao pictórico como, pincelada, nuances, esboçar, delinear, contornar, por exemplo.

A mesma autora afirma que “[a] ordem e a distribuição dos componentes uns em relação aos outros, em termos qualitativos mais que quantitativos, colocarão em relevo a picturalidade da descrição”.²⁴ E não só o léxico especializado, a tessitura da descrição pode se utilizar de termos estranhos a ele e mesmo assim, apresentar-se como pictural, denotando a competência linguística do narrador, no sentido de que a “língua [pelo autor] não é considerada no que ela tem de nomenclatura do real, mas no que ela possui de abertura estética à imaginação pela mediação de uma palavra singular”.²⁵ Ao lermos as descrições de Huysmans e de Proust, esses autores põem nosso pensamento em suspenso a ligar as informações narrativas (como naqueles desenhos pontilhados de quando éramos crianças). Bordamos, então, em nosso imaginário, os rostos de Des Esseintes, de Swann, da cortesã Odette de Crécy. A imagem textual sai do papel, expande-se da narrativa literária, criando uma imagem mental, uma imagem pictórica em nossa mente. Tanto nas écfrases quanto nas hipotiposes, há, portanto, um prolongamento da experiência estética que se irradia para fora das páginas do livro, em uma sucessão de imagens mentais que passam a fazer parte de nós e que acabam tornando-se confrades que nos acompanham, em constante transformação, por toda a trajetória percorrida na leitura dos romances. Louvel fala dessa dilatação do texto:

Se a descrição pictural interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação, ela “resiste à linearidade” acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e... a capacidade de memorização do leitor. Sua função não é didática

24 Ibidem, p. 214.

25 JENNY *apud* LOUVEL, *op. cit.*, p. 18.

ou pedagógica. Uma de suas funções maiores seria a função poética, com a descrição pictural funcionando como um tropo que operaria um desvio em direção a um sentido “figurado”, uma “translação”.²⁶

O retrato pictórico, como nas demais linguagens artísticas, é a representação de uma figura individual ou de um grupo de pessoas que pode ser elaborado a partir da presença imediata de um modelo vivo, de fotografias, documentos e também através da memória. Resquícios de traços e nuances, de curvaturas peculiares, de vestígios da existência de um ser que nos foi importante. Um gênero da pintura impelido a surgir pelo afastamento, pela vaidade e pela morte. O retrato galgou autonomia, apenas no século XIV, quando foi utilizado no Egito, no mundo grego e na sociedade romana com fins decorativos, religiosos e, até mesmo, funerários.²⁷ Em todos eles, um traço em comum: a busca pela permanência.

O retrato é feito para guardar a imagem na ausência da pessoa, seja essa ausência um afastamento ou a morte. Ele é a presença do ausente, uma presença *in absentia* que não é portanto somente encarregada da reprodução dos traços, mas de apresentar a presença enquanto ausente: de evocá-la (e mesmo de invocá-la) e também de expor, de manifestar a retirada onde se mantém esta presença. [...] É assim que o retrato imortaliza: ele torna imortal na morte.^{28/29}

Para demonstrar fortuna, fé ou devoção, seja qual for o seu propósito, os retratos têm a prerrogativa de dar à imagem as vestes da imortalidade. Edificando, nas efígies representadas, a perpetu-

26 LOUVEL, op. cit., p. 201.

27 FRANCASTEL, El retrato.

28 NANCY, *Le regard du portrait*, p. 53-54.

29 No original: “Le portrait est fait pour garder l’image en l’absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l’absent, une présence in absentia qui n’est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu’absente: de l’évoquer (voire de l’invoquer), et aussi d’exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. [...] C’est ainsi que le portrait immortalise: il rend immortel dans la mort” (tradução nossa).

ação da presença do ser ausente que subjugará a decrepitude do tempo, rasgando sua tenacidade ao fazer, daquele instante representado, a pura sinergia entre presente, passado e futuro. O retrato presentifica, perpetua, assola a passagem do tempo que quase tudo dissipa, esmaece e devora. O ardil, a manobra, a astúcia de toda obra de arte é essa imperecibilidade. A arte é invencível. A arte é alheia ao tempo. Como já dizia Praz, “a Atenas da Antiguidade ficou em ruínas – mas a Antígona” subsiste. A Roma da Renascença deu em confusão – mas o teto da Capela Sistina foi pintado. Jaime I acabou em palpos de aranha – mas houve “Macbeth”.³⁰

Para Blanchot, a análise comum determina que a imagem venha depois do objeto (da pessoa, no caso que nos importa), que ela surja a partir dele.³¹ As pessoas, ou melhor, as *personas* de Huysmans e de Proust, surgem a partir das palavras dos autores, animando-se quando construídas pelo nosso imaginário, nascendo de nosso universo íntimo e respirando aqui dentro. A intenção dessa pesquisa foi exatamente a de presentificá-las, materializá-las, retirá-las das páginas dos livros e de nossa pátria interior, para que passassem a respirar aqui fora. Para tanto dois personagens de cada romance foram escolhidos. Na obra de Huysmans, além da descrição do protagonista Jean Des Esseintes, praticamente o único personagem do romance, há a menção a uma de suas antepassadas e de sua mãe doente; os dois primeiros foram os escolhidos. Já no romance de Proust, dentre o grande elenco que o compõe, os personagens escolhidos foram o Senhor de Cambremer e Odette de Crécy.

Ao escolhermos os trechos dos romances, retiramos do tecido narrativo das obras, fatias de tempo, espaço e de elementos referentes à descrição dos personagens, que de simples talhos passaram a ser organismos vivos, existindo por si mesmos, mediante um processo de ressignificação. Começou, então, um jogo dialógico entre a imagem narrativa e a emoção estética produzida em nós, enquanto leitores, e nossa reação sensível projetada picturalmente, a ser ma-

30 PRAZ, *Literatura e Artes Visuais*, p. 1.

31 *Ibidem*, p. 257.

terializada na tradução. Um verdadeiro procedimento de cognição. Um enfrentamento que imputava a nós o imperativo de aceitarmos as diferentes especificidades das linguagens trabalhadas, as restrições do material disponível e a parte mais difícil, a de esbarrarmos em nossas limitações. Veio à tona o duelo enfrentado todos os dias diante de uma tela, a luta entre o queremos e o que conseguimos. E não será a insatisfação, a força-motriz do artista? O paradoxo de que, o que nos produz angústia é também o que nos mantém vivos.

No instante em que começamos a pintar, percebemos algo a que Julio Plaza já nos tinha advertido: no processo de leitura para a tradução, não se busca captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo.³² Não almeja-se *mimesis*, por mais que mantenha-se uma condição sensível ao original. Ao traduzirmos, simultaneamente, estávamos criando. Deu-se, portanto, a confirmação de que tradução e invenção se retroalimentam. Evidenciamos, experimentalmente, que a tradução intermediática é, realmente, uma transcodificação criativa. “Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”.³³ No exato momento, em que começamos a traduzir, aquele recorte de tempo e espaço que cercava os personagens nos romances, passaram a ser nossos. Nosso recorte, nosso fragmento poético, expressão de nossa interioridade.

Inexiste outro resultado, que não seja a edificação de uma nova realidade. Isto porque, durante o processo de tradução existe uma série de escolhas a serem feitas dentro de um sistema de signos que é estrangeiro ao original que pretende-se traduzir. Há o enfrentamento das diferenças. Ao apropriarmo-nos das descrições, vestimos a roupagem de *retratistas*. A palavra do romance, agora, é pigmento. O suporte não é mais o papel alvo e macio da página, mas a tessitura dura do papel Höller esperando a invasão dos personagens lhe darão

32 PLAZA, Tradução intersemiótica, p. 36.

33 PAZ apud PLAZA, Tradução Intersemiótica, p. 26.

a centelha de vida Não há como haver permanência, portanto. Mas tão-somente, inovação, transmutação. Gênese.

Seguem abaixo, os respectivos excertos referentes a cada personagem.

a. A respeito da antepassada de Des Esseintes:

Esses eram os antepassados; faltavam retratos de seus descendentes; havia um hiato na fileira de rostos da raça; uma única tela servia de intermediário, de ponto de sutura entre o passado e o presente: uma cabeça misteriosa e matreira, de feições mortíferas, cansadas, as maçãs do rosto pontuadas por uma vírgula de rubor, cabelos engomados e ornados de pérolas, o pescoço esticado e pintado a emergir das caneluras de um rígido colarinho de pregas. Já nessa imagem de um dos mais íntimos familiares do duque de Épernon e do marquês de O, ressaltavam os vícios de um temperamento empobrecido, a predominância da linfa no sangue.³⁴

b. Sobre o protagonista de Huysmans, Des Esseintes:

Dessa família, outrora tão numerosa, que ocupava quase todos os territórios da Ilha de França e de Brie, um único descendente ainda vivia, o duque Jean, um jovem franzino de trinta anos, anêmico, nervoso, de faces cavas, olhos azuis de aço frio, nariz erguido, conquanto reto, mãos magras e longas. Por um singular fenômeno de atavismo, o derradeiro descendente parecia-se como o seu remoto avô: tinha dele a mesma barba em ponta de um louro pálido ao extremo e a mesma expressão ambígua, a um só tempo fatigada e esperta.³⁵ Adquiriu reputação de excêntrico, que rematou usando trajés de veludo branco, coletes orlados de ouro; espetando, à guisa de gravata, um ramalhete de violetas na chanfradura decotada de uma camisa; oferecendo aos homens de letras jantares retumbantes, num dos quais, para celebrar o mais fútil dos infortúnios, organizara um banquete de luto à imitação do século XVIII.³⁶

34 HUYSMANS, *As avessas*, p. 67.

35 *Ibidem*, p. 68.

36 *Ibidem*, p. 78.

c. Sobre o Senhor de Cambremer, personagem de Proust, segue os excertos escolhidos:

O sr. de Cambremer de modo algum se assemelhava à velha marquesa. Era, como dizia esta com ternura, "inteiramente do lado do papai". Para quem somente ouvia falar nele, ou de cartas dele, vivas e convenientemente redigidas, seu físico assombrava. Sem dúvida, a gente devia habituar-se a ele. Mas, seu nariz havia escolhido, para vir colocar de través acima da boca, talvez a única linha oblíqua, entre tantas outras, que não se teria ideia de traçar sobre esse rosto, e que indicava uma estupidez vulgar, agravada pela proximidade de uma pele normanda de vermelhidão de maçã. [...] Assim, desapontado com a exiguidade daquele olhar azul, a gente se reportava ao narigão atravessado. Por uma transposição de sentidos, o sr. De Cambremer nos olhava com o nariz. Esse nariz do sr. Cambremer não era feio, antes um pouco bonito demais, por demais forte, excessivamente orgulhoso de sua importância. Convexo, brunido, reluzente, novinho em folha [...].³⁷

Como o marquês fosse vesgo – o que dá uma intenção de espírito à própria graça dos imbecis –, o efeito daquele riso era o de trazer um pouco da pupila para o branco do olho, que sem isso ficaria incompleto. Da mesma forma, uma abertura põe um tanto de azul num céu coberto de nuvens. O monóculo protegia do resto essa operação delicada, como um vidro sobre uma quadro precioso.³⁸

d. Descrição narrativa de Odette de Crécý:

Sobre a mesa estava o mesmo prato de bolo de amêndoas de costume; meu tio vestia a mesma japona de todos os dias, mas à sua frente, num vestido de seda rosado, com um grande colar de pérolas no pescoço, estava sentada uma mulher bem jovem que terminava de chupar uma tangerina. [...] Eu estava um tanto decepcionado, pois esta jovem dama não diferia em nada das outras mulheres lindas que eu havia visto às vezes na minha família, especialmente da filha de um dos nossos primos, que eu ia visitar todos os anos no primeiro de janeiro. Era mais bem vestida, apenas, a amiga de meu tio, e tinha o mesmo olhar vivo e bondoso, o mesmo aspecto franco e amável. Não lhe achei nada do ar teatral que admirava nas

37 PROUST, *Em busca do tempo perdido*, vol. II, p. 712.

38 *Ibidem*, p. 763.

fotografias de atrizes, nem da expressão diabólica que estaria de acordo com a vida que deveria levar.³⁹

Tinha um perfil acentuado demais para lhe agradar, a pele muito frágil, os pômulos demasiado salientes, os traços do rosto muito enfezados. Os olhos eram belos mas tão grandes que cansavam o restante do rosto [...].⁴⁰

As respectivas traduções pictóricas seguem abaixo:



Figura 1. Antepassada de Des Esseintes, óleo s/ papel Höller, 15 x 24 cm, arquivo pessoal



Figura 2. Des Esseintes, óleo s/ papel Höller, 16 x 16 cm, arquivo pessoal

39 PROUST, op. cit., vol. I, p. 79.

40 Ibidem, p. 172.



Figura 3. Senhor de Cambremer, óleo s/ papel Höller, 16 x 16 cm, arquivo pessoal



Figura 4. Odete de Crécy, óleo s/ papel Höller, 16 x 16 cm, arquivo pessoal

A literatura, assim como a pintura, é dessas entidades que nos dá o saber do gosto que nunca sentiremos, das vontades que nunca satisfaremos, dos sentimentos que nunca iremos saborear. Elas “nos d[ão] experiência sobre as coisas que não conhecemos (CITATI, Proust e a recherche, p. 211). E, ainda mais, na relação infinita e profícua entre letra e imagem, onde não há prepotência de nenhuma das partes, mas sim, solidariedade entre velhas parceiras, conhecemos outros Universos cheios de viço e insuspeição. Através do beijo compartilhado entre essas duas entidades, o mundo se multiplica. Sempre e mais uma vez.

Acreditamos que no momento em que esses personagens adquiriram vida pictórica, eles ainda serão as *personas* de Proust e de Huysmans, as nossas *personas*, mas mais do que isso, elas serão *personas* do mundo. Livres para serem, *per se* ou aos olhos dos outros, quem/o que bem entenderem. Livres para tantos outros sentidos possíveis quantos forem os seus contempladores. O que olhamos, sempre nos olha de volta e nesse vai e vem infinito, novas essências serão sempre construídas.⁴¹ A partir das *personas* de Proust e de Huysmans, almejamos construir novas criaturas. Seres pictóricos. Outros sentidos. Talvez tenhamos conseguido.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. 2 ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CITATI, Pietro. *Proust e a Recherche*. Trad.: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CLÜVER, Claus. *Inter textos, inter artes, inter media*. In: Aletria, jul./dez., p. 11-41, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 10 maio 2017.
- ERDMAN, Michel. *Em busca do tempo perdido: dicionário de nomes & lugares*. Trad.: Carla Cavalcanti e Silva. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- FRANCASTEL, G.; FRANCASTEL, P. *El retrato*. Madri: Catedra, 1978.
- HUYSMANS, Jori-Karl. *Às avessas*. Trad. De José Paes. São Paulo: Penguin, 2011.
- KARPELES, Eric. *Paintings in Proust*. London: Thames & Hudson, 2008.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laoconte ou Sobre as fronteiras da pintura da poesia*. Trad. Márcio Selligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

41 “Ce qui nous regarde” é uma expressão francesa que além do sentido literal de “o que nos olha”, também pode significar “o que nos diz respeito”, “o que nos concerne”. O que, segundo a ideia de Didi-Huberman, manifesta a afirmação de que tudo o que nos olha (o que recebemos de volta ao olharmos) está intimamente conectado às nossas experiências e sensações. O retorno do olhar pela coisa ou pela pessoa, vai nos remeter a algo que nos diz respeito, portanto. O título do livro citado, em francês, é “Ce que nous voyons, ce qui nous regarde” (O que nos vê, o que nos olha). O autor exemplifica essa ideia através de uma passagem de *Ulysses*, de James Joyce, em que, enquanto o personagem olhar o mar, o que lhe olha de volta são os olhos de sua mãe morta (1998, p. 29-32).

- LOUVEL, Liliane. *A descrição pictural: por uma poética do iconotexto*. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do Visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: PósLit-FALE, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000. Disponível em: <https://ia800401.us.archive.org/10/items/jeanluc-nancy-le-regard-du-portrait/jeanluc-nancy-le-regard-du-portrait.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2017.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad.: Fernando Py. 3 ed. vol. 1-3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RAJEWSKI, Irina. *Intermedialidade, Intertextualidade e "Remediação"*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-45, 2012.
- _____. *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: desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, p. 51-73, 2012a.
- SANTOS, J. R. S.; MARQUES, M. G. *As moças com brinco de pérola: diálogos entre a literatura, a pintura e o cinema*. In: *Revista Escrita*, Gávea/RJ, n. 17, p. 1-18, 2013.
- SORIAU, E. *A correspondência das artes – elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- VIEIRA, André Soares. *Huysmans e Gonzaga Duque: transposições de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo*. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Minas Gerais, v. 23, n. 3, p. 59-72, set/dez, 2013.
- _____. *Pinturas descritas: referências intermidiático-picturais na estética fin-de-siècle de Jean Lorrain*. In: *IPOTESI*. Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 28-38, jan/jun, 2015.

TRANSCULTURAÇÃO E BILINGUAJAMENTO EM KIRINUS

Daiane Lopes

Neste estudo, promovemos a apreciação estética de obras que evidenciam a importância da afirmação identitária de uma voz que se reconfigura na interação entre culturas. Analisamos, assim, textos infantis bilíngues de Glória Kirinus, escritora peruana radicada no Brasil. Utilizando os exemplos de suas produções, demonstramos como o conceito de linguajamento/bilinguajamento, na visão de Mignolo (2003), permeia o cenário de textos poéticos que promovem o diálogo entre culturas: a peruana e a brasileira. Objetivamos, também, discutir o conceito de transculturação, adequando-o aos princípios de Ortíz (1985) e de Rama (1975) e às manifestações artísticas de Kirinus. Dentre elas, está a escrita bilíngue, avaliada a partir da interação cultural que a produção literária da autora possibilita. Ao aproximar dois idiomas de forma poética e em textos direcionados ao público infantil, Gloria mescla as memórias de sua infância, que foi desfrutada no Peru, com as suas observações relativas ao processo de estar criança no Brasil. Nessa perspectiva, a partir de seu olhar para a infância, transmite ao receptor de seus textos a possibilidade de adentrar outra cultura com base na já vivenciada. Suas obras invadem as fronteiras entre o autor e o receptor, entre uma língua e outra, entre culturas, entre identidades, entre poema e narrativa. A criança, portanto, é tida como um sujeito protagonista de suas ações, capaz de conhecer outras formas de interação, sobretudo, culturais e linguísticas. Essa

voz, conivente com o ser criança, traz para o texto a possibilidade de *pensar com* em vez do *pensar por* ou *sobre* as pessoas e suas culturas de pertencimento.

ENTRE CULTURAS: O LINGUAJAMENTO

Gloria Mercedes Valdívia de Kirinus é peruana radicada no Brasil e reside na cidade de Curitiba, estado do Paraná, desde a década de 1970. Formada em Turismo pela Escuela Nacional de Turismo de Lima – Peru (1971), Kirinus resolveu aprofundar seu encantamento pelas palavras: possui graduação em Letras/Português (1986) e em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Paraná (1991), instituição onde também se especializou em Literatura Brasileira (1987). Seu curso de Mestrado, também em Literatura Brasileira, foi realizado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1991). Já na Universidade de São Paulo, obteve o título de Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (1998). Atualmente, é pós-doutoranda na instituição C.E.A.Q, Sorbonne – Paris. É ex-professora da PUCPR (Letras e Tradução Literária) e professora substituta no departamento de Teoria e Prática de Ensino na Universidade Federal do Paraná. Como autora de livros infantis e infantojuvenis, já publicou pelas editoras Paulinas, Paulus, Larousse, Melhoramentos e Cortez. Seus livros teóricos, *Criança e poesia na pedagogia Freinet* e *Synthomas de poesia na infância* foram publicados pela editora Paulinas.

Kirinusse diz “palavreira” de nascimento. Fascinada pela linguagem infantil, expressa o amor que sente pelas duas terras, o Peru e o Brasil, escrevendo livros bilíngues direcionados ao universo infantil/infantojuvenil. Segundo a escritora, esse amor continental, é o grande motivador de sua escrita, que é enriquecida pelas culturas dos países vizinhos. A autora pratica o que é definido por Mignolo (2003) como *bilinguagismo*: capacidade de corrigir a assimetria das línguas ao denunciar e resistir à colonialidade do poder e do saber. Isto porque o mundo do *linguajamento* está

interligado a identidades cambiantes, atentando aos fenômenos que o forçam a transcender a nação, onde a língua se prende à ideologia da pureza e da unidade.

Este artigo apresenta reflexões sobre uma das representações da literatura brasileira a partir do ato de escrever entre mundos. Trata-se da análise referente a uma de suas obras bilíngues (português/espanhol) destinadas ao público infantil e infantojuvenil, exemplo de que a literatura provoca um constante movimento: geográfico, linguístico, cultural, subjetivo (entre autor e leitor) e entre gêneros.

Consideradas línguas subalternas na reconfiguração colonial da modernidade, tanto o português quanto o espanhol, nas obras de Kirinus, refletem a posição da autora de valorização de sua cultura, ou melhor, de suas culturas. Conforme a posição de Mignolo (2003), a escrita entre línguas, determinada através do termo *linguajamento*, pode ser tida como uma forma de *pensamento liminar*, caracterizando o desejo de fala e de enunciação de povos que foram ou que são reprimidos, constituindo uma forma de resistência e respeitando as diferentes histórias locais de cada lugar geográfico. Para ele, podemos considerar o fato de que a produção de qualquer tipo de conhecimento, inclusive o provocado pela literatura, é inseparável das sensibilidades do local geoistórico. As reflexões derivadas de tais produções atuam na interseção de memórias, de decisões passadas, de acontecimentos atuais e de esperanças utópicas.

Assim, a partir desta mescla presente na identidade da autora Glória Kirinus, pensamos a questão identitária no infante, seu receptor prioritário. A criança, quase sempre, é um estrangeiro no país adulto. Os adultos, por vezes, são estrangeiros no mundo infantil, com o diferencial de que eles já habitaram este mundo e de que, constantemente, realizam viagens de regresso. O estrangeiro é justamente assim: meio bárbaro, meio criança. Kirinus já vivenciou essa experiência. É por isso que, hoje, possui facilidades em visitar mundos estranhos, dentre eles, o infantil.

A escrita bilíngue promove a construção de textos que brincam com as palavras e que apresentam ao universo infantil a inter-relação de culturas que há entre os países latino-americanos. Percebemos que há, também, nos livros de Kirinus, a inter-relação entre a(s) identidade(s) que compõe(m) a escritora: é peruana, mas se sente, também, brasileira. Na medida em que aponta dados culturais sobre o Brasil, seus textos levam o leitor a conhecer aspectos da cultura peruana. Vejamos!

2. A ANÁLISE: QUANDO AS MONTANHAS CONVERSAM OU CUANDO LOS CERROS CONVERSAN

Publicada em 1998, a obra *Quando as montanhas conversam/ Cuando los cerros conversan* apresenta a concepção de criança em suas pluralidades de significações, como um ser capaz de atribuir sentido para o ficcional a partir de seu conhecimento sobre o habitual. Trata-se de um texto que desperta o imaginário e que faz com que o ser *mitopoético*¹ do leitor ressignifique o texto e o seu próprio eu. Situada em uma posição de entremeio, não só cultural e linguístico, mas também entre gêneros, a produção é composta por micropoemas que narram ao leitor as experiências do eu-lírico com o real/ficcional.

Para Glória Kirinus (2008), o ato poético tem a sua raiz no mito. Ao juntar os pedaços do mundo na formação do verso, o poema é capaz de conversar com o nosso eu, de nos arrancar confissões na medida em que nos confessa, em que nos emociona. Por isso, a obra em análise carrega muito do eu da autora. Observemos o que ela diz na contracapa do livro: “Quando menina, lá no Peru, ficava na ponta dos pés para espiar do outro lado das montanhas andinas. Agora, andarilha neste Brasil, observo os países vizinhos que me ensinaram a cirandar.”

1 “Chamamos de ser poético, ou melhor, de ser mitopoético, ao homem integrador e integrado com e na sua ambiência. Este homem é capaz de aceitar com naturalidade a con-fusão dos contrários e de criar o novo a partir do caos con-fusional. O ser mitopoético, apesar dos degraus entre tantas outras sinalizações impostas pela sociedade pós-industrial, sabe integrar-se na invisível corrente semiológica do universo, conjugando-se com ele.” (KIRINUS, 2008, p. 69).

Afirmamos, então, que o texto surge com base nas vivências de infância da escritora que, quando criança, como escreve, era acostumada a observar as montanhas peruanas. Nesta obra, então, ela descreve a maneira como “los cerros” mexem com seu imaginário e como são capazes de resgatar lembranças, agora registradas através da escrita.

Uma das características mais significativas do saber mítico e que dá vida ao texto é o antropomorfismo. A própria formação da palavra, de origem grega, nos fala um pouco de sua definição: *antropós*, que significa humano, homem; e *morfós*, que significa forma. Ou seja, o ato de antropomorfizar consiste em atribuir formas ou características humanas a fenômenos, fatos, ou feições da natureza². Na infância, essa característica se constitui como a principal forma de auxílio para que a criança comece a entender a realidade. Ela está muito presente na literatura infantil. Nas histórias, por exemplo, nos deparamos com lobos e outros animais falantes e, suas ilustrações, quase sempre, mostram os recursos naturais com fisionomias humanas.

Na obra, as montanhas/los cerros ganham vida e são dotadas(os) de características humanas. Brincando com o imaginário infantil, a autora demonstra todo o encantamento que possuía, quando criança, pelas montanhas andinas. É a proximidade que tinha com elas o que talvez tenha impulsionado a criação poética, carregada de fantasias e que apresenta todo o encantamento com a imensidão.

Ressaltamos que o título do texto é inserido nos versos, os quais apresentam o paralelismo e a repetição como principal característica na composição do poema (Quando as montanhas conversam/ [...] Enquanto isso...). A expressão “enquanto isso” possui uma carga semântica significativa ao colaborar com a ideia de simultaneidade dos acontecimentos. Por isso, gradativamente, são apresentados elementos e ações próximas do universo infantil e as montanhas vão ganhando vida.

2 Conceito disponível no site www.dicio.com.br/antropomorfismo/. Acesso em: 24 mar. 2018.

Para Ramos e Tornquist (2012), o ilogismo perpassa todo o poema, pois a autora atribui mobilidade às montanhas, que possuem, além disso, o dom da fala: “Quando as montanhas / conversam... / sobre tudo o que acontece, não ficam / como estátuas, cada uma / em seu lugar” (KIRINUS, 2007, p.4). Ainda, de acordo com as autoras, o poema age sobre a imaginação da criança, uma vez que revela outra situação, diferente do real. Ela é convidada a participar de outro mundo, onde a ficção é possível e onde os padrões da anormalidade não podem ser contestados:

É significativa, nesse sentido, a separação de ‘conversam’ da parte anterior - ‘Quando as montanhas’. A quebra da sequência corresponde ao rompimento com os padrões da normalidade, pois as montanhas não conversam no mundo real, o que não impede, porém, que, no universo ficcional, a criança acredite nas atitudes humanas atribuídas às mesmas. (RAMOS, TORNQUIST, 2012, p. 13).

A crença nas atitudes das montanhas, nesse universo ficcional, pode ser motivada pelo fato de que a autora, como percebemos nos versos acima, insere, em seu texto, elementos do cotidiano infantil: a brincadeira de estátua, de ciranda e a menção realizada à escola. O ambiente escolar, aliás, é apresentado enquanto espaço lúdico.

Nos primeiros versos transcritos do poema, ao longo de todo o texto, a expressão “Quando as montanhas conversam” é seguida de palavras que representam a imobilidade, convertidas em expressões negativas, ou seja, não atribuindo imobilidade às montanhas. Essas palavras, representativas do aspecto estático que possuem, são ligadas ao mundo real, principalmente aos ambientes em que a criança interage. A estrofe seguinte é sempre iniciada pelo pronome elas, referindo-se às montanhas, e composta de versos que justificam a mobilidade delas: “Elas se movem / sem medo / e até ficam / de mãos dadas, / numa ciranda / de abraços, como crianças / na escola” (KIRINUS, 2007, p. 4). É como se autora nos dissesse:

“As montanhas não ficam como estátuas *porque* se movem como uma ciranda de abraços”.

A próxima estrofe, sucessivamente iniciada pela expressão “enquanto isso”, refere-se a ações humanas, algo cotidiano, expressando as múltiplas vivências e experiências do homem: “Enquanto isso,/ nasce um cavalo/com asas,/ que a galope/ volta e voa/ na tela/ de um pintor” (KIRINUS, 2007, p. 6).

O poema é composto de micropoemas que acompanham a estrutura já descrita: quatro estrofes, iniciadas com as mesmas expressões (Quando as montanhas conversam.../Elas.../ Enquanto isso...). Os micropoemas mesclam ficção e realidade na complementação das ações das montanhas e das atitudes ou acontecimentos da vida humana.

Se os humanos não prestam a atenção nas montanhas, que passam despercebidas, elas os imitam. Fazem gestos, micagens, como se fossem crianças em seus primeiros contatos com o mundo adulto: “Cuando los cerros/conversan.../sobre todo/lo que admiran,/ no se quedan/bien plantados,/como postes/en la esquina./ Ellos inclinam/sus cuerpos/para un/y otro lado./Hacen gestos/y mil muecas/ imitando/a los humanos.” (KIRINUS, 2007, p. 8-9).³

Na segunda parte que compõe este micropoema, a autora trata de uma temática considerada tabu, principalmente, ao ser direcionada ao público infantil: a morte. Aborda o ciclo vital humano, e o ressignifica iniciando pela morte (“Enquanto isso, / um homem / caminha lento / e se despede / do mundo / com um leve / aceno de mão” (Ibidem, p. 10). De maneira metafórica, Kirinus compara o fato com um leve aceno de mão após uma lenta caminhada. O fenômeno, enfocado de maneira natural, é apresentado como algo que faz parte da existência humana. O leitor, assim, é convidado a refletir sobre o efeito catártico dos versos, já que a vida (e até mesmo a mobilidade das montanhas) continua.

3 Quando as montanhas/conversam.../sobre tudo/o que admiram,/não ficam/assim plantadas,/ como postes/na esquina./ Elas inclinam/seus corpos/para um/e outro lado./Fazem gestos/e micagens/imitando/ os humanos.

Em seguida, outro elemento do universo infantil é focado. Desta vez, são as bonecas (de palha) que mexem com o imaginário do leitor. Nesse sentido, percebemos que o mundo feminino é evidenciado pelos efeitos semânticos gerados por algumas palavras do texto (bonecas e vestido): “Cuando los cerros/conversan.../ sobre todo/y sobre nada,/no piensen/que se portan/como muñecas/ de paja./Ellos se mudan/de traje/cada vez que/cambia el viento,/y juegan a las/escondidas/con muñecas/de algodón.”⁴ (KIRINUS, 2007, p. 12-13).

O nascimento também ganha espaço no texto. A chave de sol encantada, trazida pela criança ao nascer, representa a esperança contida em cada ser humano, como se cada um de nós fôssemos pontos de luz espalhados pelo mundo, como se cada um contivesse um mundo e fosse autor de um todo maior em parceria com os muitos outros [“Enquanto isso, / uma criança nasce / apressada / trazendo / para este mundo / uma chave de sol / encantada” (KIRINUS, 2007, p. 14)].

O poema seguinte exprime, novamente, outra maneira de mostrar ao leitor algumas das ações humanas contrapostas à mobilidade, algo que não se espera das montanhas. Elas não empoçam lagos de gelo em seus olhares, como muitos humanos o fazem. As montanhas aquecem o vento e são capazes de produzir rimas e versos para expressarem, por meio de um código próprio, seus mistérios: “Cuando los cerros/conversan.../sobre suertes/y pecados,/ no crean/que en su mirada/empozan/lagos de hielo./ Ellos calientan/ el viento/con versos/bien rimados/y conjuran/sus misterios/en un código/de pensamientos.” (KIRINUS, 2007, p. 16).⁵

Os fatos cotidianos são apresentados pela autora através da beleza de seus versos. Um dos que mais chama a atenção é a

4 Quando as montanhas/conversam.../sobre tudo/e sobre nada,/não pensem/que se portam/ como bonecas/de palha. Elas trocam/de roupa/cada vez que/muda o vento,/e brincam de/esconde-esconde/como bonecas/de algodão.

5 Quando as montanhas/conversam.../sobre sortes/e pecados,/não pensem/que em seu olhar/empoçam/lagos de gelo./ Elas aquecem/o vento/com versos/bem rimados/e conjuram/seus mistérios/num código/de pensamentos.

alusão que realiza ao plantio e à colheita. Essas ações humanas, que são comuns, embora não valorizadas por todos, recebem um tratamento diferenciado. Kirinus refere-se ao fato de “afundar sementes na terra”. Entretanto, não são quaisquer sementes; elas são compostas de fantasia. Novamente, a confiança depositada na espécie humana é expressa, pois o que está subentendido nesse tipo de semente é a esperança, sentimento que alimenta a alma [“Enquanto isso / alguém afunda / na terra / sementes / de fantasia / e colhe / de madrugada / o pão de cada dia” (KIRINUS, 2007, p. 18)].

As montanhas de Kirinus também possuem passado, mas nem por isso ficam presas a ele. Elas contam com a liberdade para ensaiarem voos e para conhecerem outras possibilidades: “Quando los cerros/conversan.../sobre las cosas/del pasado,/no parecen/armaduras antiguas/de caballeros/andantes./Ellos andan sueltos/y hasta ensayan/algunos vuelos/como los pájaros/que emigran/entre mares/y presagios.”⁶ (KIRINUS, 2007, p. 20-21).

Para salientar ainda mais a mobilidade das montanhas, a imobilidade é apresentada pela autora como uma das características dos próprios seres humanos. Vejamos a estrofe: Enquanto isso, / sete quedas / desaparecem / na câmera / escura / de um fotógrafo / amador” (KIRINUS, 2007, p. 22). Podemos observar que a máquina fotográfica, invenção humana, é capaz de tornar imóvel aquilo que possui movimento. Como exemplo, o texto nos traz as Sete Quedas, já que a água pode ser tida como a representação do movimento.

A referida passagem exige certo conhecimento prévio por parte do leitor. No trecho, notamos mais uma menção à vida da autora. Como vive no Paraná, estado onde se localizava um dos pontos turísticos mais importantes do Brasil, as Sete Quedas, a autora insere no texto, de uma maneira poética, a destruição dessa beleza natural. Faz referência ao uso da câmera fotográfica e,

6 Quando as montanhas/conversam.../sobre as coisas/do passado,/não parecem/ armaduras antigas/ de cavaleiros/andantes./Elas andam soltas/e inclusive ensaiam/alguns voos/como os pássaros/ que emigram/entre mares/e presságios.

ao mencionar o fotógrafo, deixa claro que é um amador, ou seja, remete à possível existência de inúmeros registros do local pelas mãos dos turistas. As mesmas mãos, as do ser humano, acabaram abolindo aquela realidade, imobilizada e armazenada pelos recursos tecnológicos da modernidade.

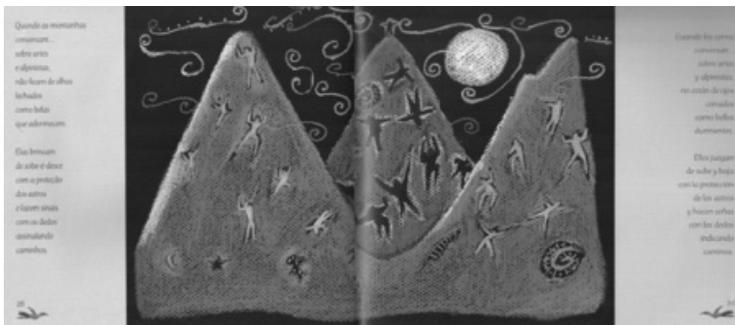
O fragmento citado, assim como todos os outros, se relacionam à primeira estrofe do micropoema. Como explicitamos, a autora fala do passado. Obviamente, a fotografia é um dos elementos mais propícios à lembrança, à recordação. É através dela que podemos vivenciar situações e até mesmo nos modificarmos. Ainda mais quando falamos da destruição de recursos naturais. Hoje, as Sete Quedas não existem mais; foram extintas em consequência da construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu, em 1982. As imagens e a memória são alguns dos recursos de que dispõem os antigos moradores da pequena cidade de Guaira.

Enquanto as montanhas prometem às estrelas os segredos do tempo, “um poeta / recupera / na folha de papel / o verso rebelde / que sem licença / fugiu.” (KIRINUS, 2007, p. 26). Notamos, aqui, a necessidade de se pensar sobre a escrita criativa, sobre a criação poética. Talvez esse poeta seja inspirado ou “distraído” pela natureza, já que a tentativa de escrita é interrompida pelo desaparecimento do verso.

Para finalizar, e apresentando mais um dos elementos que aproximam a obra do leitor infantil, Kirinus elabora o último poema baseado na intertextualidade. Agora, ela alude ao mundo dos contos de fadas, especificamente, a *Bela Adormecida*. Assim, o leitor é visto como um ser autônomo, alguém que já possui determinado conhecimento sobre as histórias infantis: “Quando as montanhas/ conversam.../ sobre artes/e alpinistas,/ não ficam de olhos/ fechados/ como as belas/ que adormecem./ Elas brincam/ de sobe-e-desce/ com a proteção/ dos astros/ e fazem sinais/ com os dedos/ assinalando/ caminhos.” (KIRINUS, 2007, p. 28-29).

Na última estrofe, de acordo com Ramos e Tornquist (2012, p. 14), “o interlocutor percebe que a presença dele está prevista na obra, que ele faz parte daquilo que lê. E o sujeito lírico afirma que o leitor também está alheio à conversa das montanhas, pois sua atenção está integralmente voltada ao texto, aos poemas.” Além disso, percebemos que a autora intenciona um leitor que possui a capacidade de se encantar com o texto, de viver e atribuir sentido a essa experiência [“Enquanto isso, / um leitor / conspira / encantamentos / na última / estrofe / desta história.” (KIRINUS, 2007, p. 30)].

É importante ressaltar que as ilustrações da obra são extremamente instigantes. Graça Lima, formada em Comunicação Visual pela escola de Belas Artes (UFRJ) e mestre em *Design* pela PUC-Rio, foi quem se encarregou de realizá-las. Estão dispostas visualmente no centro de todas as páginas abertas do livro. Por isso, elas se situam entre o texto em português e o texto em espanhol. Além de contribuir para o tom de mistério presente no texto verbal, as imagens remetem ao Peru. Apesar de coloridas, são apresentadas em tons pastel, como se tivessem sido pintadas em uma tela. Ao mesmo tempo em que fazem alusão à Cordilheira dos Andes, as imagens nos fazem refletir sobre a variedade de artes, de produtos artesanais e de recursos naturais existentes no país e em toda a América Latina:



As ilustrações emancipam o leitor, pois geram reflexões, longe de didatismos. Nelas, percebemos a característica antropomórfica no sentido de que tentam retratar, em algumas páginas, a mobilidade das montanhas. Entretanto, a ilustradora não atribui características humanas aos elementos naturais, embora tenha composto algumas imagens que imitam a forma humana, como quando paramos e observamos as nuvens ou até mesmo as montanhas.

Por não ter compromisso com a realidade, o mundo fictício, apresentado pelo texto, instiga a imaginação. Em algumas passagens da obra, a criança necessita da mediação de um adulto para compreender a riqueza do poema, quando é seduzida a entrar em contato com um mundo de descobertas. Seu cotidiano é suspenso por alguns instantes e ela é levada a querer saber, a querer sentir, enfim, a querer vivenciar aquela encantadora experiência.

OS EFEITOS DA TRANSCULTURAÇÃO

A partir da análise da obra, percebemos os (des)limites geográficos que “habitam” o interior da escritora. A fronteira entre Brasil e Peru parece não mais fazer parte de seu eu. Ao mesmo tempo em que relembra a terra natal, pois o texto possui uma forte ligação com a cultura peruana, Kirinus não deixa de citar as belezas naturais e alguns acontecimentos do país onde vive, o Brasil. Outra justificativa para isso é a preservação de sua identidade através da escrita nas duas línguas consideradas “irmãs”, o português e o espanhol: prova de que o escritor é, sim, um ser mitopoético, que vai unindo os pedaços lançados pela modernidade e atribuindo sentido às suas vivências.

As obras da autora se enquadram em uma região de fronteira, não apenas linguística, mas identitária-cultural. Segundo Boaventura de Souza Santos (1995, p. 119), “as identidades culturais não são rígidas nem muito menos, imutáveis. São resultados transitórios e fugazes de processo de identificação”. As manifestações expressas

no texto analisado abarcam a mescla entre os dois povos ao apresentar configurações sobre a identidade do povo latino-americano.

Nesse sentido, a hibridização cultural do continente é salientada e direcionada às crianças. A interface com as culturas de outros povos é uma temática que possibilita a ampliação, também, dos horizontes de leitura para a criança leitora. De acordo com Gregorin Filho (2006), durante um longo período de tempo, a literatura para as crianças seguiu padrões estabelecidos pelos modelos europeus de cultura. Em função disso, nem sempre os textos dialogavam com o universo dos leitores brasileiros e latino-americanos. A literatura de Glória Kirinus se posiciona como um meio de conhecimento de um universo próximo, mas, ao mesmo tempo distante, atingível, também, por meio da imaginação.

A infância de outra nação, a peruana, é rememorada pela voz de Kirinus que, em seu dizer, permite o diálogo lúdico entre os vocábulos e suas línguas. A identidade cultural de ambos os povos é fundamentada à medida que a autora parece estar recitando seus textos. É como se houvesse a pulsação de um ritmo peculiar nas obras, que é, na verdade, o ritmo da infância, carregada de descobertas, de sons e de anseios. Para Paul Zumthor, “cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia” (1997, p. 13). Dessa maneira, os textos vão ganhando vida, ecoando no presente os versos de um passado que adentrarão o futuro.

Essa oralidade presente em Kirinus, seja no vocabulário utilizado ou no próprio ritmo dos textos, está, também, interligada ao universo mitopoético que recria. Apesar de declarar sua fascinação pelos mitos em inúmeras entrevistas, Kirinus deixa transparecer em seus textos que seu dizer tem, também, um pouco do fundo folclórico, que move, sobretudo, a literatura de tradição oral.

A perpetuação de diferentes manifestações folclóricas é estimulada por Kirinus. Apesar de não ter o objetivo de educar as

crianças da contemporaneidade através dos textos, seus leitores tomam contato com diversas crenças que situam o homem e suas ações no mundo. De acordo com Colomer, a herança folclórica lança, para a humanidade, um legado cultural que sintetiza mensagens essenciais. Por isso, “a razão para transmitir o folclore às crianças está na capacidade de resposta desta literatura às necessidades profundas de construção do mundo individual, com independência do momento histórico e da cultura à qual pertencem” (COLOMER, 2003, p. 58).

Nesse contexto, o coletivo também auxilia na compreensão da subjetividade. A compreensão de si é fortificada quando se vê no outro um pouco da própria cultura de pertencimento. Constituímo-nos enquanto sujeitos singulares no mundo e pertencentes a um todo maior. De acordo com Mignolo (2003), a apropriação do conhecimento deve se dar no esforço para se pensar além da língua, valorizando os signos inscritos no corpo e não apenas no papel. Essa seria uma das premissas para o respeito à diferença, já que os textos que chegam a nós são frutos de outros dizeres, de outras fontes de conhecimento. Zumthor (1993) salienta que todo texto exige uma escuta singular, já que comporta *índices de oralidade*, definidos como aquilo que:

no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Os textos de Kirinus se convertem em expressões da voz de povos que têm aspectos culturais em comum. Suas obras nos falam, então, de memórias que são, continuamente, acrescidas pelas vozes dos leitores e, por isso, (re)interpretadas. Mignolo (2003) também comenta sobre a importância do bilinguajamento para que se possa reconverter em locais de celebração as memórias subalternas e os

locais de nostalgia. Nesse sentido, salienta a presença de memórias duais, articuladas em duas ou mais línguas enquanto possibilidade de superação da tradição disciplinar. É o que ocorre nos textos de Kirinus. Ao relacionar duas línguas, a autora consegue mesclar memórias de povos subalternos, apresentando de forma lúdica ao público infantil questões do saber popular, tanto do povo peruano quanto do brasileiro.

A ligação existente entre a oralidade e a memória é um dos fatores que compõem a estética de Glória Kirinus. Ela expõe o leitor à presença constante da voz poética que encontra em cada forma de manifestação cultural. Essa voz da qual falamos é a que é lembrada por Paul Zumthor (1993) através de sua função coesiva e estabilizante, que atribui sobrevivência aos grupos sociais. O homem tem a necessidade de se dizer, seja através de histórias seja através de poemas.

É a partir de tais marcas textuais que percebemos a vivência de um processo de *transculturação* em Kirinus. Justificamos o uso desse termo para o processo pessoal e profissional vivenciado pela autora através dos pressupostos teóricos desenvolvidos nos estudos do etnólogo e antropólogo cubano Fernando Ortíz, que o criou no ano de 1940, na obra *Contrapunteo cubano del tabaco y El azúcar*. O vocábulo está atrelado ao desenvolvimento histórico e cultural latino-americano e possui a intenção de substituir expressões como *mudança cultural*, *aculturação*, *difusão*, *migração* ou *osmose de culturas*, pois seus significados, na visão de Ortíz, não dão conta da reviravolta cultural dos fenômenos sociais ao longo do tempo.

A essência da transculturação não pode ser definida como uma adaptação passiva a moldes culturais fixos, mas como um processo gradativo em que as duas culturas passam por modificações, tanto aquela que tenta se impor quanto a receptora. Nesse sentido, o elemento estrangeiro acaba causando certa inquietação no sujeito e provocando enfrentamentos e conhecimentos culturais. É por isso que o uso dessa expressão se diferencia do conceito atribuído à aculturação, pois:

Expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque essa não consiste apenas em adquirir uma nova e diferente cultura, que é a rigor apontado pela voz inglesa de aculturação, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou o desprendimento de uma cultura precedente, o que poderia chamar-se de desculturação e também significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais, que poderiam ser denominados de neoculturação. (ORTÍZ, 1985, p. 94).

Assim, a imposição de uma cultura a outra, conceito que se refere à palavra *aculturação*, aos poucos, cede lugar ao vocábulo *transculturação*, entendido como fenômeno de enriquecimento cultural. Nessa perspectiva, apoiado no conceito criado por Ortíz, na obra *Transculturação narrativa latino-americana*, Angel Rama (1975) discute a dependência cultural de alguns países periféricos a modelos culturais europeus, comentando sobre os intercâmbios entre culturas diferentes ou dentro de uma mesma cultura. Argumenta, também, sobre as novas estruturas artísticas dentro da narrativa fantástica e da realidade-crítica.

A *transculturação narrativa* proposta por Rama diz respeito a um processo entre culturas, ou entre uma mesma cultura, realizado por autores ou intelectuais. Esse termo também é enfocado como “plasticidade cultural”, uma vez que a tradição e o novo são aspectos integrados no processo em que o narrador, também denominado transculturador, não renuncia à sua cultura, mas estabelece um diálogo com a do outro. A sinonímia utilizada se refere, então, a não justaposição de culturas, mas ao fato de que a “incorporação de novos elementos de procedência externa deve ser alcançada mediante uma rearticulação total da estrutura cultural própria, indo buscar novos enfoques dentro de sua própria herança” (RAMA, 1975, p. 73).

Percebemos, desse modo, que o estudioso prefere o uso de *transculturação* ao invés de *aculturação*, sobretudo para a com-

preensão do processo cultural dos países periféricos. O trânsito entre culturas e suas consequências é alusivo a essa terminologia, no sentido de que estabelece a troca e o contato de experiências entre determinado grupo social. Apesar de ocuparem um mesmo território, os grupos sociais presentes apresentam culturas heterogêneas que interagem entre si.

Esse processo transitivo não se limita apenas ao fato de adquirir uma outra cultura, mas na perda ou no desenraizamento de uma cultura precedente (desculturação), a intensificação das propostas internas, intensificadoras de uma cultura (reculturação), a criação de novos fenômenos culturais (neoculturação). É por isso que o processo de criação literária, de acordo com Rama (1975), apresenta o autor enquanto tradutor de sua própria cultura, e como agente em constante diálogo com outras manifestações culturais. Considera, então, a plasticidade cultural, para expressar essa movimentação de fenômenos sociais.

Ao entrar em contato com a cultura brasileira, a escritora Glória Kirinus precisou contrastar os hábitos que já possuía quando vivia no Peru com os novos dados culturais lançados por esta outra experiência. Na verdade, precisou se adequar a outras regras de socialização e atualizar aquelas que já possuía. Dentre tantos desafios, o maior deles, como para qualquer estrangeiro, foi o contato com outra língua, o português. A utilização desse idioma foi interiorizada na vida cotidiana da poetisa de modo tão eficaz que hoje ele é o principal instrumento que utiliza em sua vida profissional. Conforme Mignolo (2003), a língua é um processo contínuo que só existe no linguajamento e este é o que permite descrever-nos interagindo, assim como descrever as descrições de nossas interações. Glória Kirinus, então, superou a dicotomia entre línguas ao se apropriar do bilinguajamento como um *estilo de vida entre línguas*, considerando-o enquanto um processo dialógico, ético, estético e político de transformação social. Assim, a imagem-lembrança é um dos recursos mais utilizados no processo criativo de Kirinus:

No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza na *imagem-lembrança*, traz à tona a consciência de um momento único, singular, não repetido, irreversível da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo⁷ [...]. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia a dia. A memória-hábito parece fazer um só todo com a percepção do presente. (BOSI, 1994, p. 49, *grifo da autora*).

Na obra de Glória Kirinus, a manifestação de imagens-lembrança é constante. A autora evoca experiências vivenciadas em sua cultura de pertencimento, a peruana, e as coloca em diálogo com as situações vivenciadas no Brasil, principalmente no que se refere aos ambientes de interação da(s) infância(s). À medida que sua *memória-hábito* é expressa, sobretudo, na utilização da língua portuguesa em seu processo criativo de produção dos textos, a *imagem-lembrança* é o recurso propulsor de suas temáticas. Além disso, a fixação das memórias da infância peruana é realizada pelo recurso da escrita, forma de memória considerada artificial, e apresentada ao público infantil, seja ele leitor ou ouvinte. Dessa forma se dá o contínuo processo de transculturação, enriquecido a cada novo contato dos leitores com os textos de Glória.

Conforme já comentamos, o *ser mitopoético* consegue ajustar-se e se sentir parte do universo; percebe que o caos lhe traz o novo, o diferente. Esse é um dos papéis do escritor e do leitor. É justamente através disso que eles ressignificam o processo transculturador e conseguem dar sentido aos textos. Levando em consideração esse aspecto, asseguramos que Glória percebe na criança um bom exemplo de nossa natureza voltada ao mundo mítico e poético.

7 A autora se refere às zonas profundas do psiquismo levando em consideração a nomenclatura utilizada pelo estudioso Bergson: inconsciente.

Ela tem a capacidade de articular o real e o ficcional e de transitar entre os dois polos através de um processo de transmutação, que a orienta no desenvolvimento de sua própria personalidade.

O ato poético, seja enquanto produtores ou enquanto receptores, nos instiga a pensar, a vivenciar e a agir em espaços nunca antes imaginados. Kirinus, por exemplo, consegue expressar em versos suas fantasias e vivências da(s) infância(s) de uma nação (a peruana). Para isso, almeja um leitor que dialogará com o texto, com a autora e com o seu próprio ser. Nessa conversa, supõe a criação um espaço mitopoético, que se concretizará na interpretação e na ressignificação da obra literária.

As palavras estão presentes o tempo todo em nossas vidas. Quando aparecem em forma poética, descobrimos possibilidades e passamos a brincar com o habitual. Na verdade, transitamos entre ele e a fantasia. E quanto mais esse jogo é praticado, mais sentimos a necessidade de jogá-lo. A criança também atravessa esse processo. Ler ou ouvir Glória Kirinus é uma possibilidade encantadora de brincar com palavras, culturas e saberes.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- COLOMER, Teresa. Os debates teóricos até os anos 80. In: _____. *A formação do leitor literário*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura infantil brasileira: da colonização à busca da identidade. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 185-194, 2006.
- KIRINUS, Gloria. *Quando as montanhas conversam/Cuando los cerros conversan*. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo: Paulinas, 2007.
- _____. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas, 2008. (Coleção Comunicar).
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ORTÍZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

- RAMA, Angel. *Transculturação na narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Cadernos de Opinião, 1975.
- RAMOS, Flávia Brocchetto; TORNQUIST, Sandra Regina. A construção do poético em *Quando as montanhas conversam*. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 34, n. 1, p. 9-15, jan./jun. 2012.
- SANTOS, Boaventura de Souza. “Modernidade, identidade e a cultura de fronteiras”. In: _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4ª ed. Porto: Afrontamento, 1995, p. 119-137.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

O SENTIDO A PARTIR DA FORMA E DA PALAVRA: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE POEMAS VISUAIS

Jomara Martins Duarte
Renata de Andrades Guimarães

Esta comunicação está fundamentada na Linguística Textual (FÁVERO E KOCH, 1983), com enfoque no trabalho com gêneros textuais nas aulas de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental. Justificamos nossa proposta em virtude de a prática com gêneros possibilitar maior vinculação do trabalho de língua com práticas sociais historicamente situadas. Ademais, segundo Marcuschi (2002) o trabalho com os gêneros tem se mostrado altamente dinâmico à medida que não são instrumentos estanques; ao contrário, sofrem constantemente alterações, seja por exigência das situações comunicacionais, surgimento de tecnologias, entre outros. Neste contexto de novas formas de comunicar e de construir novos sentidos, surge o texto multimodal, responsável por relacionar outros recursos de linguagem, além da linguagem verbal. Com base nessa concepção, nosso objetivo é apresentar uma proposta de oficina para criação de poemas visuais, utilizando como ferramenta o PowerPoint e o Word. A metodologia se divide em quatro etapas. Primeiramente, retomamos o gênero poema, mostrando recursos linguísticos que são comumente encontrados no gênero. A seguir, apresentamos a definição de poema visual, trazendo exemplos que explicitam a relação entre a palavra e sua representação. Após a explanação, partimos para a criação de poemas visuais no laboratório

de informática. Como resultado deste trabalho realizado pelos alunos, propomos a divulgação dos poemas visuais em uma página da turma no *Facebook*.

INTRODUÇÃO

Embora nas últimas décadas os constructos teóricos tenham apontado para a necessidade de revitalização do que se ensina e como se ensina nas aulas de Língua Portuguesa dos alunos da Educação Básica, é notório que em sala de aula as mudanças ainda impõem-se como um desafio para os professores. Uma das lacunas que ainda carece de maior atenção é o estudo do texto que faz uso da linguagem literária e que muitas vezes é deixado de lado ou, quando utilizado, condicionado apenas à sua exploração linguística com foco no seu sentido literal. Por sua vez, os alunos passam a ter dificuldade em apreender o sentido pleno do texto, visto que a construção do seu significado é fragmentada, reduzindo-se à mera informação literal. Dessa forma, esta escrita se propõe, ainda que timidamente, a servir de apoio à prática docente, trazendo orientações de cunho prático, mais precisamente no que concerne ao estudo da linguagem literária por meio de poemas, atrelado ao estudo de textos multimodais.

A base teórica fundamenta-se na Linguística Textual (FÁVERO E KOCH, 1983; KOCH, 2002), trazendo contribuições a respeito da importância do trabalho pedagógico com o texto nas aulas de Língua Portuguesa e sobre a relevância do estudo dos gêneros textuais em sala de aula (MARCUSCHI, 2002; 2008). Teoricamente alicerçado, o objetivo geral do artigo é sugerir uma proposta de ensino para alunos do 7º ano do Ensino Fundamental com poemas visuais, oportunizando a vivência de sala de aula com o texto multimodal.

O artigo está dividido em três seções. Na primeira, serão apresentados, brevemente, alguns dos estudos empreendidos pela Linguística Textual, transpondo didaticamente alguns conceitos relevantes para o ensino de língua. Na segunda, de maneira sucinta,

será discutido como os gêneros multimodais podem contribuir para aulas mais dinâmicas no universo escolar e como eles podem favorecer também o estudo da linguagem literária. Na terceira seção, será trazida uma proposta pedagógica para colocar em prática as discussões estabelecidas.

LINGUÍSTICA TEXTUAL E ENSINO DE LÍNGUA

Sendo um dos ramos da linguística, a Linguística Textual (doravante LT) começou a surgir na Europa, na década de 60, e preconiza o estudo do texto em detrimento ao estudo da palavra e da frase. Essa relevância atribuída ao texto justifica-se por ser através dele que a linguagem efetivamente acontece e o discurso se instaura. Além do mais, o objetivo de trabalhos fundamentados nessa corrente teórica é o de que o aluno aprenda a ler com proficiência, a interpretar e a produzir textos de forma autônoma. Sendo assim, “não é possível tomar como unidade básica de ensino nem a letra, nem a sílaba, nem a palavra, nem a frase que, descontextualizada, pouco têm a ver com a competência discursiva, que é a questão central.” (KOCH, 2002).

De acordo com Fávero e Koch (1983), entre as causas possíveis para o desenvolvimento da LT podemos citar o fato de a gramática da frase, com o passar do tempo, ter se mostrado insuficiente para solucionar lacunas no ensino, que só seriam preenchidas com base no texto e/ou no contexto do texto. Só assim, por exemplo, conseguiríamos explicar a função de elementos responsáveis pela textualidade, como anáforas, coesão, coerência, elipse, repetição etc. Koch (2002) afirma ainda que a teoria da LT engloba diversos tipos de conhecimentos, dentre eles o que contempla a aprendizagem dos variados gêneros e a sua adequação às diversas práticas sociais, propiciando, inclusive, uma revitalização do estudo da gramática. A LT também preconiza que a característica básica daquilo que se entende por língua é o seu aspecto interacional (dialógico), pois os sujeitos que a utilizam são vistos como construtores sociais. Dessa

maneira, o texto será considerado o próprio lugar da interação e os interlocutores, os sujeitos ativos que nele se constroem e são construídos.

Recorrendo aos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs - (1998) notamos que suas orientações preconizam que o ensino de Língua Portuguesa deve ter como objeto central o texto. E, para que possa desenvolver esse fazer, o professor necessita de uma base teórica que lhe possibilite trabalhar com o texto em sala de aula de forma não intuitiva. Esse suporte, de maneira geral, é fornecido adequadamente sob o prisma da LT, pois essa concepção tem trazido contribuições teóricas muito utilizadas, quando se fala em estudo de língua no ambiente escolar.

Para nortear as escolhas dos textos que devem ser trabalhados num determinado espaço escolar, os PCNs (1998, p. 24) recomendam que o professor faça uso daqueles que, tendo em vista suas características e usos, “podem favorecer a reflexão crítica, o exercício de formas de pensamento mais elaboradas e abstratas, bem como a fruição estética dos usos artísticos da linguagem, ou seja, os mais vitais para a plena participação numa sociedade letrada”. Dentre algumas sugestões fornecidas, propõe-se o uso de textos literários, já que esses atendem as exigências acima referidas.

GÊNEROS TEXTUAIS: INTENÇÕES COMUNICATIVAS

Ao tratar de gêneros textuais, não podemos deixar de mencionar as postulações de Marcuschi (2008, p. 19), para o qual os gêneros textuais são “eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos”, que se moldam para atender necessidades e objetivos de comunicação da sociedade, acompanhando evoluções humanas e tecnológicas e, assim, caracterizando uma cultura. Mais detalhadamente, o autor esclarece que para que um gênero seja definido, é necessário que sejam reconhecidas características socio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição temática, visto que são esses elementos que

constituem a estrutura básica específica que auxilia na caracterização do gênero de acordo com a produção, recepção e contexto comunicativo em que esse gênero se insere.

Marcuschi (2008, p. 66) também esclarece que a língua não é determinada, o que implica dizer que ela não existe com apenas uma determinação fixa apriórica, tanto no campo sintático quanto semântico. Sendo assim, “uma mesma forma pode funcionar com várias significações, de maneira que não há uma determinação semântica proveniente do próprio sistema linguístico”, como é possível perceber, por exemplo, em um gênero textual que se utiliza da linguagem literária.

Uma das afirmações centrais defendidas por Marcuschi (2008) é de que é impossível nos comunicarmos sem utilizar algum gênero. Assim, percebe-se que o domínio do uso desses gêneros é condição necessária para a socialização efetiva nas diversas atividades comunicacionais em que estamos inseridos diariamente. Por sua capacidade plástica, a cada nova necessidade comunicativa singular no meio social, surge também um novo gênero. Atrelados a essa realidade, estão os textos multimodais, que serão assunto da seção 2.

A LINGUAGEM LITERÁRIA

Para fomentar a discussão da relevância do trabalho de literatura nas aulas de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental, é possível refletirmos sobre uma fala de Leite e Marques (1988) que afirmam que, quando falamos do texto literário na sala de aula, geralmente fazemos uma relação com o Ensino Médio, onde ele entra efetivamente no programa oficial, devido à disciplina específica para o estudo de Literatura. Porém, se levarmos em conta que a literatura não é somente um conjunto de obras que a tradição consagrou, notaremos que ela permeia o dia a dia do Ensino Fundamental desde a alfabetização.

Ao se posicionar a favor do uso do texto literário, Leite (2011) esclarece também que, com base no aprofundamento dos estudos linguísticos e da teoria literária, trabalhar com a literatura também é trabalhar com a língua. São esses estudos, inclusive, que têm mostrado que o emprego da linguagem literária é apenas um dos seus vários usos possíveis. Sendo assim, os textos literários devem ser trabalhados como um exercício de linguagem que potencializa a criação de sentido e significado e, como tal, dá origem à enunção de modo bem mais criativo.

Bordini e Aguiar (1993) pontuam que os textos literários propiciam a descoberta de sentidos de uma maneira *sui generis* e muito mais abrangente, visto que sua linguagem literária – plurissignificativa - permite diversas leituras em decorrência de seus aspectos interpretativos que estão abertos, fazendo jus, então, a uma riqueza de significados. Partindo dessa natureza polissêmica que decorre a apreciação do leitor a ponto de poder experimentar o prazer da leitura, uma vez que atinge com muito mais facilidade a consciência do leitor, sem forçá-lo a manter-se preso a sua realidade.

Por fornecer ao leitor um mundo a ser completado por ele durante a leitura, também o faz reexaminar e posicionar-se diante da própria realidade. Desse modo, a postura do leitor frente a um texto literário decorre de sua atividade de reconstrução a partir da linguagem, dos elementos simbólicos que as palavras carregam, compondo-as mediante suas experiências pessoais. Sendo assim, o campo da literatura convida o leitor a experimentar uma vida paralela, onde se pode desfrutar de muitas coisas que a realidade não o permite.

TEXTOS MULTIMODAIS APLICADOS AO ENSINO DA LINGUAGEM LITERÁRIA

Para Marcuschi e Dionísio (2007), ao realizarmos a interação de, no mínimo, dois modos de representação estamos envolvidos em uma comunicação multimodal. Assim, a multimodalidade

discursiva é concebida como um traço constitutivo pertencente a todos os gêneros textuais escritos e orais.

Quanto às características dos textos multimodais, os autores citam a disposição gráfico-espacial, que pode ser tanto no papel quanto na tela do computador; a utilização de cores diferentes; a combinação de imagem e palavra; e a integração perfeita entre a forma verbal e pictorial. Conforme os autores, o uso de imagens em ambientes de aprendizagem é uma atividade que auxilia o professor, seja com o objetivo de captar a atenção dos educandos ou como material complementar de informação ao texto verbal.

Com a recorrência de textos multimodais na comunicação entre indivíduos, sobretudo fomentados pela era tecnológica, percebe-se que seu estudo no ambiente escolar é oportuno, considerando que os alunos também devem compreender a linguagem em suas múltiplas modalidades. Nesse contexto, podemos citar como exemplos de textos multimodais, na literatura, os poemas visuais, que são objetos de estudo neste trabalho.

POEMAS VISUAIS

Segundo Cândido (1996, p. 11 e 12), a poesia consiste em uma “forma suprema de atividade criadora da palavra”, uma vez que permite intuições profundas e possibilita a criação de um mundo de eficácia expressiva excepcional. Além disso, o autor afirma que “a linguagem da poesia é mais convencional e impõe uma atenção maior, sobretudo porque ela se manifesta geralmente, nos nossos dias, em peças mais curtas e mais concentradas, que por isso mesmo são menos acessíveis ao primeiro contato”.

Ainda segundo o autor, a poesia pode ser construída tanto em prosa como em versos livres e possui elementos de difícil compreensão à primeira vista, mas que são os responsáveis por permitir o acesso à estrutura real do poema. Sua interpretação é considerada como uma experiência pessoal, contendo uma irra-

cionalidade profunda que se torna significativa de acordo com a intuição (natureza íntima) de cada um.

Diferente da poesia “tradicional”, o poema visual é uma forma poética que valoriza a imagem para a construção do sentido. Para isso, o poeta se vale de diversos recursos, como elementos visuais e gráficos, de modo a conquistarem o olhar e a atenção do leitor. Mesmo que faça uso de palavras, elas funcionam apenas como um complemento no texto, a fim de propor ao leitor um sentido harmônico entre o que é lido (palavra) e o que se é visto (imagem, forma). Desse modo, em um poema visual temos uma maneira artística de expressão, cujo formato é livre e pode haver a utilização de recursos visuais e gráficos, com uma exploração visual do conteúdo da palavra. Para Cândido (1996), o contato com poemas inicia o aluno em um universo expressivo e de imensa significação imagética. Por esse motivo, foi realizada a escolha do trabalho com textos poéticos na proposta didática apresentada nesse artigo. Além disso, com base nos avanços tecnológicos observados na atualidade, optamos por trabalhar mais especificamente com poemas visuais, devido a sua configuração como textos multimodais, visto que são compostos por modalidades distintas de linguagem.

PROPOSTA DIDÁTICA COM POEMAS VISUAIS

PROPOSTA DIDÁTICA

Duração: 5 períodos

Objetivo geral: Estimular o interesse pela leitura, propiciando que outras relações de sentido, além da própria palavra, possam contribuir para o ensino de Língua Portuguesa, atrelado à formação literária e a recursos tecnológicos em sala de aula.

Objetivos específicos: Promover o interesse pela leitura da poesia; desenvolver a compreensão leitora, sensibilidade estética e imagética; estabelecer relação entre o texto verbal e recursos gráfico-visuais presentes na poesia visual e no caligrama; apresentar aos alunos formas variadas de poema; e possibilitar o uso de ferramentas tecnológicas nas aulas de ensino de língua.

1ª AULA: APRESENTAÇÃO DE POEMAS EM SUA FORMA CANÔNICA

LUA ADVERSA

Tenho fases, como a lua,
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
Tenho outras de ser sozinha.
Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.
E roda a melancolia
seu interminável fuso!
Não me encontro com ninguém
(tenho fases, como a lua...).
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...

MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. São Paulo: Global Editora, 2013.

LEMBRANÇA DO MUNDO ANTIGO

Clara passeava no jardim com as crianças.
O céu era verde sobre o gramado,
a água era dourada sob as pontes,
outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados,
o guarda-civil sorria, passavam bicicletas,
a menina pisou a relva para pegar um pássaro,
o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era
[tranquilo em redor de Clara.

As crianças olhavam para o céu: não era proibido.
A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.
Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas,
esperava cartas que custavam a chegar,
nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava

[no jardim, pela manhã!!!

Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002

Trabalho com a linguagem literária: análise dos poemas, com base em conceitos teóricos que descrevem características da linguagem poética em poemas de estrutura canônica.

APRESENTAÇÃO DE POEMAS EM FORMA DE HAICAI

Na poça da rua O vira-lata Lambe a lua	}	MILLÔR FERNANDES
Esnobar É exigir café fervendo E deixar esfriar.	}	

Como que levada pela brisa, a borboleta vai de ramo em <u>ramo</u> .	}	MATSUO BASHÔ
No perfume das flores de ameixa, O sol de súbito surge – Ah, o caminho da montanha!	}	

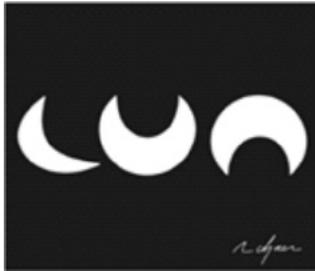
O haicai é uma forma poética de origem japonesa que trata principalmente da natureza, da passagem das estações, do tempo, e se apresenta, na sua versão ocidental, em três versos (no Ocidente, ele é grafado numa linha vertical). O principal expoente é o poeta Matsuo Bashô.

2ª AULA: APRESENTAÇÃO DE POEMAS VISUAIS

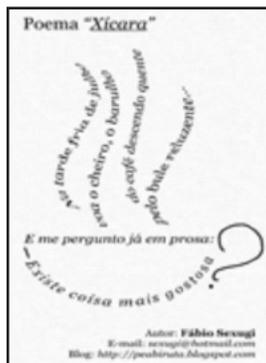
Atividade Inicial:

Na aula anterior, vimos que o poeta faz uso de recursos linguísticos para transmitir uma mensagem ao leitor. Dentre esses recursos podemos citar: rimas, metáforas, repetição de sons, versos etc. Você conhece algum poema que não tem rima ou outros elementos citados anteriormente?

- Apresentar os seguintes poemas aos alunos:



Al-Chaer. Disponível em: <http://www.poemavisual.com.br/userimages/poema0101.jpg>. Acesso em: 10 agos. 2017.



Disponível em: <http://cheirinhocafe.blogspot.com.br/2010/09/poema-xicara.html>

- Debater com os alunos quais as diferenças e semelhanças (relações) entre os poemas trabalhados na aula anterior e na de agora.

Quanto ao primeiro poema visual (LUA), o professor pode fazer as seguintes perguntas:

- i) Qual a palavra que vemos ser construída por meio das três formas geométricas representadas?
- ii) Teríamos o mesmo efeito se lêssemos simplesmente a palavra "LUA"?
- iii) A cor escolhida pelo poeta fez diferença para a representação imagética? Por quê?
- iv) Você sabe em que fase a lua está quando ela se apresenta desta forma () no céu?

Quanto ao segundo poema (XÍCARA), o professor pode fazer as seguintes perguntas:

- i) Qual imagem é construída através da disposição das frases no poema?
- ii) Os quatro primeiros versos, apresentados na parte superior do poema visual, estão representando o quê?
- iii) O efeito de sentido seria o mesmo se os versos estivessem apenas escritos de forma simples, na horizontal?
- iv) Qual é a significação que o poeta busca construir por meio da disposição dos elementos verbais e visuais no poema?

- Apresentar a definição de poema visual destacando que a principal característica dessa forma poética consiste na valorização da imagem para a construção do sentido.

3ª E 4ª AULA: PROPOSTA DE OFICINA PARA CRIAÇÃO DE POEMAS VISUAIS

Após a explanação das características inerentes ao gênero poema, mediante exemplos apresentados para a turma, explicar a próxima etapa do trabalho que consiste na produção de poemas visuais pelos alunos. Antes, porém, apresentar mais alguns exemplos de

poemas visuais, mostrando que essa forma poética possui um sentido completo.



Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=51886>

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXOLUXOLUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXOLUXOLUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXOLUXOLUXO
LUXO	LUXO	LUXOLUXO	LUXO	LUXO
LUXO	LUXO	—LUXO—	LUXO	LUXO
LUXO	LUXO	LUXOLUXO	LUXO	LUXO
LUXOLUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXOLUXOLUXO
LUXOLUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXOLUXOLUXO
LUXOLUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXOLUXOLUXO

Augusto de Campos. Disponível em: <http://luxosdolixo.com.br/artigos/poema-concreto-lixo-luxo-augusto-de-campos-biografias>. Acesso em: 16 de agos.2017

Visita a sites que tratam da poesia, associando-a ao mundo digital. Sugestões: <http://www.ciberpoesia.com.br>
<http://www.poemavisual.com.br>

OFICINA

Após a explanação acerca das diferentes formas poéticas e das características, mais especificamente, do poema visual, propor aos alunos que criem seus próprios poemas, que podem ser construídos a partir da inspiração em algum dos poemas tradicionais apresentados, ou de forma livre.

Para a realização da atividade, disponibilizar aos alunos o uso do laboratório de informática, com acesso às ferramentas Word e PowerPoint, que permitem a possibilidade de criação de um poema com a interação entre diferentes elementos: linguísticos, imagens, formas, etc.

5ª AULA: DIVULGAÇÃO DOS POEMAS

No quinto encontro, os poemas visuais produzidos pela turma deverão ser avaliados e discutidos em sala de aula pelos alunos e o professor. Após a discussão e análise dos poemas, selecionar uma produção de cada aluno para ser publicada na página da turma no Facebook para a divulgação do trabalho realizado na oficina.

CONCLUSÃO

O ensino de Língua Portuguesa não se concebe a partir do vazio e certamente a maneira como a linguagem é vista definirá a prática pedagógica adotada na condição de professores de língua. Nessa perspectiva, o presente trabalho apresentou alguns conceitos teóricos à luz da Linguística Textual que guiaram a construção de uma proposta didático-metodológica. Dentre outras coisas, fica clara a necessidade de trabalho com o texto, reforçando as orientações obtidas pelos PCNs (1998) e também por teóricos do campo da linguística e literatura. Sem ter a pretensão de esgotar possibilidades de trabalho quanto às propostas aqui sugeridas – com linguagem literária, com gênero poema e com textos multimodais – esse estudo procurou servir de estímulo para que o professor repense outras maneiras de revigorar seu ofício docente com o ensino de Língua Portuguesa. Assim, não nos querendo limitar apenas a discussões de cunho teórico, foi apresentada uma alternativa viável para a prática direta do professor em sala de aula.

A escolha por trabalhar o gênero poema, deu-se em razão do consenso existente entre teóricos em relação ao fato de que a escola deve propiciar o uso de materiais didáticos que recorram à diversidade de textos e gêneros. À vista disso, para fugir do lugar comum de estudo de poemas, sugerimos uma proposta didática que também se vale de poemas com formas não usuais. A saber: haicai e poema visual (texto multimodal). A escolha por tal sugestão parte de que os textos visuais estão cada vez mais presentes no contexto social em que vivemos, sobretudo pelo avanço da era tecnológica que favorece muito a presença de textos dessa natureza. Saindo da rota tradicional, também parece oportuno a utilização de ferramentas, como o Word e o PowerPoint, que podem se tornar importantes aliados do professor nas aulas de LP. Dependendo da realidade de cada instituição de ensino, é possível ainda utilizar a internet como ferramenta de pesquisa e o *Facebook* como plataforma de divulgação do trabalho realizado.

Com todo o exposto, a ideia central que queremos defender acima de tudo é a de que se professor se mostra empenhado com uma proposta sistemática no seu planejamento pedagógico, ele consegue transformar o material literário num instrumento altamente oportuno em suas aulas, ampliando, assim, o poder de construção de sentido das palavras que ganham uma roupagem plena de significado no contexto literário, reconstruindo novos sentidos por meio da relação estabelecida entre a forma e a palavra, obtida pelo estudo de poemas visuais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa*. Brasília, 1998. 106 p.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. 176 p. (Série Novas perspectivas; 27).
- CÂNDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996
- FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Linguística Textual: introdução*. São Paulo: Cortez Editora, 1983. 152 p. (Série gramática portuguesa na pesquisa e no ensino; 9).
- KOCH, Ingedore G. Villaça. Parâmetros curriculares nacionais, linguística textual e ensino de línguas. *GELNE*, Fortaleza, v. 4, n.1, 2002 Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no1_02.pdf>
- MARCUSCHI, Luiz Antônio; DIONISIO, Angela Paiva. *Fala e escrita*. 1. ed., 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 208 p.
- _____. *Produção Textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. 296 p. (Série educação linguística; 2).
- MEIRELES, Cecília. *Vaga Música*. São Paulo: Global Editora, 2013.

OS ARQUÉTIPOS DA NARRATIVA *HARRY POTTER* E A PEDRA FILOSOFAL DE J.K. ROWLING¹

Luana Daniela Ciecelski

INTRODUÇÃO

A vida do homem é construída com base na narrativa. Como define Luiz Gonzaga Motta, em seu livro *Análise Crítica da Narrativa*, a vida dos homens pode ser comparada a uma teia intrincada de narrativas. Então, nada mais natural do que o homem utilizá-la em suas variadas formas de expressão, desde um diálogo cotidiano, passando pelos textos do âmbito comunicacional, como é o caso das narrativas jornalísticas, até a literatura. Por isso, a literatura é também uma representação do real, seja ele físico, palpável, ou do imaginário das pessoas, daquilo que está incrustado em seus inconscientes.

Durante seus estudos, que aconteceram ao longo do século passado, o psiquiatra Carl Gustav Jung pesquisou, juntamente com psicanalista Sigmund Freud, o inconsciente. Jung afirmou que os homens possuem uma inconsciência coletiva, que já nasce com a pessoa, e que possui como conteúdo modos de comportamentos e assimilações do mundo que são as mesmas para todos os seres humanos. São uma espécie de herança psicológica que se soma à herança biológica. Ela é formada por estruturas psíquicas que nasceram das vivências experimentadas ao longo de centenas de gerações. Essas estruturas são chamadas por Jung de *arquétipos*.

1 Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 15 a 17 de junho de 2017.

Jung concluiu que os arquétipos estavam representados, e que podiam ser encontrados nas mais diversas áreas, inclusive na arte dos homens, entre elas a literatura, e nas variadas formas de narrativas. Entre suas contribuições para com a narratologia² está a conclusão de que a utilização de personagens-arquétipos até mesmo confere à história maior aceitabilidade, porque os personagens personificam imagens que fazem parte da psique do leitor.

Desde suas descobertas, muitas pessoas já utilizaram suas teorias como base para pesquisas, principalmente no âmbito da psicologia. Ainda assim, os arquétipos continuam sendo pouco compreendidos. Muito pouco se pode dizer sobre quais são efetivamente, onde e como eles estão presentes nos livros, notícias, reportagens, publicidades, filmes, séries etc, que lemos, vemos e assistimos. Também se conhece pouco do papel que esses arquétipos têm nessas histórias, de como o nosso inconsciente assimila e absorve esses arquétipos através das narrativas e das consequências que essa assimilação traz para o inconsciente coletivo.

Foi tendo isso em mente que a presente pesquisa se moldou, inicialmente em uma monografia de graduação, agora adaptada para o formato de artigo. Tendo como base o universo literário de Harry Potter, uma série composta por sete livros, escrita por J. K. Rowling e lançada na Inglaterra em 1997, nos propomos a contribuir para o desenvolvimento da compreensão dos arquétipos. Queremos compreender o papel na narrativa de Harry Potter e nos propomos a descobrir de que forma eles estão representados nas personagens Harry Potter, Ronald Weasley e Hermione Granger na narrativa da série. Dessa forma, pretendemos descobrir os sentidos que emergem dos arquétipos existentes nessa narrativa, e apontar, quais as contribuições dos arquétipos para a narrativa analisada. Acreditamos que, a partir desse estudo, estaremos auxiliando numa maior compreensão das narrativas, de forma geral, incluindo nisso, as narrativas do âmbito comunicacional.

2 Área da pesquisa que se dedica a estudar as narrativas, a teoria da narrativa.

AS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

Alguns autores - como Gancho (2002) – definem a narrativa como um modo literário. Baseando-se na forma clássica de compreensão do gênero, a autora coloca que a narrativa parte de uma tríade ao lado da forma lírica e da forma dramática. Para Motta (2013), no entanto, considerá-la apenas como um ramo da teoria literária é muito limitador, pois as narrativas estão presentes em todas as formas de produção do ser humano e, portanto, não se reduzem às expressões ficcionais. Além disso, tão complexas são as estruturas narrativas, e tantas as formas possíveis de narrar, que há um ramo da ciência exclusivamente para estudar a narrativa, os métodos e os procedimentos empregados para construí-las: a *narratologia*³.

Em relação à estrutura, boa parte dos autores - incluído Gancho (2002) - concorda que todas as narrativas possuem cinco elementos básicos e que as caracterizam: enredo, personagem, tempo, espaço e um narrador. Entre eles, o narrador é um dos elementos mais importantes: é aquele que está contando a história e por isso, aquele sem o qual a narrativa não existe. Ele pode contar a história por meio de dois principais pontos de vista: de fora da história (em terceira pessoa) ou de dentro da história (em primeira pessoa).

Existe, no entanto, um outro elemento também muito importante porque é responsável pelo desenvolvimento do enredo: as personagens. Usualmente elas são classificadas como protagonistas, antagonistas ou personagens secundárias. Dentro do primeiro grupo (protagonistas) estão os heróis e os anti-heróis. Já os antagonistas são aqueles que fazem oposição ao protagonista, normalmente os vilões. Usualmente são os que causam os conflitos dentro do enredo. Por fim, as personagens secundárias são aquelas que têm uma participação menor dentro da história.

3 Historicamente, a narratologia, segundo Motta (2013), remete aos estudos aristotélicos, mas apenas ganhou força a partir da década de 1950 com a redescoberta dos estudos do russo Vladimir I. Propp - que escreveu *Morfologia do Conto Maravilhoso* na década de 1920 – e com a pesquisa de Roland Barthes e Tzvetan Todorov na década de 1970.

Compreendido o que são as narrativas, passamos então a explicitar o conceito de fantástico com que trabalhamos. O termo é oriundo do grego *phantastikós* que se refere a tudo aquilo que é criado pela imaginação. Trata-se de uma narrativa onde estão personagens, situações, objetos ou outros elementos ficcionais que possuem a característica de até aquele momento serem elementos estranhos ao leitor.

Essa forma de literatura, assim como as narrativas, pode ser encontrada na história desde os tempos remotos - muito antes que houvesse uma preocupação formal com o gênero - nas tradições orais das sociedades primitivas. Iniciou com as lendas, mitos, contos populares, histórias que apresentavam deuses e heróis, monstros e seres mágicos e que, em muitos casos, buscavam explicar fenômenos naturais. Todas essas histórias mitológicas, porém, tinham como característica um padrão de irrealidade que ao mesmo tempo continha em si uma verossimilhança⁴ com a realidade, características que viriam a ser a base do gênero. Isso, entretanto, só foi percebido em tempos mais recentes, por pesquisadores como Tzvetan Todorov. No final da década de 1960, ele realizou um estudo aprofundado do estilo definindo-o como um gênero literário, tendo como base para essa afirmação a ideia de que todo o gênero tem como característica “uma regra que funcione para vários textos” (TODOROV, 2004, p. 8).

Segundo ele, o gênero fantástico tem como principais pilares de sustentação a dúvida e o real – daí a verossimilhança como característica fundamental. Todorov explica que, nesse tipo de história, há sempre um fenômeno estranho que ocorre em um mundo próximo ao do leitor, e que tanto pode ter explicações em causas naturais, como sobrenaturais.

Há uma hesitação, que deve partir do leitor, e que caracteriza o gênero. “A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2004,

4 Um texto verossímil é um texto semelhante à verdade, à realidade.

p. 36). Porém, para que essa hesitação ocorra e permaneça durante a história, alguns elementos são considerados fundamentais: a base na realidade da vida humana (ou verossimilhança), a aproximação entre personagem e leitor e a narrativa do enredo.

A base na realidade tem como principal função aproximar o leitor da história, de forma que ele encontre elementos de sua própria realidade no enredo. Isso é fundamental porque o leitor aceita os fatos na medida em que está familiarizado com eles e só através da assimilação de que alguns pontos da história são semelhantes ao que lhe é comum no cotidiano, é que a hesitação se torna possível.

A aproximação com a personagem, segundo elemento considerado fundamental, ocorre pelos mesmos motivos, por isso a personalidade das personagens é comumente construída de forma que os leitores possam se identificar pelo menos um pouco com elas. E, por fim, a narrativa é aquela que permitirá manter ou não a hesitação no leitor, conforme as escolhas do narrador ao contar os acontecimentos. Se a base do fantástico é a incerteza da realidade de um acontecimento, a narrativa fantástica deve trabalhar para que essa incerteza surja e permaneça com o leitor até o fim da história. É necessária uma atmosfera. (TODOROV, 2004)

Porém, na continuação de seus estudos, Todorov concluiu que o fantástico dura apenas o tempo da hesitação, e que de uma forma geral, o leitor, ou até mesmo a personagem, acaba chegando a uma conclusão ao fim da leitura, deixando de lado a hesitação. Ao optar por uma solução ou outra em relação aos acontecimentos, a obra estaria se ligando automaticamente a dois outros gêneros possíveis: o estranho ou o maravilhoso. O próprio Todorov explica:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir

novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 2004, p. 48)

A tabela 1, retirada da obra *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2004), representa bem o que o autor pretendeu dizer da relação entre o fantástico e os gêneros estranho e maravilhoso:

Tabela 1: Relação entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso

Estranho puro	Fantástico – Estranho	Fantástico maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	-----------------------	------------------------	------------------

Cabe ressaltar que Todorov até considera que possam existir obras onde a ambiguidade entre o real e o fantástico é mantida até o fim e posteriormente ao fechamento do livro. O fantástico puro, nesse caso, estaria representado pela linha central da tabela, na exata divisão entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Porém, ele acredita que, de uma forma geral, o fantástico é apenas transitório e nesse ponto discordamos de Todorov. Dizer isso, seria deixar sem gênero centenas de histórias.

Alguns autores chegaram a pesquisar o fantástico posteriormente, como Ceserani (2006). Para ele o fantástico não pode ser apresentado como um gênero,

mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser -, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (CESERANI, 2006, p. 12).

O autor compreende que é prevalente na atualidade uma tendência a alargar o campo de ação do fantástico a todo um setor da produção literária de forma que dentro dele possam estar contidos outros modos e formas de escrita e gêneros literários tais como o

fabuloso, o *fantasy*, a ficção científica, os romances utópicos, os de terror, góticos, ocultistas, apocalípticos, entre outros (CESERANI, 2006).

Entretanto, independentemente de ser considerado como um gênero ou como um modo literário, o fantástico é uma das formas de narrativa mais ligadas ao inconsciente. E a maior parte dos autores que pesquisaram sobre o assunto concordam. Essa tendência de estar ligado às profundezas da mente humana vem desde a formação das histórias mitológicas, nos primórdios da humanidade.

Jung, durante seus estudos - como veremos mais cuidadosamente a seguir - fez questão de apontar, inclusive, que muitas das histórias criadas pelo homem se repetem em diversas localidades do mundo, não porque tenham sido copiadas – em tempos remotos essa possibilidade praticamente inexistia porque a comunicação entre povos distantes da Terra era nula – mas porque são uma forma de ver o mundo que independe da cultura, porque são componentes de uma parte da mente que ele denominou de “inconsciente coletivo”, que estaria intrincado em cada homem, onde quer que ele viva, e que muitas vezes é revelado através dos sonhos. Partimos agora, então, para uma discussão mais ampla desse inconsciente e de como ele pode estar representado na arte dos homens, entre elas a literatura.

OS ARQUÉTIPOS E O INCONSCIENTE COLETIVO

O termo arquétipo foi usado pela primeira vez por filósofos neoplatônicos com o objetivo de indicar algumas ideias modelos, ideias que serviam de base para todas as coisas existentes. Posteriormente, já no século 20, Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço, passou a utilizar a expressão em seus estudos sobre o inconsciente coletivo. Esse conjunto de pesquisas serviu de base para a estruturação daquela que hoje é chamada de psicologia analítica⁵, e o

5 Psicologia analítica é um campo da psicologia, fundado por Jung, que leva em consideração a existência de um consciente, e também de dois inconscientes, o individual e o coletivo, dentro da psique de cada homem. Sua prática clínica, diferentemente da psicanálise de Freud, leva em consideração os sonhos e símbolos dos homens e até mesmo acredita que eles sejam o caminho de acesso ao inconsciente, o meio pelo qual o inconsciente se manifesta (ASSOCIAÇÃO JUNGUIANA DO BRASIL, 2016).

conceito de arquétipo, do jeito que conhecemos hoje, foi moldado a partir de seus estudos.

Mas, para compreendermos melhor o significado original, é fundamental que primeiro se entenda o conceito de inconsciente coletivo. Não foi Jung que descobriu sua existência. Anteriormente, como ele próprio aponta, esse termo já havia sido utilizado dentro de um viés filosófico e sociológico por estudiosos como Carl Gustav Carus⁶ e Émile Durkheim⁷. Foi Sigmund Freud, no entanto - amigo, correspondente e parceiro de pesquisa de Jung - que aprofundou os estudos sobre o termo dentro da psicologia médica. Freud definiu o inconsciente como uma espécie de repositório de memórias não mais utilizadas, de “conteúdos esquecidos” (JUNG, 2014, p. 11), sendo única e exclusivamente de natureza pessoal.

Jung, porém, através de observações feitas principalmente durante o acompanhamento de pacientes, foi um pouco além e criou outra teoria a respeito do inconsciente. Ele apontou que, além da consciência inerente a todos os seres humanos, todos os homens possuem também um inconsciente que por sua vez é dividido em duas partes: uma individual, mais superficial, que registra questões do indivíduo apenas, e uma parte coletiva, mais profunda, e que tem sua origem em experiências e aquisições coletivas, e que ele chamou de inconsciente coletivo. Esse inconsciente coletivo seria como o ar: ele está em todos os lugares e é respirado por todos, porém não pertence a ninguém.

O conteúdo desse inconsciente coletivo é universal, segundo Jung (2014). Ou, em suas próprias palavras, “[...] são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG, 2014, p. 12). Enquanto o conteúdo do

6 Carl Gustav Carus foi um médico alemão nascido em 3 de janeiro de 1789 e morto em 28 de julho de 1869. Atuou como médico, naturalista, cientista, psicólogo e como pintor de paisagens. Na área da psicologia, há pelo menos dez obras escritas de sua autoria. (WIKIPÉDIA, 2016a)

7 Émile Durkheim (15 de abril de 1858 — Paris, 15 de novembro de 1917) foi um sociólogo, psicólogo social e filósofo francês, um dos fundadores da Sociologia como disciplina acadêmica. Criou o termo “representações coletivas” que pode ser considerado uma analogia ao termo de “arquétipos”. (WIKIPÉDIA, 2016b)

inconsciente pessoal, de fato, se constitui de ideias esquecidas pelo consciente ou “conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos” (JUNG, 2014, p. 12), o conteúdo do inconsciente coletivo é o que Jung chamou de *arquétipos*.

Chegamos então à concepção que buscávamos: e os arquétipos foram definidos por Jung como “tipos arcaicos – ou melhor - primordiais” (JUNG, 2014, p. 13), registros universais que existem desde os tempos mais remotos, “figuras simbólicas da cosmovisão primitiva” (JUNG, 2014, p. 13). Eles se formam da incessante renovação das vivências experimentadas ao longo de várias gerações e podem ser encontrados em diversos aspectos da vida humana e estão no inconsciente sem que precisem ser transmitidos de uma pessoa para outra. São como uma herança psicológica que cada indivíduo traz e já possui ao nascer.

Ainda de acordo com Jung (2014), uma forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada nos mitos. Ele chega a defini-los como sendo “antes de mais nada manifestações da essência da alma”. Isso vem dos primórdios da civilização e da necessidade de explicar os acontecimentos naturais.

É preciso considerar, no entanto, que apesar de Jung ter sido o grande estudioso do conceito de arquétipo, posterior a ele, diversos cientistas da Psicologia, da Filosofia, da Narratologia e até mesmo da Comunicação Social também fizeram suas contribuições a respeito do assunto. Entre eles estão Mark e Pearson (2001), que dentro do âmbito da Comunicação Social, mais especificamente da Publicidade e Propaganda, falam da construção de marcas utilizando o poder dos arquétipos. Para montar a espécie de manual do publicitário que eles construíram, precisaram tecer reflexões a respeito do termo anteriormente estudado por Jung, e listaram uma série de 12 principais arquétipos ligados à personalidade. Esses arquétipos já haviam sido estudados por Jung, é preciso ressaltar, mas no volume escrito por Mark e Pearson, eles aproximam esses

arquétipos do conhecimento publicitário. Eles são os seguintes: Criador, Prestativo, Governante, Bobo da Corte, Cara Comum, Amante, Herói, Fora-da-lei, Mago, Inocente, Explorador e Sábio.

Segundo Mark e Pearson (2001), esses 12 arquétipos podem representar marcas e produtos, mas também personagens, e por isso, o que vimos até agora nos mostra que as narrativas, e dentro delas a literatura, têm um papel bastante fundamental para a expressão e externalização dos arquétipos. O próprio Jung teorizou sobre os arquétipos e a narratologia e constatou, desde o início de seus estudos, que, por serem uma forma de expressar o drama interno e inconsciente da alma, as expressões artísticas são uma das formas de exteriorização dos arquétipos. Especialmente as narrativas e dentro delas os mitos e conto de fadas.

Outro dos grandes estudiosos dos arquétipos nesse campo foi Joseph Campbell, um dos seguidores de Jung. Ele, porém, buscou estudar e compreender mais especificamente o arquétipo do herói. Seus estudos, que unem mitologia e psicologia, resultaram na obra *O herói de mil faces* (2000), onde o autor apresenta a ideia do arquétipo do herói e os caminhos percorridos por todas as personagens de narrativas que se enquadram dentro desse modelo primordial, trazendo uma ideia de jornada cíclica dentro dos mitos.

Na obra, Campbell esclarece que o monomito – a trajetória feita pelo herói durante sua jornada – se divide entre três partes, sendo elas a partida, a iniciação e o retorno, e que a jornada do herói, por sua vez, se desenvolve em 12 estágios: Mundo Comum, O Chamado da Aventura, Recusa do Chamado, Encontro com o Mentor, Cruzamento do Primeiro Portal, Provações, Aliado e Inimigos, Aproximação, Provação Difícil, Recompensa, O Caminho de Volta, Ressurreição do Herói e o Regresso com o Elixir. Ainda de acordo com Campbell (2000), enredos com essas características são encontrados em todas as partes do mundo e personagens que se enquadram dentro desse roteiro estão em quase todas as narrativas que chegam até nós.

De uma forma geral, no entanto, os arquétipos podem ser vistos como esquemas mentais presentes nos recônditos da mente humana, uma série de impressões inconscientes compartilhadas por todas as pessoas, porque estão numa espécie de memória coletiva inconsciente, numa alma coletiva mundial que foi chamada por Jung de inconsciente coletivo.

Diante disso, é difícil apresentar uma listagem definitiva de arquétipos. Como o próprio Jung apontou, “há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimam essas experiências na constituição psíquica” (JUNG, 2014, p. 57). Passaremos agora, então, para a busca dos arquétipos presentes na narrativa de Harry Potter.

ARQUÉTIPOS EM HARRY POTTER

A leitura arquetípica dentro de Harry Potter e a Pedra Filosofal e a compreensão dos papéis dos arquétipos dentro dessa narrativa, se deu por meio de duas fases distintas de análise utilizando a metodologia estudo de caso. A primeira delas consistiu na criação de uma tabela contendo os arquétipos encontrados dentro da narrativa. A segunda delas acontece nas considerações seguintes, com a leitura e interpretação dessa tabela.

Ela foi trabalhada capítulo a capítulo da obra *Harry Potter e a Pedra Filosofal*⁸ (2001). Porém, no presente artigo, tendo em vista o menor espaço para o desenvolvimento da pesquisa, apresentaremos apenas um exemplo de como a tabela foi feita e partiremos então para a construção de uma segunda tabela, que chamaremos de “tabela macro”. Ela contará com um resumo dos arquétipos encontrados durante a leitura atenta dos capítulos e construção das tabelas “micro”.

Na pesquisa original (uma monografia de graduação), as tabelas micro contém os seguintes elementos: capítulo, personagem,

8 Por questões de ordem metodológica e de necessidade de delimitação da pesquisa foi escolhido para análise apenas um dos sete volumes da série Harry Potter, no caso, o primeiro, que é aquele que introduz o leitor a série, e por isso, um dos mais ricos em detalhes e explicações sobre o mundo mágico no qual o leitor está sendo inserido.

arquétipo, excertos e páginas. Vale destacar ainda que ela não tem fins quantitativos, mas qualitativos, servindo não para apontar o número de vezes que um determinado arquétipo é encontrado dentro da história, mas apenas para que se possa fazer uma adequada separação dos trechos que foram mais profundamente analisados.

Na busca pelos arquétipos, utilizamos como base os conceitos de Jung e a listagem pré-elaborada de arquétipos apresentada por Mark e Pearson (2001). É importante ressaltar, ainda, que trabalhamos com a possibilidade de que cada personagem se enquadrasse em mais em um arquétipo dentro da narrativa e de acordo com a evolução desta.

Partimos então para a apresentação da tabela micro de isolamento dos arquétipos dentro da narrativa da obra literária *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e em relação aos personagens Harry Potter, Ronald Weasley e Hermione Granger:

Tabela 3: Exemplo de tabela micro dos arquétipos encontrados em Harry Potter e a Pedra Filosofal

Capítulo 1 – O menino que sobreviveu			
Personagem	Arquétipo	Excerto	Página
Harry	Herói (anti-herói)	“[...]Estão dizendo que ele tentou matar o filho dos Potter, Harry. Mas... não conseguiu. Não conseguiu matar o garotinho. Ninguém sabe o porquê nem o como, mas estão dizendo que na hora em que não pode matar Harry Potter, por alguma razão, o poder de Voldemort desapareceu, e é por isso que ele foi embora. Dumbledore concordou com a cabeça, sério.	16

Feito isso, e tendo como base a narratologia e a psicologia analítica, partiremos agora para a apresentação da tabela macro,

para que, a partir dela se possa fazer uma análise mais profunda dos arquétipos encontrados, buscando não apenas a compreensão de quais são eles, mas também, sua importância dentro da narrativa e dentro do gênero fantástico. Essa tabela conterá os seguintes elementos: personagem e arquétipos. No espaço personagem, será apresentada a personagem analisada. No espaço arquétipos, serão elencados os arquétipos encontrados em relação àquela personagem.

Tabela 4: resumo dos arquétipos encontrados

Personagem	Arquétipos
Harry	Herói, Órfão, Mago, o Cara Comum, Inocente, Famoso, Inseguro, Corajoso, Astuto, Fora-da-lei, Vítima, Criança/Adolescente, Sortudo, Explorador, Atleta, Instintivo, Altruísta.
Rony	Mago, Irmão mais novo, Ambicioso, Conselheiro, Fora-da-lei, Herói, Criança/Adolescente, Bobo-da-corte, Explorador, Inseguro, Leal, Estrategista.
Hermione	Mago, Autoritário, Sábio, Fora-da-lei, Herói, Explorador, Astuta, Inseguro, Leal.

Até aqui podemos concluir que nenhuma das personagens possui uma característica única, justamente porque suas personalidades, como já havia sido citado, são bastante complexas dentro da narrativa. São personagens redondas, segundo a definição do inglês E. M. Forster (apud Gancho, 2002), ou seja, são personagens que possuem características físicas, psicológicas, sociais, ideológicas e/ou morais, podendo ter uma ou mais dessas características simultaneamente.

CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS

Por meio das tabelas apresentadas é possível observar uma série de arquétipos relacionados a cada um dos personagens. Em comum, todos os três possuem os arquétipos do Mago, do Fora-da-Lei, do Explorador e do Inseguro. Já em relação a características individuais, entre as três personagens, Hermione é aquela que possui um padrão maior em seus arquétipos durante toda a história. É muito fácil definir Hermione como a Sábia, entre os três. É aquela que mais usa a inteligência durante toda a história e quem primeiro encontra as soluções lógicas para os problemas e essa característica sua se mostra fundamental no desenvolvimento da história.

Rony, por sua vez, é o que tem uma variação maior. Ao longo da história, diversos arquétipos diferentes aparecem em sua forma de pensar e agir, o que torna bastante difícil definir sua personalidade de uma forma mais geral. A personagem é uma espécie de camaleão dentro da história. Ele se adapta facilmente a vários papéis. Em alguns momentos é o Bobo-da-corte, em outros momentos é o Conselheiro. Em todos os momentos, porém, ele está ao lado de Harry, se dispõem a acompanhá-lo, ajudá-lo e inclusive defendê-lo, de forma que fica muito transparente o arquétipo do Fiel Escudeiro, como nas velhas histórias de cavaleiros. Por esses motivos, Rony pode ser definido como o Amigo, em termos arquétípicos.

Basta que pensemos na palavra *amigo*. A maior parte das pessoas pensa em um mesmo conceito para ela, com pequenas variações, baseadas em suas próprias experiências. A essência, porém, é a mesma, ou seja, o amigo é aquela pessoa em que se pode confiar, que está ao nosso lado em bons e maus momentos e nos aconselha ou ajuda em muitos deles, é aquele por quem nutre-se um grande afeto. E Rony, se enquadra perfeitamente nesse arquétipo.

Harry, por fim, inicia tendo um papel de herói, porém, um herói que nem compreende o que fez para sê-lo. Por isso, tendo

como base a teoria da narrativa, pode se concluir que Harry inicia sua história, na verdade, como um anti-herói – aqueles que não possuem características que os distingam dos demais, mas que por algum motivo acabam no papel de heróis. Porém, graças a necessidade de se provar, e de agir como o herói que o mundo vê nele, Harry acaba percorrendo a trajetória do herói, como descreve Campbell, em sua obra *O herói de mil faces* (2000).

Além dessas conclusões, também percebemos que, no decorrer da história, encontramos diversos elementos mitológicos – tais como os duendes, o trasgo, entre outros - que nos fazem crer que Harry está de fato ingressando em um mundo mágico e misterioso ou está dentro de um. Sabemos que os mitos estão recheados de arquétipos. Esses mitos, além de ajudarem a história a se enquadrar dentro do gênero fantástico – que tem como um dos elementos principais a dúvida – também nos auxiliam a ver a personagem principal como um Mago (arquétipo) – fazem parte da compreensão da personalidade e da realidade da personagem.

E se os arquétipos estão presentes nesses mitos, estão também em Harry Potter, e auxiliam na construção da narrativa, da percepção que temos das personagens, e, principalmente, na identificação dos leitores com essas personagens, já que os arquétipos são elementos do consciente coletivo e por isso todos os têm dentro de si e os percebem, mesmo que não os compreendam como arquétipos.

Se levarmos em consideração que os arquétipos se formam e se mantêm por meio de uma incessante renovação de vivências, inclusive literárias, e o número de leitores que a narrativa de Harry Potter tem em todo o mundo, pode-se dizer, ainda, que a saga do bruxinho, inclusive, auxiliou na absorção de informações a respeito de arquétipos como o do Herói, do Sábio e do Amigo, correspondentes à Harry, Hermione e Rony respectivamente. Todos aqueles que leram, além das informações que já possuíam em seu inconsciente, passaram a ter novas informações. Ampliaram sua visão, seus conceitos. Essa ampliação, além de permanecer como

uma espécie de herança psicológica, como podem ser caracterizados os arquétipos, também poderá ser expressada em obras de futuras gerações de escritores.

Em relação ao papel dos arquétipos nas narrativas fantásticas de uma forma geral, serão necessárias ainda muitas pesquisas para que se possa fazer afirmações com certeza. Somando os conhecimentos adquiridos, porém, não é difícil concluir que as narrativas fantásticas possuem sua base de sustentação nessas imagens primordiais. São elas que conferem às narrativas fantásticas o toque de fantástico – porque muitos elementos arquetípicos foram construídos com base na fantasia dos homens e tentativa de explicação de fenômenos -, e ao mesmo tempo de realidade, porque esses arquétipos são inerentes a todos os seres humanos, estamos acostumados a eles, a enxergá-los e a vivê-los sem que nem mesmo percebamos.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO JUNGUIANA DO BRASIL. Desenvolvido por: Associação Junguiana do Brasil - AJB. Disponível em: <http://www.ajb.org.br/psicologiaanalitica.php>. Acesso em: 20 out. 2016.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 6. ed São Paulo: Cultrix, 2000.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: UFPR, 2006.
- GANCHO, Cândida V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- LOPES, Ana Cristina M; REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- MARK, Margaret; PEARSON, Carol S. *O herói e o fora-da-lei: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- ORIGEM DA PALAVRA. Desenvolvido por Origem da Palavra site de etimologia. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/arquetipo/>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

- ROWLING, J. K. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WIKIPEDIA (b). Desenvolvido por Wikimedia foundation. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Carus. Acesso em: 30 ago. 2016.
- WIKIPEDIA (b). Desenvolvido por Wikimedia foundation. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/mile_Durkheim. Acesso em: 30 ago. 2016.

AS REFERÊNCIAS DE REAL DO JORNALISMO IDENTIFICADAS NA SÉRIE *THE NEWSROOM*

Andressa Bandeira Santana
Marluci Fontana Drum
Fabiana Quatrin Piccinin

INTRODUÇÃO

É possível observar um fenômeno recorrente na narrativa contemporânea relativo ou com características próprias da estética realista. As narrativas, sejam elas de cunho jornalístico ou seriado, se valem do real para estreitar relações e fidelizar o seu público. As ferramentas tecnológicas, que avançam a cada dia, dão o suporte necessário para que essas narrativas atinjam o efeito de real desejado em seus produtos finais. Nesse sentido, este estudo reflete como a ficção, a partir de uma análise qualitativa de quatro episódios da primeira temporada da série americana *The Newsroom*, um drama de bastidores que confere de perto o dia-a-dia do telejornal *News Night* da TV a cabo na fictícia ACN Network, constrói a narrativa realista valendo-se de notícias reais. Parte-se do pressuposto que essas representações do real encontradas na série trazem autenticidade para essa narrativa nos moldes apresentados por autores como Jost (2012) e Motta (2012).

Sendo assim, se faz necessário esse percurso sobre o real na ficção e no âmbito do jornalismo e para isso, inicialmente, este estudo discorre sobre a construção de notícias e o efeito de realidade que produzem na sociedade. É importante considerar, nesse

sentido, que a atividade jornalística é compreendida como uma versão da realidade levada até o público, na medida em que capta os acontecimentos e informações relevantes e os transforma, na forma mais clara possível, à interpretação do receptor.

E para que essa informação seja compreendida, a ferramenta fundamental disponível para o jornalista é a narrativa. A narrativa vai além de simples representação na medida em que é a “textura da experiência” (MOTTA, 2009, p.9). Dessa forma, é por meio da narrativa que instituímos o mundo que vivemos. Além disso, as narrativas não são estáticas, estão sempre sendo refeitas, substituídas, testadas e, por consequência, possibilitando o surgimento de novas outras narrativas.

Quando narramos, estamos dando sentido a nossas vidas. Neste aspecto, a narrativa jornalística constitui um bom exemplo da experimentação da realidade. A causa disto é a rapidez com que ela nos expõe à complexidade do mundo em que vivemos e a capacidade que possui de ordenar fatos de maneira coerente. A narrativa jornalística, portanto, coloca estes fatos em dúvida e afirma verdades que logo serão substituídas por outras, construindo a instável atualidade em que vivemos (MOTTA, 2009).

No caso das séries de temática e estética realistas, muitas são as estratégias por meio das quais estas conduzem suas narrativas tentando convencer o público de que o que assistem é, ou pode ser, real. Para Jost (2012), a atualidade é uma das formas pela qual as séries se legitimam. A atualidade, neste aspecto, seria constituída de duas categorias: a dispersão e a persistência. A dispersão trata de eventos cotidianos, grandes ou pequenos referentes à vida das pessoas e da sociedade de maneira geral. São pontuais e trazem referências aos fatos que estão acontecendo no momento, gerando identificação do público com o que está sendo proposto pela série.

Já a persistência tem um caráter de maior durabilidade, como seu nome já indica. Tem relação com aspectos menos pontuais e mais humanos, contemporâneos e que fazem alusão à época em

que estamos inseridos. A persistência nas séries se apresenta por meio de eventos que tiveram impacto em grande escala e com os quais grande parte do público possa se sensibilizar. (JOST, 2012). Neste sentido, a série *The Newsroom* traz, nos quatro episódios que foram analisados neste estudo, eventos que geram impacto em âmbito mundial, podendo ser reconhecidos por telespectadores de muitos países. Por conta de tratar desses eventos grandiosos por meio de personagens jornalistas, fala-se em seguida sobre jornalismo e realidade.

A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE ATRAVÉS DO JORNALISMO

O jornalismo é pautado pelos acontecimentos que influenciam, de alguma forma, o cotidiano dos sujeitos, referenciados que estão em seus discursos. Os fatos adquirem o estatuto de notícias à luz dos pressupostos jornalísticos porque, por princípio, correspondem ao que é de interesse público e que é identificado graças à competência de julgamento que se espera que tenham os jornalistas. Assim, são nas práticas editoriais das redações que os editores e repórteres definem quais as informações e de que forma elas merecem ser noticiadas. A partir daí, se inicia a “construção da realidade” mediada pela mídia.

Em razão disso, a narrativa jornalística é compreendida como uma versão da realidade na medida em que capta os acontecimentos e informações relevantes e os transforma, na forma mais clara possível, à interpretação do receptor. Como explica Alsina (2009, p. 55) “não concebemos a objetividade como a enunciação da verdade absoluta, e sim como o esforço para permitir que a notícia recebida possa ser decodificada”.

A essa percepção de real, os consumidores anseiam, diariamente, para, assim, também sentirem-se participantes de tais acontecimentos. Tal consumo de informação é visto por Alsina (2009, p. 64) como “um ritual em si mesmo”. A mídia, portanto, recebe a atenção do público e a ele oferta a compreensão de

assuntos dominantes na sociedade na qual se insere. Por princípio, desta maneira, o objetivo não seria induzir o público a chegar a determinada opinião, mas sim oportunizar a ciência sobre temas pelos quais é preciso ter, no mínimo, entendimento para assim compreender a própria realidade ou o que mais se aproxima dela.

Sendo assim, os veículos de comunicação valem-se das suas máximas da necessidade de credibilidade para levar a notícia a cada indivíduo e para que, de fato, ela possa vir a surtir algum efeito (ALSINA, 2009). Para tanto, os diferentes gêneros jornalísticos, que trazem formatos específicos, contribuem para abordar os fatos bem como os critérios de noticiabilidade a eles associados, “definindo verdades diversas, cada uma pertinente a um objetivo ou a uma situação” (Meditich, 1997, p. 3). Dessa forma, as técnicas de apuração da notícia e as de construção do texto jornalístico são usadas na construção de real, ainda que baseadas na percepção da lente do jornalista.

Constituído pelo simultâneo imbricamento dos aspectos singulares, universais e particulares presentes em toda e qualquer situação fenomênica, o jornalismo implica, sempre, num recorte temático que redesenha o mundo social, a partir de um determinado enfoque. Na prática, o discurso jornalístico estrutura-se em torno de um conjunto de textos, imagens, citações, títulos, diagramação, além de uma série de outros procedimentos editoriais que articulam estilos próprios, introduzindo suas respectivas expressividades e estruturando e sugerindo outras configurações. (GADINI, 2007, p. 80).

Os estilos de texto reunidos em um jornal impresso, por exemplo, trazem, cada um em sua editoria, informações que não só contribuirão para o conhecimento das pessoas, como poderão influenciar na rotina das mesmas. Assim, o jornalismo, além de participar na construção do que se compreende por senso comum,

possibilita que as comunidades conheçam mais, se expressem, se envolvam e se reconheçam.

Mas, para contar a realidade, o jornalismo não se atém, como método analítico, somente ao fato de como é apresentado. São muitos os fatores envolvidos na construção e no processamento da realidade. Desde as técnicas, as ferramentas, as escolhas, os objetivos, tanto do jornalista, quanto da empresa para a qual trabalha e seus interesses, que nem sempre são perceptíveis, mas que influenciam o que cobrir e como cobrir determinada pauta. São fatores que implicam na produção de uma notícia, no tratamento da informação e na exposição de um conteúdo, como detalha Alsina:

O jornal tem uma imagem de marca definindo-o como uma identidade pública. Por outra parte, o trabalho do jornal é um trabalho programado: a construção social da realidade do dia-a-dia. Essa construção social baseia-se em uma produção regulamentada. Além do mais, essa codificação normativa do acontecer também está regulamentada pelo guia de estilo que alguns jornais estabelecem. Para finalizar, a identidade do jornal também está definida por um poder, que se fundamenta na sua estrutura financeira, e por um querer, que é a sua vocação social e política (ALSINA, 2009, p. 74, 75).

Para Alsina (2009, p. 97), “a mídia não é onipotente e também não é impotente”, ressaltando que o que pode ou não dar poder a ela é o público, a partir do seu uso e consumo de conteúdo. No que tange ao processo de construção da notícia, o jornalista trabalha em busca do equilíbrio entre objetividade e imparcialidade para que a informação possa estar o mais próximo da realidade. Nesse sentido, Marcondes Filho (2000) diz, em uma perspectiva iluminista, que a “objetividade, para Kant, seria uma representação correta da realidade” posto que o jornalismo é a profissão que busca mostrar a verdade dos fatos.: “em torno dessa ‘representação correta da realidade’ e influenciada pela filosofia das Luzes, armou-

se, posteriormente, uma concepção em torno do jornalismo como uma atividade de ‘busca da verdade’, ou seja, como uma forma de objetividade” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 111).

Assim, compreende-se como o pressuposto da objetividade constitui-se num ideal a ser perseguido, balizador do fazer jornalístico que se tenciona continuamente com a subjetividade do jornalista. O sujeito jornalista, em que pese à busca pelo relato objetivo, não se desfaz dos seus conhecimentos prévios, suas crenças e gostos no ofício cotidiano, mesmo que sua perícia esteja embasada na não interferência da produção e no juízo de valor do mesmo. Desta forma, compreende-se que o jornalismo não é a imagem da realidade propriamente dita, mas sim uma construção da mesma onde as propostas, o modo de fazer, os utensílios e as matérias primas também influenciam no resultado final deste produto que se constitui sempre numa narrativa do fato ou da informação tratada jornalisticamente (TRAQUINA, 1999).

NARRATIVA JORNALÍSTICA

As narrativas são inerentes à vida das pessoas. As emoções sentidas, as experiências de vida, o dia a dia do trabalho e tantos outros momentos, sentimentos e lembranças foram, são e serão sempre narrados para que possam ser compreendidos pelos indivíduos. Cada um da sua forma e do seu modo, seja escrevendo em um caderno ou em uma rede social, seja falando ou apenas mentalizando, aos poucos ou de uma vez só, as narrativas são e continuarão sendo construídas. E isso é bom, pois, segundo Motta (2009), as narrativas possuem características importantes para a reflexão dos indivíduos.

Narrativas, ao contrário do que dizia W. Benjamin, proliferam hoje na mídia mais que qualquer outro ambiente: no jornalismo, telenovelas, filmes, talk shows, blogs, Orkuts. E continuam encantando audiências. Mais que nunca, assistimos a uma profusão de romances, contos,

biografias que consumimos incessantemente. Precisamos nos perguntar qual o significado da persistência de tanta narrativa. Respondo que a narrativa continua sendo uma forma importante (senão a principal) de experimentação do mundo. (MOTTA, 2009, p. 9).

Além disso, as narrativas não são estáticas, pois estão sempre sendo refeitas, substituídas, testadas e, por consequência, possibilitando o surgimento de novas narrativas. Mais do que contar uma história a alguém quando narramos, estamos dando sentido a nossas vidas. Nesse aspecto, a narrativa jornalística constitui um bom exemplo da experimentação da realidade. A causa disso é a rapidez com que ela nos expõe à complexidade do mundo em que vivemos e a capacidade que possui de ordenar fatos de maneira coerente.

A narrativa jornalística é todo o texto que conta alguma história de interesse humano e que, conforme Motta (2013, p. 95), se configura muitas vezes em uma única reportagem ou em uma notícia cuja estrutura fechada se assemelha a do conto. Conforme Traquina (2005), no jornalismo, as notícias se utilizam de formas literárias e de narrativas para enquadrar um determinado acontecimento. O texto dessas notícias costuma, ao responder ao *lead* (o quê, quem, onde, quando, como e o porquê), ser objetivo e muito próximo do seu empírico.

Por ser objetiva, essa narrativa também pode ser vista como um modelo mais “duro”. Esse formato de texto noticioso têm como objetivo, conforme Motta (2013, p. 96), produzir um efeito de realidade, de veracidade. Para Rodrigues, esse tipo de narração também é uma estratégia dos jornalistas para obter a credibilidade ao fato apresentado: “Esse efeito de completude (do discurso midiático) resulta da camuflagem do processo de enunciação, através do uso predominantemente da terceira pessoa que, como sabemos, é forma verbal da não-pessoa” (RODRIGUES, 2002, p. 217).

Por outro lado, a narrativa jornalística também pode ser mais leve e até subjetiva quando ela adquire o formato de reportagem. Nesse gênero jornalístico, é possível verificar uma produção informativa e ao mesmo tempo literária. É na reportagem que o jornalista possui liberdade para se desvencilhar do texto duro da notícia e explorar a sua imaginação por meio das possibilidades oferecidas por uma linguagem próxima do ficcional. Motta (2013, p. 95) destaca que o objetivo desse texto é “menos produzir efeitos de veracidade que efeitos estéticos próprios da ficção”. Dessa forma, entende-se a reportagem e a notícia como modelos de narrativas jornalísticas que, com as suas características individuais, formam os discursos de realidade.

REPRESENTAÇÃO DO REAL NAS SÉRIES

Sabe-se que o jornalismo almeja, dentro do possível, a vinculação com a realidade. Em outras palavras, quando se pensa em jornalismo, em um sentido largo, concluiu-se que seu material de trabalho são os fatos reais. O relato do que realmente aconteceu, com pessoas reais, com CPF e RG reais em locais reais. Já as séries televisivas, na medida em que tratam de seus temas ficcionalmente, não possuem essa mesma responsabilidade. Mesmo nos casos em que tratam de narrativas realistas e que tem se apresentado como um fenômeno recorrente na contemporaneidade.

Todavia, antes que se fale de que forma as séries se apropriam de representações do real para aprimorarem sua narrativa, enfoca-se do que caracteriza uma série. Conforme Machado (2009, p.84), a serialidade é constituída de uma apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. Os enredos de uma produção seriada costumam ser apresentados em episódios ou capítulos. Esses episódios ou capítulos podem ser divididos em blocos, que são separados por intervalos comerciais ou pelo fim da narrativa daquele dia, retornando, no dia ou semana seguinte, com a continuação da história. É comum

esses blocos iniciarem com uma espécie de resumo, contextualizando o que ocorreu na narrativa até aquele momento, ao fim, o bloco é encerrado com um *gancho* que busca manter o espectador interessado para que continue assistindo os próximos episódios da série. (MACHADO, 2009).

Para Machado (2009), existem três tipos principais de narrativas seriadas televisivas. O primeiro estilo é aquele em que há uma narrativa (ou muitas que se entrelaçam e são paralelas) que se sucedem de forma mais ou menos linear ao longo dos capítulos. Um exemplo muito característico deste tipo de narrativa é a telenovela. Conforme Machado (2009), esse tipo de serialidade recebe o nome de teleológico, pois ele trata de um ou mais conflitos básicos que estabelecem um desequilíbrio e que sua evolução narrativa busca restabelecer, alcançando sucesso, na maioria das ocasiões, apenas nos capítulos finais.

No segundo tipo de narrativa seriada, cada episódio é uma história autônoma e completa, tendo neste mesmo dia seu começo, seu meio e seu desfecho. Nesses programas, o que irá se repetir são os personagens principais, já que as situações narrativas propostas costumam se resolver no capítulo em que iniciam. Ainda há o terceiro tipo de serialização no qual o único elemento que se mantém é a ideia geral das histórias, as suas temáticas (MACHADO, 2009).

Um exemplo deste tipo de série é a produção da Netflix, *Black Mirror*. Neste tipo de seriado não é só a narrativa que é totalmente diferente, mudam também os personagens e, em algumas produções, até os diretores e os roteiristas (MACHADO, 2009). Mesmo realizando esta categorização dos tipos de narrativas seriadas em televisão, Machado (2009) afirma que os três tipos de serialização podem, em alguns casos, se misturarem. Ou seja, o autor não descarta fenômenos complexos na estruturação destes tipos de narrativas.

Para Balogh (2002), todos os formatos em que as séries se baseiam são compostos por níveis e elementos de repetição

distintos. Mesmo assim, com o grande número de produções seriadas na televisão, é difícil estabelecer tipologias para cada uma delas, (BALOGH, 2002) já que, como constata Machado (2009), os tipos de serialização acabam por se misturarem entre si. Assim sendo, estudando-se as séries audiovisuais, especialmente as contemporâneas, depara-se com formatos inovadores, mesmo dentro de repetições e fórmulas já utilizadas inúmeras vezes, porque a soma dessas repetições resulta em um produto novo ou, ao menos, uma narrativa explorada de maneira inovadora. Uma dessas fórmulas novas muito utilizadas pelas séries é o efeito do real.

Ou seja, o real é uma construção que ganha sentido por meio da narrativa que não pode ser alcançado ou registrado por completo. Mesmo assim, as narrativas audiovisuais (entre elas as jornalísticas e as seriadas) buscam reportar e retratar o real, por diversas razões que podem ser puramente comerciais (engajamento do público) ou artísticas.

Citando Fyre (1969), Jost (2012) apresenta cinco critérios que contribuem para o entendimento das narrativas audiovisuais e para que o efeito do real tenha sucesso. São eles: o mítico, o romanesco, o mimético alto, o mimético baixo e o irônico. Para o nosso objeto de estudo, a série *The Newsroom*, o critério que mais se identifica é o mimético baixo. Nas séries desta categoria, as ficções são baseadas em roteiros com personagens que são representações de indivíduos comuns. Além disso, está nessa classificação toda a série que apresenta seus personagens na vida pessoal e profissional. A série *The Newsroom* cabe aqui, pois, como poderá perceber-se com mais profundidade na análise, apresenta, no mesmo episódio, a rotina profissional dos jornalistas e também os seus conflitos pessoais e mais íntimos.

Em séries da categoria mimético baixo, os personagens são contraditórios, assim como os seres humanos que os assistem, provocando identificação e a sensação do real. (JOST, 2012). Por

conta deste aspecto, para Jost (2012) o mimético baixo é rapidamente identificável com o realismo, dessa forma o telespectador acaba por se reconhecer nos personagens dando credibilidade à narrativa. (JOST, 2012).

Assim, como a maioria das séries exibidas que se centra em uma profissão e expõe um saber-fazer, *The Newsroom* também trata do *modus operandi* mostrando as diversas atividades que fazem parte da rotina de um telejornal, neste caso, o *News Night*, no canal fictício ACN. “Todas essas ficções preenchem o desejo de saber aquilo que os escolásticos chamavam de *libido cognoscendi*, e nos causam a impressão de descobrir conteúdos desconhecidos”. (JOST, 2012, p. 45). Parece, então, que se presencia não apenas fatos reais, mas também fatos íntimos, segredos dos personagens dessas narrativas. Quanto mais o telespectador se aproxima destes personagens, mais se aproxima da série e é possível que, dessa forma, aspire consumir mais não apenas da narrativa, mas também dos produtos que determinada série possuiu. Assim, o efeito do real é também estratégia mercadológica. Não é à toa que, conforme Jost (2012, p.46), as “séries atuais nos fazem penetrar em um mundo perto da nossa casa, um mundo próximo”.

Essa proximidade entre telespectador e personagem não é trazida apenas por saber-se tudo o que há para saber da vida por esses personagens viverem situações ao mesmo tempo extraordinárias (que atraem) e cravadas no que se reconhece como real, como rotina. Assim, a audiência sente-se confortável por compartilhar com aqueles personagens não só aventuras épicas, mas problemas e alegrias reais, cotidianas.

The Newsroom é uma dessas séries que utiliza elementos do real, no caso, especialmente de notícias e da rotina jornalística, para contar a história de uma redação de telejornal americana.

SE PASSOU NA TV, ENTÃO É REAL: ANÁLISE DE EPISÓDIOS DA SÉRIE *THE NEWSROOM*

As características do real em séries televisivas foram analisadas em quatro episódios da primeira temporada da série americana *The Newsroom*, um drama de bastidores que apresenta o dia-a-dia do telejornal *News Night* na fictícia *ACN Network*. De uma forma geral, pode-se dizer que o esforço da série em aproximar o telespectador ao que, de fato, aconteceu no mundo real, por meio de notícias verídicas, que fazem parte de tudo o que envolve o telejornal, desde a sua produção até a sua apresentação, foi o quesito decisivo pela escolha dos quatro episódios a serem estudados: *We Just Decided To*, *The 112th Congress*, *Amem* e *Bullies*. Todos são encontrados na primeira temporada da série.

Dessa forma, nesses episódios, os bastidores da notícia são apresentados para o público constituindo-se o que, conforme Berger (2002), é uma das razões para a existência de tantas narrativas cinematográficas com essa temática: “eles [os filmes] contam histórias acontecidas e, ao mesmo tempo, contam o processo de como os jornalistas chegam aos acontecimentos e de como estes são transformados em notícia” (BERGER, 2002, p. 16).

Realiza-se a análise após a identificação, ao assistir os episódios, de referências ao real no sentido de eventos, formas de trabalho, empresas e pessoas que são reais. Após, estas referências do real são discutidas por meio de categorias.

Além disso, a criação de Aaron Sorkin, com produção do próprio Sorkin, de Scott Rudin e de Alan Poul, traz diversos detalhes que confirmam a ideia dos bastidores da notícia, como, por exemplo, as tensões de relacionamentos, as divergências hierárquicas, as questões pessoais sobrepondo as profissionais, as dificuldades com as fontes, entre outros que propiciam ao telespectador certa identificação com os dramas e dilemas dos personagens.

ANÁLISE DOS EPISÓDIOS

Conforme Jost (2012, p. 42), “O que seduz o telespectador não é encontrar a cópia exata do nosso mundo, mas, sim, e sobretudo, identificar um modo de narração, um discurso, com o qual ele está habituado”. Sendo assim, apresenta-se a seguir alguns exemplos de *The Newsroom* que confirmam a ideia de que os bastidores da notícia que propiciam ao telespectador uma certa identificação com os dramas e dilemas dos personagens.

• Rotina profissional dos jornalistas, bastidores da notícia

Episódio. 1: Sem roteiro, seguindo apenas os comandos da produtora, Will comanda o *News Night* daquela edição. Enquanto isso, na redação, repórteres e editores se viram como podem para apurar as informações restantes e conseguir notas oficiais. A repórter Maggie obteve uma fonte importante para falar ao vivo, por telefone, no noticiário. Ao finalizar o telejornal, que foi dedicado ao acidente no Golfo do México, a equipe toda deu uma salva de palmas em alusão ao belíssimo trabalho feito por tantos, em pouco tempo e baseado em confiança e em faro jornalístico.

Episódio. 3: No estúdio, a jornalista especializada em economia, Sloan Sabbith e o âncora do jornal das 23h, Elliot Hirsch, dividem com Will McAvoy além da bancada as tarefas de entrevistar os senadores eleitos e de dar um panorama atual da apuração dos votos por estado apurado.

Episódio 5: Em relação aos recursos jornalísticos utilizados pelos personagens, percebe-se a preferência pela utilização do ao vivo, em entrevistas feitas na hora, pelo âncora Will McAvoy. Um exemplo do uso do ao vivo neste episódio é a conversa entre Will McAvoy e o primeiro correspondente enviado ao Egito. As reuniões de pauta e os conflitos de bastidores, enquanto a edição está ao vivo e no ar, também são apresentados. Tudo isso busca aproximar o público da série, dando a entender que, já que até os bastidores

do jornal são mostrados, nada sendo escondido, o que é mostrado, por apresentar notícias reais, deve ser o que realmente é a rotina dos jornalistas. Ao buscarem um novo correspondente, um cidadão que fosse nativo e pudesse circular com maior tranquilidade pelo Egito, a equipe da produção demonstra preocupação também com questões técnicas, discutindo até o equipamento que será utilizado pelo correspondente.

• **Relacionamento com as fontes/ audiência**

Episódio. 1: Enquanto isso, na redação, repórteres e editores se viram como podem para apurar as informações restantes e conseguir notas oficiais. Maggie, que também apurava alguns dados, conseguiu mais do que isso. Obteve uma fonte importante para falar ao vivo, por telefone, no noticiário.

Episódio. 3: O terceiro episódio se inicia com um pedido de desculpas feito através do âncora Will Mc Avoy em um editorial com o novo posicionamento do telejornal *News Night*. Enquanto é apresentado o editorial, é possível ver como foi feita a sua produção.

Episódio 6: Nesse episódio, também tem-se uma data que marca o início da problematização, neste caso 11 de abril de 2011. Neste dia Sloan, uma das jornalistas, conversa pela primeira vez, e extraoficialmente, com um dos funcionários que supervisionava a Usina de Fukushima. Chamado Tanaka, o funcionário informa, a princípio, que o nível de radiação estava em 5, em uma escala de 0 a 7. Depois, quando a jornalista conversa ao telefone, estando sozinha com Tanaka, este lhe informa que a radiação subiria até nível 7.

Episódio 6: Quando Sloan apresenta ao vivo o programa, tenta convencer Tanaka a lhe passar a informação correta, passando por cima da interpretação da tradutora, e falando ela mesma em japonês com Tanaka. Porém, durante a transmissão ao vivo, o funcionário não confirma o aumento do nível de radiação. Sloan toma a frente da situação e informa, por conta própria, o que Tanaka tinha lhe

dito apenas fora do ar, que o nível de 4 subiu para 5 e poderia chegar ao nível 7, o máximo. Tudo isso ao vivo, deixando tudo mais emocional para o telespectador e colaborando para o efeito de real.

- **Citação de fatos verídicos**

Episódio. 1: A redação recebe um alerta de notícia sobre a explosão da plataforma Deepwater Horizon que, de fato, ocorreu no dia 20 de abril de 2010, no Golfo do México, nos Estados Unidos. O desastre consistiu na explosão da plataforma de petróleo semi-submersível Deepwater Horizon que pertence à Transocean e que estava sendo operada pela BP, afundando na quinta-feira seguinte à explosão, depois de ficar dois dias em chamas.

Episódio. 3: É chegado o 2 de novembro de 2010, noite das eleições para o congresso dos Estados Unidos e o *News Night* está fazendo toda cobertura desde a votação até a apuração ao vivo.

Episódio. 3: Uma sequência de noticiários são apresentados. Datados de 2 de maio de 2010, 8 de maio de 2010, 20 de maio de 2010, 2 de junho de 2010, 8 de junho de 2010 e 31 de agosto de 2010 os telejornais abordam, entre outros assuntos, fatos e assuntos verídicos como, por exemplo, a explosão de um carro-bomba na Times Square, em Nova York (EUA) ocorrida no dia 02 de maio de 2010; o Tea Party, movimento social e político dos Estados Unidos e o ex-senador republicano Bob Benett. Tais assuntos também foram abordados em outras cenas que mostraram tanto discussão durante reuniões de pauta quanto na, já citada, reunião da diretoria.

Episódio 5: No episódio Amen a equipe do *News Night* está cobrindo os protestos ocorridos no Egito, em fevereiro de 2011. Entre as referências do real, apresentadas neste episódio, é possível destacar a menção a outros meios de comunicação, dentre eles o jornal impresso *The New York Times*, um dos mais importantes jornais dos Estados Unidos da América. A Praça Tahirir, localizada no centro de Cairo, capital do Egito, é citada diversas vezes no

episódio, com o intuito de localizar o telespectador e evidenciar que os personagens lidam com fatos calcados no real. Além disso, o ex-presidente do Egito Mubarak também é citado, no início do episódio, durante uma edição do jornal *News Night*.

Episódio 6: O episódio *Bullies* também traz referência a um meio de comunicação real, neste caso a rede televisiva FOX. O fato real coberto pelos jornalistas é o vazamento da Usina de Fukushima, no Japão. Em *Bullies* também temos muitas cenas de bastidores e de ao vivo, além de acompanharmos as reuniões de pauta da redação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois das discussões teóricas e realizadas as análises interpretativas dos episódios, pode-se perceber que as notícias reais são a base para que a narrativa se desenvolva, tanto no nível pessoal dos personagens quanto em suas escolhas profissionais, no âmbito jornalístico. Essas notícias reais não só embasam o bom andamento da narrativa, mas também atraem e cativam o telespectador que acaba por reconhecer que sim, estes fatos realmente aconteceram, o que gera curiosidade para saber como, afinal, os personagens lidam com a situação dentro da série. Assim, percebe-se como narrativas embasadas em fatos reais, em qualquer grau, contribuem para uma maior aderência do público, visto que o reconhecimento e empatia são fundamentais para que o telespectador mantenha-se interessado na narrativa que é apresentada pela série.

REFERÊNCIAS

- ALSINA, Miquel Rodrigo. *A construção da Notícia*. Tradução de Jacob A. Pierce. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BERGER, Christa. *Notas para uma história do newspaper movie*. In: BERGER, Christa (org.). *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.
- COELHO, Cláudio N. P.; BUITONI, Dulcília H. S.; KÜNSCH, Dimas A.; PERSICHETTI, Simonetta. *Eixos investigativos da linha de pesquisa "Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento"*. dez. de 2012.

- Líbero – São Paulo – v. 15, n. 30, p. 9-18. FELIPPI, A; PICCININ, F. et al. *As representações da heterogeneidade regional do Rio Grande do Sul no Jornal Nacional*. In: *Sociedade de estudos Interdisciplinares da Comunicação*. INTERCOM. Anais. Caxias do Sul, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1296-1.pdf>>. Acesso em 18/2017>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- GADINI, Sérgio Luiz. *Em busca de uma teoria construcionista do jornalismo contemporâneo: a notícia entre uma forma singular de conhecimento e um mecanismo de construção social da realidade*. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/3264/3090>>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 5ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- MEDITSCH, E. *O Jornalismo é uma Forma de Conhecimento?*. Conferência feita nos Cursos da Arrábida - Universidade de Verão, 1997. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-jornalismo-conhecimento.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2017.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Narrativas: representação, instituição ou experimentação da realidade?* VII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Anais. São Paulo, 2009. MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Delimitação, natureza e funções do discurso midiático*. In: Porto, Sérgio Dayrell (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora da UnB, 2002.
- THE NEWSROOM: *a primeira temporada completa*. Direção: Aaron Sorkin. Produção: Aaron Sorkin, Scott Rudin e Alan Poul. EUA: HBO, 2013. 4 DVD.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2005.

VIVER E ESCREVER: A FICCIONALIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITURA CLARICEANA

Mônica Lopes

Versar sobre Clarice Lispector (1920-1977) é tarefa que exige responsabilidade. Isto porque a escritora possui uma das mais vastas fortunas críticas na Literatura Brasileira. O montante da obra foi largamente discutido dentro do universo literário, linguístico, psicanalítico, filosófico, religioso, biográfico etc. Nesse sentido, o que se tem é uma escrita caleidoscópica, por intermédio da qual se sobrepõem paixões, desejos, projeções e identificações que se manifestam sutilmente na vida cotidiana. Na retórica clariciana, há uma quebra no fluxo narrativo referencial; a escritora não se atém a fatos e/ou acontecimentos; é uma narrativa que sugere se afastar do desenvolvimento de ação, procedimento a que um texto narrativo usualmente se propõe. No dizer de Bosi (1994), a autora dispõe a linguagem marcada pelo “uso intensivo da metáfora insólita, pelo fluxo de consciência e pela ruptura com o enredo factual” (BOSI, 1994, p. 424); Clarice Lispector capta e registra sensações, privilegiando a vivência interior da personagem que passa a ser o cerne da própria escritura. Daí o leitor se deparar com exercício retórico de linguagem não convencional, sugestivo e enviesado que – para além de mera recepção racionalizada – carece de apreensão pelo concurso dos sentidos. De modo geral, o mundo retratado é o “das entrelinhas, dos sussurros, da introspecção, das epifanias

em meio ao cotidiano, das questões metafísicas, além e aquém da realidade prosaica”¹.

O fazer literário em estudo sugere-se ligar à própria concepção de mundo que rege a natureza do indivíduo, nele atuando em estado de experiência vital. Assim, vida e obra amalgamam-se sem necessariamente limitar-se à construção de discurso autobiográfico. Rossoni (2002) afirma que Clarice “revisita e se busca no próprio ato do fazer [...] a obra lhe é o meio; a vida original, a meta à qual se lança em busca de si mesma” (ROSSONI, 2002, p. 20). No dizer de Yudith Rosenbaum, tanto a pessoa Clarice, como a escritora Clarice são movidas pelo mesmo desejo: “ambas querem ‘a coisa’ irrelvelada. O mistério, portanto, está no objeto da busca e não na autora e seu cotidiano”².

Segundo Nolasco (2001), Clarice Lispector fez da própria vida matéria para a ficção; e da escrita o processo de busca de identidade. Enquanto *autor-escritor*, vela-se, desvela-se continuamente na própria escritura.

Numa obra como a de Clarice, em que cada escritura [texto] é a tentativa apaixonada de chegar ao seu esvaziamento, ao seu fracasso, ao eu sem “máscara”, torna-se quase impossível situar esse autor que se multiplica para dentro, ressurgindo a cada nova escritura como “um eu enviesado” (NOLASCO, 2001, p.24).

A espécie de “jogo de cena” que a autora imprime ao texto literário dissimula o lugar do *sujeito-escritor* o que confere à obra a impossibilidade de totalizar-se; vez que a incompletude, marca de sua literatura, pontua-se na própria linguagem, na investida de nominar o inominável; de dizer o não dito: o inacabado do ser que incessantemente se busca – “Eu estou sempre incompleta” (BORELLI, 1981, p. 25).

1 Yudith Rosebaum em entrevista concedida por e-mail a IHU on line - www.ihu.unisinos.br
2 Ibidem

Clarice Lispector institui uma transição gradual ao ato da escrita que provém sair da condição de característica inerente à autoria: “Escrevo simplesmente como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para suicídio” (BORELLI, 1981, p.24). Deste modo, avança pelo construto de negação da obrigatoriedade em detrimento do desejo de exercê-lo ou não: “eu não sou profissional, eu escrevo quando quero” para – categoricamente – declarar literatura como íntimo sopro de vida: “Quando não escrevo, estou morta”.

Na adolescência, aquela que seria uma das maiores escritoras do Brasil encontra, no âmbito literário, o lugar no qual escolheu para viver: “O mundo onde eu gostaria de morar” (GOTLIB, 2009, p.171): o mundo dos livros. Clarice Lispector, portanto, sugere viver o/no discurso literário; reconhece que a vida é sempre representada, mas não dissocia a inquietação subjetiva da realidade objetiva. Jacob David Azulay, amigo e psicanalista da escritora, assinala que Clarice aventurava-se com a própria escrita: “Citava trechos e ia construindo seus livros durante as sessões” (BORELLI, 191, p.18). Ao escrever, inscreve-se no texto e visita o desconhecido da própria existência, pontuando em intermitente procura o que ainda não foi possível revelar e/ou o que é.

CONTRADIÇÃO E MISTÉRIO: “NASCI DE UM CHOQUE ENTRE NÃO E SIM”

Mistério parece ser a palavra recorrente utilizada por críticos, leitores e até mesmo amigos para designar Clarice Lispector; como endossa Carlos Drummond de Andrade, no poema “Visão de Clarice”:

Clarice veio de um mistério, partiu para outro.
Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.
Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,
onde a palavra parece encontrar

sua razão de ser, e retratar o homem (DRUMMOND, 1997, p. 4-5).

Assim, em torno do *slogan* Clarice Lispector, edificou-se uma teia de acepções que culmina por situá-la em patamar praticamente isolado dentro do cenário das letras nacionais. Desde os dados referentes ao respectivo nascimento – “Nasci na Ucrânia. Quando?... não, não quero dizer” (GOTLIB, 2009, p. 39) – até a natureza, reservada e silenciosa, avessa a entrevistas: “[...] não gosto de dar entrevistas”. Em geral me fazem muitas perguntas. E eu não sei me explicar [...]” (LISPECTOR, 2005 p.135), tudo parece ser envolvido por uma aura de nublamento que sugere recobrir e ampliar o tom de mistério que ocorre tanto na obra quanto na existência de tal personalidade.

Em *Clarice uma vida que se conta* (2009), Nádía Gotlib observa ao conhecimento do leitor as incertezas que circundam a data de nascimento de Clarice Lispector e a idade com a qual teria chegado ao Brasil. A certidão de nascimento, documento original escrito em russo, disponibilizado pela família em 2007, atesta: 10 de dezembro de 1920, (nascimento); 14 de novembro de 1921 (data de emissão); Tchethélnik, na região de Vínnitsia, na Ucrânia-Rússia, o lugar de origem. Gotlib chama a atenção para um reforço à tinta no número zero da data; insinuando uma possível adulteração do documento. O fato é que Clarice apresentou, ao longo da trajetória, o desejo de esconder a veracidade dos dados pessoais e de reescrever a própria história, apropriando-se de datas distintas para o ano de nascimento.

Nas duas últimas décadas de vida, Clarice adota diferentes datas de nascimento. Embora alguns *documentos seus continuem fiéis ao ano de 1920 e embora a crítica adote, durante longo tempo, o de 1925*, Clarice registra as de 1921, 1926, 1927... (GOTLIB, 2009, p. 36-7).

Em uma das raríssimas entrevistas da autora, concedida ao Museu da Imagem e do Som (1976), no Rio de Janeiro, Afonso Romano

de Sant'Anna, amigo da escritora e um dos interlocutores, refere-se a Clarice como uma adolescente em 1944, quando a escritora se lança no mundo literário: “Em *Perto do coração selvagem* você já era Clarice Lispector e ainda era uma menininha de dezessete dezoito anos” (SANT'ANNA apud MONTERO; MANZO, 2005, p.144). Clarice, por sua vez, não se opõe à colocação de Sant'Anna o que denuncia a intenção de não ratificar a verdadeira idade.

Benjamin Moser (2009) relata que Clarice teria aproximadamente um ano e meio de vida, ao desembarcar no Brasil, em 1922. De acordo com o biógrafo, a insistência da autora em rebaixar a idade transpõe a vaidade. É antes uma negação da vida que antecede a do Brasil, onde se registra a migração da família Lispector, da Europa para a América do Sul, fugindo da perseguição antisemita da Revolução Russa (1917) e da Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918). Clarice nasce durante o traslado e das poucas vezes que se refere ao lugar de origem, fala superficialmente: “A minha terra não me marcou em nada, a não ser pela herança sanguínea. Eu nunca pisei na Rússia” (MOSER, 2009, p. 24). Despistar sobre o ano de nascimento insinua tentativa de desviar-se da designação de russa, ucraniana e, portanto, de estrangeira. É o meio de esquecer um passado sombrio do qual efetivamente não lembra, mas que passa a conhecer através do sofrimento da mãe doente, do depoimento das irmãs mais velhas, da luta do pai para sobreviver e, principalmente, da condição sob a qual foi concebida. A mãe de Clarice, vitimada pela sífilis, viu, na gestação de um filho, a possibilidade de cura; Clarice viria ao mundo para salvar a vida da mãe, fato que não ocorreu. Em crônica de 15 de junho de 1968, a escritora relata:

[...] fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga

de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei [...] sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre; eu nascer e curar a minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer porque, como desertor, eu tinha o segredo da fuga que por vergonha não podia ser conhecido [...] (LISPECTOR, 1999a, p.111).

A circunstância da orfandade ressurgiu na obra, denunciando o sentimento de ausência que jamais conseguiu reverter. A sensação de “não pertencer” é marca presente na literatura clariceana. Personagens como Joana (*Perto do coração selvagem*) e Macabéa (*A hora da estrela*), órfãs de pai e mãe, fechadas em si mesmas, vivenciam o esvaziamento das relações familiares, em silenciosa existência. Joana - criança, apesar de ter todos os sentidos aflorados, carrega para dentro de si a vida, experimentando, ao mesmo tempo, sentimentos opostos: “alegria quase horrível, alegria quase de chorar, aperto e afrouxamento do corpo [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 38-9). Macabéa traz consigo culpa e erro, herança da educação impositiva de uma tia que lhe impunha o silêncio através de agressões físicas: “A menina não perguntava por que era sempre castigada, mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 28-9). O silêncio de Joana sugere-se fundador, dele sai forte para enfrentar as hostilidades da existência; Macabéa, parca de palavras, transita anônima pela vida.

Outro acontecimento que interfere de maneira decisiva para a sustentação da aura de mistério e uma possível crise de identidade reveladora, vivenciada pela autora, é a destituição do nome de origem: de *Haia/Chaya*³ Lispector passa a se chamar Clarice Lispector. Apesar da tentativa do pai de Clarice de se familiarizar com a

3 Na biografia *Clarice uma vida que se conta* (2009), Nádya Gotlib refere-se ao nome original - russo de Clarice Lispector como “Haia”; e na biografia *Clarice*, (2009) Benjamim Moser como “chaya”. De acordo com o dicionário hebraico, Haya é variação de Chaya e ambos significam “viver”, “vida”.

realidade brasileira, associando os nomes russos a denominações comuns no Brasil, a atmosfera estrangeira insiste em rondar a vida da escritora. Clarice foi recebida pela crítica especializada como escritora de “nome estranho e até desagradável” (MOSER, 2009, p. 22), evidenciando o estrangeirismo do nome. Moser revela ainda que “Clarice Lispector já fora considerado pseudônimo, sendo o nome original apenas mencionado depois da sua morte” (MOSER, 2009, p.14).

Após o casamento com Maury Gurgel Valente, em janeiro de 1943, a escritora desdobra-se em várias assinaturas: “Clarice Lispector Gurgel Valente, Clarice Gurgel Valente, Clarice G. Valente, Clarice Lispector” (GOTLIB, 2009, p.38) assumindo, enfim, Clarice Lispector, marca literária, que estampou nos livros. Clarice, ao tornar-se escritora, traz consigo uma série de especulações: a origem do nome Lispector, um “sotaque estrangeiro” (na verdade um defeito de dicção) que a filia a diversas línguas e nacionalidades; e, principalmente, o modo de ser e escrever: enigmático, angustiado, dramático. A escritora, em movimento de invenção/renovação, tece e busca a própria existência no mundo, envolvendo-se em uma “capa de encobrimento” que, ao mesmo tempo em que a resguarda do desnudamento, a dispõe em evidência pela faceta instigante do mistério.

A amiga e biógrafa Olga Borelli conviveu com Clarice os sete últimos anos de vida. Presenciou de perto os enfrentamentos; os entusiasmos e os silêncios; testemunhou-lhe as crises de criação, bem como a escrita compulsiva. E ainda assim as impressões sobre a escritora desembocam em contradições. No livro *Clarice Lispector: um esboço para um possível retrato* (Borelli, 1981), deixa entrever a dificuldade de delinear-lhe a personalidade. Quem era Clarice Lispector? Borelli, ao mesmo tempo em que revela ser Clarice “uma dona de casa que escrevia romances e contos”⁴ confessa que os afazeres domésticos a entediavam: “[...] fatigava-se e impacientava-

4 Última entrevista de Clarice Lispector, entrevistada por Julio Lerner para a TV Cultura, em janeiro de 1977 e publicada na revista *Shalom*, nº 296, v.2, 1992.

se por ter que exercê-los. Mas nunca se negou a enfrentá-los⁵ [...]” Segundo Borelli, Clarice tinha consciência do afastamento social, da necessidade de isolamento que poderia acontecer a qualquer hora, em qualquer lugar e em qualquer circunstância. Desse modo, precisava ser confluyente com os outros; cumprir os rituais preestabelecidos. “[...] Dizia não ter estilo de vida, um modo de ser social como os outros⁶ [...]”. A própria Clarice ora confirmava a própria obscuridade: “Sou tão misteriosa que não me entendo; ora se contrapunha: Meu mistério é não ter mistério” (LISPECTOR, 1999a, p.116).

Ainda na infância, aos sete anos, quando se propunha a escrever contos para serem publicados na coluna infantil do *Diário Pernambucano*, os textos jamais foram aceitos. Isto se deu por causa da maneira atípica de escrever histórias que fugiam do padrão de “era uma vez”. “[...] Eu cansava de mandar meus contos, mas nunca publicavam, e eu sabia por quê. Porque os outros diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. E os meus eram sensações” (LISPECTOR, 2005, p. 139). Não foi diferente com o livro de estreia que circulou por entre críticos e editores da época, a exemplo de Álvaro Lins que, por fim, considerou o escrito como não inteligível. Clarice, mistura de timidez e ousadia, propôs ao editor do jornal, *A noite*, no qual trabalhava, a publicação do romance, abstendo-se dos direitos autorais. Com o surgimento do primeiro romance, *Perto do Coração selvagem* (1943), Clarice constituiu-se em mistério, desmitificando o caráter sequencial das narrativas ficcionais em vigor, trazendo no interstício da linguagem as vivências interiores do ser humano. Depois de ler *O Lobo da Estepe* (Hermann Hesse), Clarice confessa: “a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura” (GOTLIB, 2009a, p. 156).

Clarice Lispector configura uma acepção multifacetada de escritora, atribuindo à prática da escrita procedimentos particulares. A concentração prescrita para a elaboração do texto literário

5 CLARICE apud BORELLI, 1981, p. 14-19.

6 *Ibidem*

ocorria de forma peculiar, pois a autora não se esquivava, enquanto escrevia, da companhia dos filhos, de atender ao telefone, de direcionar a organização da casa ou de receber amigos. Poderia interromper a trajetória por longo tempo e retornar à escrita sem perder o fio de Ariadne. O trânsito por universos se não divergentes, distintos, com propriedade, aponta para uma capacidade inerente à autora que é o de exercer papéis dentro e fora da cena literária. Aliando a rotina familiar ao fazer literário, Lispector escreveu os seus textos, encontrando, na realidade subjetiva do cotidiano, os tipos que iriam compreender a obra: os tipos humanos em estado de busca lancinante de si mesmos.

A alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama de experiência humana. Eis porque Clarice já foi descrita como quase tudo: nativa e estrangeira, judia cristã, bruxa e santa, homem e lésbica, criança e adulta, animal e pessoa, mulher e dona de casa. Por ter descrito tanto de sua experiência íntima, ela podia ser convincentemente tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontravam em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. Como ela disse, “eu sou vós mesmos”. (MOSER, 2009, p.17).

Desse modo, exercita um fazer literário onde efetiva procedimento de construção da linguagem diferenciado em relação aos contemporâneos. Interessada pela repercussão da realidade exterior nos estados interiores de cada personagem, observa-lhes dúvidas e/ou inquietações como repercussões inerentes à condição humana; assim, retoma o exercício de aprendizagem sobre si – em âmbito de essencialidade. Beirando à aleatoriedade intuitiva, frequentava bibliotecas e escolhia os livros pelos títulos: “misturava Dostoievski com livro de moça, que hoje não existe mais. Eu tinha lido uns romances [...] de Delly e Ardel [...]” (LISPECTOR, 2005, p.143). Logo, compunha um mosaico de percepções que iriam acentuar a particularidade nata de escrever, preocupando-se antes com as impressões

do que com os fatos enredados na história. A narrativa clariceana, de um modo geral, não centra atenção especial aos elementos exteriores – no tempo cronológico e no espaço físico – que envolvem as personagens e as ações e, sim, ao espaço mental, explorando a consciência humana: “Os meus livros não se preocupam com os fatos em si, porque para mim o importante é a repercussão dos fatos no indivíduo” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p.70).

Borelli (1981) relata que o fazer literário de Clarice concebe-se por intermédio de ideias aparentemente desconexas; fragmentos de imagens e sensações registrados em pedaços de papel para, em dado momento, serem re-significados na condição de romances e contos. “Aprendi a não rasgar nada do que escrevo” (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p.84). A própria autora revela que *Perto do coração Selvagem*, como as demais obras, foram resultado dessas anotações “despretensiosas” ao adquirirem corpo na construção do texto: “[...] eu estava com um montão de notas, assim, separadas, para um romance. [...] Estas folhas ‘soltas’ deram *Perto do coração selvagem*” (LISPECTOR, 2005, p. 143). As palavras, portanto, enquanto signos sensíveis e inteligíveis, iam sendo moldadas e interligadas pela escritora, transformando fatos aparentemente banais em revelação capaz de despertar, no indivíduo, o desejo de saber sobre a própria existência: “que é que eu sou?”⁷; entendendo-a enquanto experiência paradoxal: “viver, afinal de contas, é entre dois nada: antes do nascimento e depois da morte”⁸; dentro de uma temporalidade múltipla, longe da lógica da razão e próxima dos sentidos: “Eu procuro alguma coisa que não sei o que é. Algumas pessoas acham que a procura dura o tempo de uma vida”⁹.

Diante dessa anunciação, o leitor percebe que o processo tenso de busca da descoberta de si na condição humana revela-se na dinâmica interna das personagens, por fluxo de consciência que afasta as determinações e prioriza o sentido das coisas em si: “O leitor de Clarice vê uma alma virada pelo avesso” (MOSER, 2009, p.16). A

7 BORELLI, 1981, p. 14

8 Ibidem p. 19

9 Ibidem p.19

linguagem – além de discurso ficcional – passa a ser instrumento de investigação no sentido de fazer-se a si como efeméride de sentidos que tendem à negação da palavra e daí ao silêncio que se constitui no estado de encontro primordial com a vitalidade da poesia. Rossoni (2004) alega que Clarice Lispector, embora privilegie o que se passa no âmago da personagem, o ponto de partida é sempre a realidade que para escritora não é fenômeno puramente exterior: “O que é a vida real? Os fatos? Não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real” (LISPECTOR apud ROSSONI, 2004, p. 113). De acordo com o estudioso, Clarice introjeta o exterior no mundo interior da escrita e, dessa forma, busca, no âmbito da sacração da linguagem, a essencialidade dos seres e das coisas.

No dizer de Nunes (1966), a concepção de mundo de Clarice Lispector tem marcas da filosofia da existência. Exercita uma contingência visceral que está a todo tempo em busca do devir humano. O autor destaca a *experiência da náusea*, como característica constante na obra da escritora: “[...] é o momento excepcional por que passam os personagens de Clarice Lispector nas crises decisivas” (NUNES, 1966, p. 20). Clarice Lispector, entretanto, em entrevista concedida ao Museu de Arte e do Som do Rio de Janeiro (1976), revelou que a sua náusea se diferenciava da de Sartre: “[...] Minha náusea é sentida mesmo [...] no corpo todo, na alma toda. Não é sartreana” (LISPECTOR, 2005, p.151). Nunes observa certa perspectiva mística na obra clariceana como elemento diferenciador entre a escritora e o filósofo. Mais que mal-estar físico, as situações nauseantes são movidas por profunda e violenta angústia a qual a escritora dramatiza e perpetua, como espécie de elemento de salvação. É o momento que antecede a *epifania*, e resulta sempre da dolorosa sensação de fragilidade exterior que mascara a condição humana.

O mal-estar da angústia, diferente do medo, provém da insegurança de nossa condição desnudada como puro estar-aí (Dasein), como possibilidade originária que nada sustenta. Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza

do mundo. O que era familiar torna-se-lhe inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio (NUNES, 1976, p. 16-17).

Clarice jamais se referiu ao termo “epifania”, mas a crítica identifica o fenômeno como elemento recorrente na referida escritura e que não implica uma compreensão contemplativa da realidade. É antes uma experiência vertiginosa e que compromete uma situação aparentemente confortável. Entender o caráter epifânico da literatura de Clarice Lispector constitui tarefa imprescindível para a compreensão da obra, vez que possibilita às personagens vivenciar, num lapso de tempo, a profundidade reflexiva de realidade até então não percebida. Rossoni (2007) diz que o processo epifânico no discurso clariceano compreende três momentos:

1. Situação de normalidade: visualizada como pleno gozo da consciência convencional [...]
2. Situação de estranhamento: a consciência convencional se põe a perder [...]
3. Situação de pseudo-retorno à normalidade: a consciência final não é mais a mesma que iniciou o processo [...] (ROSSONI, 2007, p.96).

Tanto nos contos como nos romances, as personagens são tomadas de assalto pelo instante de percepção de uma realidade na qual sempre estiveram inseridas, mas para a qual não atentavam. Do *flash* de consciência transposto para a experiência ritual da epifania, aproxima a identidade perdida da vivência plena e pulsante e, talvez por isso, a reação de angústia diante do velho/novo. Com essa forma tão particular de escrever, a autora distancia-se do mundo cientificista, regido por sistemas de leis, e estuda a realidade à luz das exceções a essas normas. Assim sendo, capta o mais profundo do ser humano que é flagrado na banalidade do cotidiano e, nos desvãos, anuncia e denuncia a complexidade humana.

REFERÊNCIAS

- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva 1968.
- _____. No Raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. 6.ed. São Paulo: Editora da USP, 2009a.
- _____. *Clarice fotobiografia*. 2.ed. São Paulo: Editora da USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009b.
- _____. O olhar crítico em cena. In: André Luis Gomes. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007, p.07-11.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (1ª Ed 1943).
- _____. *A Hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. (1ª ed. 1977)
- LOPES, Mônica de Jesus. Vidas que se encenam: a dramaturgia em Clarice Lispector. *III Encontro Baiano de Estudos em Cultura - EBECULT*. Cachoeira/BA: UFRB, 2011. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/Vidas-que-se-encenam-a-dramaturgia-em-Clarice-Lispector1.pdf>>. Acessado em: 11 dez 2013.
- _____. Viagem a Petrópolis: a narrativa de Clarice Lispector. *Revista Literatura*. Edição 46, Rio de Janeiro, 2012, p.50-57.
- MOSEER, Benjamin. *Clarice*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NOLASCO, Edgar Cezar. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES. Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSEMBAUM, Yudith. Entrevista concedida por e-mail a IHU on line. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1141&secao=228>. Acessado em 11 jan 2013.
- ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA LITERÁRIA SOB O ENFOQUE DO ARCABOUÇO ECOLÓGICO¹

Raquel de Oliveira

INTRODUÇÃO

Desde as primeiras aparições de telefones celulares no Brasil, muitas modificações aconteceram e as tecnologias foram se transformando e ganhando cada vez mais força no mercado. Atualmente, é oferecida uma vasta gama de possibilidades de uso do dispositivo móvel, que além de receber e efetuar ligações, envia mensagens SMS, fotografa, filma, serve como calculadora, agenda, rádio, gravador de voz e ainda possui uma infinidade de possibilidades de uso se conectado à internet, funcionando como um computador de mão. É principalmente entre os jovens de 16 a 34 anos que se encontram maiores números de *tablets* e *smartphones*, como apontam as mesmas pesquisas quando afirmam que os jovens brasileiros representam 68% dos usuários de internet móvel no país.

O uso dos dispositivos móveis não se restringe somente a casa ou às ruas por onde circulam os jovens. Nas escolas e nas salas de aula, o uso desses aparelhos é uma constante e embora haja leis que visem à proibição dos celulares nas salas de aula, os jovens continuam utilizando seus telefones móveis. Os dispositivos móveis se transformaram em parte integrante da vida de muitos adolescen-

1 Este artigo é um recorte de dissertação intitulada “Currículo Ecológico de Língua e Literatura: o uso de tecnologias móveis para uma abordagem colaborativa”, orientada pelo Prof. Dr. Rafael Vetromille-Castro e defendida no mestrado em Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Pelotas.

tes e, passada a fase de adoção da tecnologia e incorporação aos seus cotidianos, o que se pode perceber é que muitos o utilizam “como uma extensão de seu corpo”, fenômeno que é conhecido por ciborguização (HARAWAY, 1991; LEFFA, 2009).

Um grande desafio para os professores é trazer os alunos para a proposta da aula que muitas vezes tende a ficar apagada, escondida por conta de todas as possibilidades trazidas pelo aparelho celular. Então, o que acontece é que muitas escolas apelam para a proibição do uso dos aparelhos móveis, a fim de conseguir resgatar a atenção dos alunos para o conteúdo da aula. A partir dessa demanda das escolas, foram elaboradas leis estaduais e municipais com a proibição do uso de telefone celular em sala de aula. Para Mittal (2014), a proibição do uso dos telefones celulares na sala de aula não é um resgate - como muitas vezes é apontado. A autora lembra que os alunos utilizam papel e caneta para fazer travessuras também e nem por isso proibimos o uso desses materiais em aula. A escola, dessa maneira, é vista como um lugar separado da sociedade aonde as crianças e adolescentes vão só para aprender. A cultura local e as demandas dos estudantes são refutadas e a escola se torna um lugar apartado da sociedade quando a instituição não reconhece e até proíbe a utilização dos celulares nas suas dependências.

Em levantamento realizado no início do ano letivo para traçar um panorama sobre os hábitos de leitura e de uso dos aparelhos celulares pelos estudantes do ensino médio técnico do Instituto Federal onde se realizou a presente pesquisa, os alunos responderam em massa que utilizam o celular para diversos fins. Dentre os mais citados estão o uso das redes sociais, o acesso a canais de vídeos e a pesquisa nos buscadores.

Alguns pesquisadores apontam para as dificuldades da inserção dos dispositivos móveis nas práticas escolares e embora haja um número crescente de pesquisas sobre práticas escolares associadas ao uso de dispositivos móveis para a aprendizagem, ainda existem lacunas que requerem aprofundamento.

Uma das brechas apontadas por alguns estudiosos do uso de dispositivos móveis para a aprendizagem é a questão metodológica (SCHLEMMER et al., 2007; MITSCHIAN, 2012; STORZ, MAILLET, BRIENNE, CHOTEL E DANG 2012; ALDA, 2013). Alda (2013, p.92), após a realização de um levantamento bibliográfico sobre o uso do celular para a aprendizagem de línguas, aponta para essa lacuna: “É necessário reiterar que as dificuldades em relação à aprendizagem não são tecnológicas, já que se trata de uma das ferramentas disponíveis mais completas; a questão é metodológica e didática”. A autora reitera a necessidade de as pesquisas na área levarem em consideração essas dificuldades para que sejam encontradas maneiras eficazes para que a aprendizagem aconteça de fato, a fim de formular propostas de uma aplicabilidade prática.

Deste modo, a fim de otimizar o tempo das aulas de Língua e Literatura, que era de apenas 90 minutos semanais, e de propor uma metodologia de ensino em que o uso das novas tecnologias não fosse somente uma transposição de atividades originalmente preparadas para serem desenvolvidas com lápis e papel, foi desenvolvido um currículo pautado na perspectiva Ecológica.

DESENVOLVENDO UM NOVO CURRÍCULO

Sob a Perspectiva Ecológica (VAN LIER, 2000, 2002, 2014; KRAMSCH & STEFFENSEN, 2006), analisar a língua em seu contexto, nas dinâmicas das interações é analisar a língua viva que se auto-organiza na ação, no processo, levando em consideração interdependência da língua com o seu grupo de fala. Ver a língua sob essa perspectiva indica a preferência por estudar a língua nos processos, na ação e não de forma isolada e dissociada da realidade. A proposta de aprendizagem de língua materna sob essa ótica está atrelada à necessidade de revisão curricular e estudos que compo-tem a aprendizagem de modo que sejam levadas em consideração as trocas dos aprendizes com o meio e em como essa dinâmica reflete nesse meio e nos próprios falantes (BAKTHIN, 1981).

Van Lier (2002, p.251) construiu o que ele chama de “arcabouço semiótico-ecológico” fundamentado nas teorias de, entre outros, Bakhtin, Bronfenbrenner, Gibson, Peirce e garante que sociolinguística, pragmática e análise do discurso estão dentro da ecologia, abordando uma pequena parte do todo que compreende esse arcabouço teórico ecológico. O autor conceitua a ecologia como sendo “a totalidade de interconexão de um organismo com todos os outros organismos com que ele entre em contato”.

Construir um currículo de ensino de língua que tenha a linguagem como um processo que se dá em um círculo concêntrico de forças centrípetas e centrífugas (BAKHTIN, 1981) requer reconhecer que, havendo uma força que busca a ordem do sistema, desestabilizar esse sistema para agregar novas formas e significados requer a ativação das forças centrífugas de ação e movimento para fora.

O currículo proposto por Van Lier (2014) observa essa característica da língua descrita por Bakhtin (1981) e é baseado em consciência, autonomia e autenticidade (doravante Currículo CAA) e onde essas sejam as forças centrífugas obtidas através de um projeto linguístico contextualizado. O estudo da linguagem aqui se dá no sentido das “relações (pensamento, ação e poder) e não enquanto objetivos (palavras, sentenças e regras)” (VAN LIER, 2000, p.251). A construção de um currículo pautado nessa dinâmica constitui a busca por promover o desenvolvimento de uma competência ecológica com um compromisso axiológico baseado em valores humanos com a comunidade linguística do grupo pesquisado.

A proposta trazida por Van Lier (2014) é de que as práticas de aprendizagem de línguas (e o autor se refere tanto a língua materna quanto a línguas adicionais) aconteçam levando em consideração o desenvolvimento da consciência, da autonomia e da autenticidade. Para o autor, é preciso levar o objeto de aprendizagem ao conhecimento do aprendiz para que haja um engajamento consciente. Quanto mais ciência do que pretende a tarefa, mais percepção e foco na atenção serão dispensados para a execução

das atividades propostas pelo currículo.

Para que haja motivação para a aprendizagem e capacidade de organização dos estudos e profundidade no processamento dos conceitos e conteúdos propostos é preciso que seja desenvolvida a autonomia. Isso se dá, para Van Lier (2014), por meio do incentivo à responsabilidade através de práticas que possibilitem a livre escolha e a educação democrática, ou seja, que os interesses dos estudantes sejam condutores para as decisões que deverão acontecer de forma participativa e coletiva.

Assim, um currículo ecológico favorece o desenvolvimento da autenticidade na aprendizagem e uso da língua. As práticas linguísticas, de acordo com o currículo CAA, se dão com relevância para as aprendizagens e para as suas vidas.

De acordo com a proposta de Van Lier (2014) e a partir dela, mas levando em consideração a realidade onde foi realizada a presente pesquisa, desenvolvemos uma proposta de intervenção intitulada Currículo Ecológico de Língua e Literatura (CELL) que parte da proposta do currículo CAA, mas se modifica e se transforma para dar conta das necessidades do contexto da investigação adiante apresentada.

Quadro 2: Fases do planejamento docente

1º MOMENTO	2º MOMENTO	3º MOMENTO
Conhecer Saber o que e por que está fazendo; engajar-se em um projeto de maneira consciente, reflexiva.	Escolher Decidir o que fazer, planejar, pesquisar, cooperar,	Agir Uso da linguagem para a comunicação, na vida, com relevância
CONSCIÊNCIA	AUTONOMIA	AUTENTICIDADE

Fonte: Construção da autora

A atividade proposta consiste em abordar os conceitos a serem trabalhados de modo que os estudantes saibam o que e porque realizarão a ação indicada, que tenham espaço para decidir o que fazer de maneira planejada, em grupos e que suas atuações estejam pautadas no uso da linguagem com relevância.

1º Momento: **Conhecer** - apresentação da proposta de atividade: os alunos deverão, em grupos, organizar a leitura e ler uma obra da literatura brasileira. A organização se dará no sentido de que cada grupo deverá dividir o texto da obra escolhida em seis partes. As partes poderão obedecer à separação dos capítulos ou a divisão das páginas, ou ainda os dois. Por exemplo: o livro *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicado pela Martin Claret, com 200 páginas, com 15 capítulos divididos por seis dará uma média de 33 páginas por semana, o que corresponderá a leitura de, por exemplo, 3 capítulos com o total de 38 páginas em uma semana e 2 capítulos com 25 páginas na outra semana. A tarefa dos alunos é formarem grupos de leitura e compartilhamento das interpretações que fizeram da obra. Assim, a cada semana, ao final da leitura dos capítulos determinados para aquele período de tempo, deverão postar, em um grupo do *Facebook* que será criado pelos alunos, uma imagem (que poderá ser uma foto, uma pintura, uma montagem, um vídeo) que retrate o trecho lido. Os colegas do grupo deverão comentar a imagem, tentando descrever a que trecho corresponde.

No final das seis semanas, o que equivale a, em média, quarenta e dois dias, os grupos deverão escolher um conjunto imagens dentre as que utilizaram para representar a obra lida e levar para o grande grupo, em um seminário da turma.

2º momento: **Escolher** - o momento do “escolher” é quando os alunos deverão, após conhecer a proposta da atividade, organizar-se em grupos com até quatro participantes de acordo com as suas afinidades. Quando os grupos estiverem feitos, realizarão a escolha da obra que será lida igualmente pelos seus integrantes. Logo

em seguida, receberão, pelo menos, um exemplar do livro para a programação de leitura e divisão da obra em seis partes, conforme ilustrado na apresentação da tarefa. O planejamento realizado pelos grupos deverá ser registrado em documento escrito no *Google Drive* e compartilhado com a professora por meio de *link* editável. Além do planejamento do diário de leitura, é nessa etapa que os estudantes criarão grupos secretos do *Facebook* onde realizarão as interações e compartilhamentos sobre as leituras realizadas semanalmente.

3º momento: **Agir** - O agir se dará no período das seis semanas estipuladas para a realização da tarefa, este é o período de tempo em que se espera que os estudantes coloquem em prática o que se comprometeram a fazer com o seu grupo de trabalho a partir do que lhes foi proposto e do que se organizaram para fazer. É no “agir” que se pretende que o grupo utilize o ambiente social – grupo no *Facebook* – para dialogar sobre o seu trabalho e na realização dele, dando conta da atividade proposta.

O CONTEXTO DE PESQUISA

Os grupos que fizeram parte dessa pesquisa foram de alunos do terceiro ano de cursos técnicos em Mecatrônica e Informática integrados ao Ensino Médio de um Instituto Federal de Educação. O *Facebook* foi escolhido para ser o ambiente virtual onde os estudantes, após se organizarem em grupos de leitura compartilhada, fariam as postagens semanais sobre a leitura de um texto literário e as interações sobre as postagens dos colegas do mesmo grupo.

A intencionalidade pedagógica era a de avaliar como os estudantes construía sentido para os textos literários lidos por meio das imagens/vídeos/figuras trazidos nos grupos do *Facebook*. Além do cunho avaliativo, a proposta se constituiu como uma maneira de acompanhar as leituras, identificando dificuldades de compreensão e expressão textual por meio das imagens e das interações nas postagens, otimizando, então, o tempo das aulas presenciais de Língua e Literatura que era de apenas 90 minutos semanais.

OLHANDO PARA OS DADOS

A tarefa aconteceu em seis semanas. Na primeira semana das postagens, identificamos que alguns grupos escolheram a língua padrão para a realização da escrita nas interações (conforme excerto 01 - participante 05: E01-P05), de acordo com o que se espera para as práticas de sala de aula - ambiente formal -, alguns até se desculpando por possíveis erros que pudessem cometer durante a escrita (excerto 02 - participante 06: E02-P06).

E01-P05 - "Após ler os capítulos de um a três, vejo essa imagem como uma mudança. Onde mostra que o personagem (Isaiás) relata sua mudança do interior para a cidade, ele relata que a mudança é a porta de entrada para a felicidade, alegria, emoções e etc. Isaiás precisa mudar de endereço para realizar o sonho de estudar, só que para isso acontecer ele precisa de um local para morar, é assim que ele recebe o telefone de um deputado com ajuda de um amigo, após esse telefonema ele vai para a cidade de trem e sua vida terá um grande recomeço... Assim é o relato que eu penso sobre essa imagem, um recomeço, uma mudança, vida nova."

E02-P06 - "(...) perdão o erro, corretor automático do celular..."

No decorrer das semanas, porém, identificamos que foram adaptando a linguagem e aproximando-a do que costumamos encontrar no ambiente da rede social onde foram realizadas as interações (conforme excerto 03 - participante 01: E03-P01):

E03-P01 - "Parabéns, gracinha. Vc é sensacional"



Tal comportamento corrobora com o pensamento de David Crystal, citado por Dudeney et al. (2016). O autor afirma:

No mundo multimídia, é impossível focar exclusivamente no elemento falado ou escrito, tratando tudo o mais como estando à margem - como extras não linguísticos. Todos os elementos se combinam em um único ato comunicativo e seus papéis conjuntos têm de ser levados em conta. (CRYSTAL, 2011 apud DUDENEY et al., 2016, p.29)

Para Lemke (2010), palavras e imagens ganham um significado novo e diferente de acordo com o contexto em que aparecem e uma não é a descrição da outra, mas forma parte do cenário textual do que se pretende comunicar:

Os significados das palavras e imagens, lidas ou ouvidas, vistas de forma estática ou em mudança, são diferentes em função dos contextos em que elas aparecem – contextos que consistem significativamente de componentes de outras mídias. (LEMKE, 2010, p.456)

O mesmo autor afirma que o texto não é a duplicação de uma imagem somente e ele nunca poderá dizer tudo o que a imagem diz:

Nenhum texto duplica exatamente o que uma figura significa para nós: texto e figura juntos não são duas formas de dizer a mesma coisa; o texto significa mais quando justaposto à figura, e da mesma forma a figura quando colocada ao lado de um texto. (LEMKE, 2010, p.461)

Acrescentamos a essas ponderações a de que uma figura ganha significados diferentes quando atrelada a diferentes textos, como podemos ver na imagem que segue. Em outro contexto, por exemplo em uma revista de arquitetura e decoração de interiores, a imagem ganharia outra leitura, mas naquele momento, os colegas que liam

a mesma obra tiveram facilidade em entender que a estante com livros representava a estante de Policarpo Quaresma, que podia ser vista da janela pelos passantes. (Excerto 04 - Participante 08):

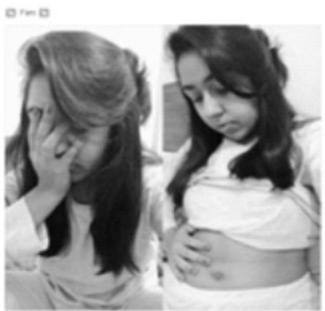
E04-P08



O todo é muito maior do que a simples soma das partes, ou seja, a mesma figura pode servir para outros contextos e para expressar outras práticas semióticas de significação, o que realmente aconteceu. Esta afirmação corrobora com o que expressa Lemke: “o significado da palavra se modifica através do contexto imagético e o significado da imagem se modifica pelo contexto textual” (2010, p.456).

Para Lemke, letramentos são legiões. “Cada registro, gênero ou formação discursiva diferente é produto de alguma subcomunidade específica na realização de seus negócios particulares” (Lemke, 2010, p.457). Cada indivíduo tem um entendimento diferente das leituras realizadas, como podemos verificar por meio da observação de postagens de duas estudantes em grupos diferentes sobre o mesmo trecho da obra “Clara dos Anjos” de Lima Barreto. A participante 01 trouxe a interpretação para o capítulo do livro lido de forma diferente da participante 07. Enquanto na imagem 01 temos representada a tristeza de Clara dos Anjos por conta do abandono e a gestação não planejada pela inexperiente mulher, em 02 a representação é a espera na janela, pela esperança do retorno de Cassi:

P01



P07



As práticas linguísticas são sempre sociais (LARSEN-FREEMAN & CAMERON, 2008) e os letramentos também deverão ser (LEMKE, 2010). Nós os aprendemos pela participação em relações sociais; suas formas convencionais desenvolveram-se historicamente em sociedades particulares; os significados que construímos com eles sempre nos ligam a uma rede de significados elaborada por outros.

Para o trecho “Engrácia recebeu boa instrução para a sua condição e sexo; mas, logo que se casou - como em geral acontece com as nossas moças -, tratou de esquecer o que tinha estudado” (BARRETO, 2012, p.146), a representação foi de uma mulher sorrindo, alegre, com um vestido longo rosa, de festa, diante de uma porta pisando nos livros. O vestido de noiva que a participante trouxe em sua postagem foi o seu próprio vestido de 15 anos, ou seja, o que ela identifica de mais tradicional e filiado aos bons costumes em seu guarda-roupas.



CONSIDERAÇÕES

O letramento multimidiático acontece na escola há pouco tempo, nós não ensinamos os nossos estudantes a unir textos escritos com imagens fotográficas, vídeos, efeitos sonoros, enfim, nem mesmo imagens comuns e diagramas. Os participantes demonstraram a complexidade da (re)significação das obras lidas através de suas imagens/vídeos e podemos perceber através das suas postagens que trouxeram elementos outros que não do texto para a (re)significação a partir de suas leituras.

Cabe salientar que os jovens assumiram, nessa proposta, o protagonismo e a leitura deixou de ser um processo passivo, solitário e individual e passou a representar uma atividade coletiva, colaborativa e ativa de leitura, interpretação e relação com o meio, corroborando com o que Lave e Wenger (1991) formulam sobre os processos de aprendizagem de que estes consistem em participar de comunidades que compartilham as mesmas práticas. Além disso, o design da tarefa permitiu que as leituras pudessem ser acompanhadas pelo professor e pelos colegas, o que ocasiona um compromisso dos membros do grupo para com os seus pares.

Dudeny et al. (2016) defendem que os estudantes, por se envolver plenamente com as redes sociais assumindo papéis como cidadãos globais, precisam desenvolver habilidades “individuais e sociais necessárias para interpretar, administrar, compartilhar e criar sentido eficazmente no âmbito crescente dos canais de comunicação digital” e acrescenta: “letramentos, mais que habilidades ou competências individuais, são práticas sociais.” (DUDENEY et al., 2016, p. 18)

Por fim, nesta proposta, diferentemente de experiências anteriores, os estudantes tiveram a possibilidade de ler e interagir, colocando em prática as suas leituras, trocando ideias, pesquisando sobre o que não haviam dado conta e experimentando uma aprendizagem dinâmica e autêntica. Aqui, o poder sobre os textos deixou

de estar nas mãos somente de quem os escreveu, ou do professor, a quem cabe avaliar o que foi apreendido das leituras, mas passou a estar nas mãos dos estudantes que puderam representar a leitura de acordo com suas vivências e experiências, praticando o exercício da consciência, da autonomia e da autenticidade nas diferentes etapas de execução do projeto.

REFERÊNCIAS

- ALDA, Lúcia Silveira. *O telefone celular e a aprendizagem de línguas: uma meta-análise qualitativa de estudos publicados entre 2008 e 2012 nos anais da conferência internacional em aprendizagem móvel*. Dissertação de mestrado, PPGL, UCPel, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. Volochinov. *Marxismo e filosofia da linguagem*, v. 11, 1981.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Editora Companhia das Letras, 2012.
- DUDENEY, G.; HOCKLY, N.; PEGRUM, M. *Letramentos Digitais*. Tradução Marcio Marcionilo. - 1.ed. - São Paulo: Parábola Editorial, 2016.
- HARAWAY, D. *Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. In HARAWAY, D. Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991, pp.149-181.
- KRAMSCH, C.; STEFFENSEN, S. V. *Ecological perspectives on second language acquisition and socialization*. 2008.
- KRESS, Gunther; LEITE-GARCIA, Regina; VAN LEEUWEN, Theo. *Semiótica Discursiva. El discurso como estructura y proceso*, p. 373-413, 1997.
- LARSEN-FREEMAN, Diane; CAMERON, Lynne. *Complex Systems and Applied Linguistics*. Oxford Applied Linguistics. Oxford, UK: Oxford University Press, 2008.
- LÜDKE, Menga. O Que conta como pesquisa? *Cadernos de Pesquisa*, v. 39, n. 138, 2013.
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge university press, 1991.
- LEFFA, Wilson J. *A aprendizagem de línguas mediada por computador*. Pesquisa em linguística aplicada: temas e métodos. Pelotas: Educat, p. 11-36, 2006.
- _____. *Vygotsky e o ciborgue*. In: SCHETTINI, Rosemary H.; DAMIANOVIC, Maria Cristina; HAWI, Mona M.; SZUNDY, Paula Tatianne C.. (Orgs.). *Vygotsky: uma revisita no início do século XXI*. São Paulo: Andross Editora, 2009, p. 131-155.
- LEMKE, J. 2010. *Letramento Metamidiático: Transformando Significados e Mídias*. *Trabalhos em Linguística Aplicada* 49/2:455-479.

- MENEZES, Vera. *Interação e aprendizagem em ambiente virtual*. Belo Horizonte: FALE-POSLIN-UFMG, 2001.
- MITTAL, Reena. *Use of Cell phones in Classroom Teaching: Boon or Bane*. International Journal of Research, v. 1, n. 8, p. 1253-1257, 2014. Disponível em: <https://edupediapublications.org/journals/index.php/ijr/article/view/575> Acesso em: 31 ago 2015.
- MITSCHIAN, Haymo. *More with less vocabulary acquisition through smartphone apps*. In: Proceedings of the IADIS International Conference Language Learning. 2012. p. 233-236.
- SACCOL, Amarolinda et al. *M-learning e u-learning: novas perspectivas da aprendizagem móvel e ubíqua*. 2011.
- SCHLEMMER, Eliane; SACCOL, Amarolinda Z.; BARBOSA, Jorge; REINHARD, Nicolau. *M-learning ou aprendizagem com mobilidade: casos no contexto brasileiro*. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/zB4mSw> .Acesso em: 26 set. 2015.
- STORZ, Carl; MAILLET, Katherine; BRIENNE, Carine; CHOTEL, Laure; DANG, Catherine. *Mobile devices increasing opportunities for informal learning and second language acquisition*. In Proceedings of the IADIS International Conference Language Learning 2012, mar. 2012, Berlim/Alemanha, anais da conferência internacional em aprendizagem móvel, 2012, pp. 83-90.
- PAIVA, Vera Menezes de O. *Ambientes virtuais de aprendizagem: implicações epistemológicas*. Educação em Revista, v. 26, n. 3, p. 353-370, 2010.
- VAN LIER, Leo. *An ecological-semiotic perspective on language and linguistics*. In: KRAMSCH, C. Language acquisition and socialization. New York: Continuum, 2002.
- _____. *From input to affordance: Social-interactive learning from an ecological perspective*. In: LANTOLF, James P. Sociocultural theory and second language learning. Oxford University Press, 2000. p. 245-259.
- _____. *Interaction in the language curriculum: Awareness, autonomy and authenticity*. Routledge, 2014.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA OBRA *A MERCY*, DE TONI MORRISON

Suellen Cordovil da Silva
Adriana Claudia Martins

APRESENTAÇÃO

Toni Morrison nasceu em 1931 e recebeu o prêmio Nobel de Literatura de 1993. Em seus trabalhos, ela relata as experiências de mulheres negras e os padrões convencionais de beleza nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX. Nesta perspectiva, há uma nova visão sobre a questão feminina negra que é apresentada. Logo, a área dos estudos feministas tem ganhado destaque no Brasil e no mundo, a exemplo dos estudos contemporâneos que se debruçam, em grande parte, relacionando o feminismo às críticas culturais. Ao longo dos tempos os estudos feministas na literatura foram assim se desenvolvendo.

Mas este empoderamento, na maioria das vezes, é visto como algo individualista. No caso o feminismo realinhado ao empoderamento diz respeito às mudanças sociais numa perspectiva antirracista, antielitista e sexista através das mudanças das instituições sociais e das consciências individuais. Dessa forma, identificamos que é necessário criar projetos que contribuam para que haja um compartilhamento sobre as experiências de mulheres negras, até porque, verificamos os ecos da tradição que inferiorizam as mulheres negras, situação que repercute no social, nas salas de aula, constantemente, na formação de valores humanos. Portanto, en-

tendemos que, conhecendo obras literárias, as quais se entrelacem com esses testemunhos em contextos sociais, nos humanizamos e nos tornamos mais críticos, pois, conforme Weedon afirma:

Praticar a crítica literária é produzir a leitura de textos literários e, o processo de interpretação temporariamente para consertar significados e privilegiar interesses sociais particulares. A crítica feminista procura privilegiar os interesses feministas na compreensão e transformação do patriarcado.(WEEDON, 1987, p. 33) ¹

Em defesa aos interesses feministas observamos, no artigo *Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras*, de Anselmo Alós (2011), uma tentativa de resgate de informações sobre memórias femininas, ao considerar a escritora Conceição Evaristo, seus lugares de vida cotidiana e suas relações sociais. Para Alós (2011), essas memórias femininas proporcionam dispositivos que ajudam a manter vivas as histórias do povo afro-brasileiro.

Nesse artigo, nosso objetivo é analisar os aspectos de gênero e da identidade no romance *A Mercy* (2008) e, assim, a partir da crítica cultural e feminista, propormos uma crítica que se faz necessária e que pode auxiliar em uma nova releitura dos trabalhos afro-brasileiros. Nossa discussão dar-se-á na perspectiva de alguns críticos, como, por exemplo, Kathryn Woodward (2012), que fala sobre a liquidez que caracteriza a sociedade contemporânea.

A sustentação teórica para a discussão deste trabalho também toma como base estudiosos como: Hall (2000), Pollak (1992) e Tyson (2006), os quais nos auxiliam na compreensão da construção da identidade e de gênero em *A Mercy*. Ao problematizarmos e discutimos acerca da relação entre identidade feminina à luz da obra, entendemos que as mulheres representadas são vítimas de uma opressão patriarcal decorrente da escravidão.

1 To practice literary criticism is to produce reading of literary texts and in the process of interpretation temporarily to fix meanings and privilege particular social interests. Feminist criticism seeks to privilege feminist interests in the understanding and transformation of patriarchy. (WEEDON, 1987, p. 33) (tradução das autoras no copro do texto)

NA BUSCA DO CONCEITO DE IDENTIDADE

Quando falamos em identidade, de que identidade estamos falando se a “identidade absoluta de meu *eu* com o *eu* de que falo é tão impossível quanto suspender-se a si próprio pelos cabelos”? (BAKHTIN apud AMORIM, 2004, p. 118). Refletir, falar, discutir, considerar a identidade que engloba indivíduos e grupos de indivíduos é uma prática que implica em considerar um processo, pessoas, sociedade ou comunidade. Portanto, para desenvolver esses conjuntos de indivíduos e estas formas de agrupamento é necessário que se tenham características *líquidas*. A palavra líquido é citada, por Kathryn Woodward (2012), como uma maneira de nomear o caráter fluido e a dificuldade de se entender sobre as identidades indescritíveis e as comunidades de hoje.

A identidade é, por sua própria natureza, inalcançável e ambivalente. Adentramos nesta reflexão lembrando do romance *Úrsula* (1859), da maranhense Maria Firmina dos Reis, o qual foi o primeiro romance brasileiro abolicionista que retratou as ações vividas ao longo da escravidão da história brasileira. Aproximações possíveis ou não, a lembrança aconteceu porque os romances têm características comuns dessa narrativa brasileira, o qual assemelha-se ao romance *A Mercy* (2008) escrito por uma mulher negra e professora universitária, Toni Morrison, que apresenta sua obra não como feminista, necessariamente, mas para expor marcas profundas sobre a exploração da mulher em tempos de escravidão.

Desse modo, a identidade vai se inscrevendo na narrativa de Morrison. Em entrevista com Zia Jaffrey, Morrison chegou a afirmar que não concordava com o patriarcado, e que também não achava que ele deveria ser substituído pelo matriarcado. Segundo Morrison, esta é uma questão de acesso igualitário, de abrir portas para todos os tipos de coisas.² Essas questões podem ser inferidas pelo leitor através das ações e palavras dos personagens de Morrison,

2 JAFFREY, Zia (2 de fevereiro de 1998). “The Salon Interview with Toni Morrison”. Salon.com. Acessado em 26 de abril de 2014.

pois as mulheres nas narrativas estão expostas aos desejos de outros, às cobiças de homens.

A autora, em *A Mercy*, expõe como as mulheres eram nos tempos de escravidão, e como elas eram submissas à sociedade e ao poder do homem. Morrison descreve um contexto social no qual essas mulheres estão inseridas, um completo desconhecimento de seu verdadeiro lugar social, conforme sinaliza o trecho: “ser mulher neste lugar é ser uma ferida aberta que não se pode curar” (MORRISON, 2008, p.163).³

Então, uma mulher negra ao dar a voz aos seus antepassados é uma *ferida aberta* numa sociedade que privilegia uma elite incomodada pelo feminino. No que tange à personagem Florens, suas lutas são descritas pela autora, desde a sua infância. As durezas das suas ações com a natureza do nordeste da América do Norte e seu próprio empoderamento, junto com as outras escravas, diante de um destino obscuro de todas as mulheres juntas e separadas. Assim, Morrison descreve os combates contra o medo, a morte e a solidão na narrativa que segue:

Não tenha medo. Eu contar não vai te ferir, apesar do que eu fiz, e prometo ficar deitada quieta no escuro — chorando talvez ou de vez em quando vendo o sangue de novo — mas nunca mais vou desdobrar meus membros para levantar e mostrar os dentes. Explico. Você pode achar que o que eu conto é uma confissão, se quiser, mas uma confissão cheia de curiosidade só conhecida em sonhos e durante aqueles momentos em que o perfil de um cachorro brinca no vapor da chaleira (MORRISON, 2008, p.03).⁴

3 “To be female in this place is to be an open wound that cannot heal” (MORRISON, 2008, p.163). (tradução das autoras no corpo do texto).

4 Don’t be afraid. My telling can’t hurt you in spite of what I have done and I promise to lie quietly in the dark – weeping perhaps or occasionally seeing the blood once more – but will never again unfold my limbs to rise up and bare teeth. I explain. You can think what I tell you a confession, if you like, but one full of curiosities familiar only in dreams and during those moments when a dog’s profile plays in the steam of a kettle (MORRISON, 2008, p.03). (tradução das autoras no corpo do texto).

Toni Morrison, em seus livros, envolve o leitor com questões sobre raça e identidade de mulher americana diante de um processo de escravidão, quando o sujeito feminino perpassou por um processo de reconstrução. No entanto, esse processo implica a desconstrução do sujeito *mulher*, que foi visto como apenas uma oposição ao sujeito masculino. Toni Morrison descreve os nativos que sofreram as consequências das invasões europeias (Lina), dos escravos que serviam como moeda de troca entre os fazendeiros e mercadores (Sorrow e Florens) e da situação das mulheres como a da inglesa (Rebekka), enviada para a América pelo próprio pai, para casar com Jacob Vaark, o mercador de origem holandesa.

De acordo com Leguin (1989), essa reconfiguração possibilitou a quebra do binário masculino/feminino e, nesta nova concepção, temos um sujeito político feminista universal. A questão da identidade é múltipla e não deve ser considerada como algo que mereça um reparo ou ajuste. Existe um impasse na construção de uma matéria feminina universal, uma vez que não há assunto unificado. Pensar em um único sujeito priorizaria um sujeito dominante no caso do feminismo branco. Neste sentido, vale discutirmos como o sujeito feminino e os binarismos são construídos ao longo da literatura, Leguin explica:

Se éramos socialmente ambiciosos, se homens e mulheres fossem completamente e genuinamente iguais em seus papéis sociais, iguais legalmente e economicamente, iguais em liberdade, em responsabilidade e em autoestima, a sociedade seria uma coisa muito diferente. Quais os nossos problemas, Deus sabe; Só sei que os teríamos ... [Mas] o dualismo de valor que nos destrói, o dualismo de superior / inferior, governante / governado, proprietário / propriedade, usuário / usado, pode dar lugar a me parece, a partir daqui, uma modalidade muito mais saudável, mais sólida e promissora de integração e integridade (LEGUIN, 1989, p. 16)⁵

5 If we were socially ambisexual, if men and women were completely and genuinely equal in their social roles, equal legally and economically, equal in freedom, in responsibility, and in

Entendermos a identidade como a imagem de si, de um si para si e para os outros, portanto, existe o outro a ser considerado nesta concepção, pois a nossa autoimagem é dada em função dos outros, nas [inter]relações. “A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros” (POLLAK, 1992, p. 204).

Neste contexto, para Hall (2000, p. 16), a identidade “é um conceito - operando debaixo do apagamento no intervalo entre inversão e emergência; uma ideia que não pode ser pensada da maneira antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser pensadas”⁶. Assim, na perspectiva da discussão e análise de *A Mercy*, identificamos que, através de um ir e vir em suas memórias, as personagens Florens, Lina, Rebekkas e Sorrows nos vão dando pistas de que há uma tentativa de busca pelas raízes e ancestralidade africana. Essa procura identitária transita pelo romance de Morrison, assim como pelos afrodescendentes, ousamos inferir que a própria autora vai revisitando as lembranças culturais.

ANÁLISE DA OBRA

A Mercy apresenta uma história sobre Florens, uma escrava que vive e trabalha na fazenda rural de Nova York, em Jacob Vaark. Outra personagem é Lina, uma nativa americana que trabalha na fazenda de Vaark, a qual relata, em uma narrativa paralela, como se tornou um dos poucos sobreviventes de uma praga de varíola que destruiu sua tribo. A esposa de Vaark, Rebekka, é uma personagem que descreve como deixou a Inglaterra em um navio para se casar

self-esteem, then society would be a very different thing. What our problems might be, God knows; I only know we would have them. ... [But] the dualism of value that destroy us, the dualism of superior/inferior, ruler/ruled, owner/owned, user/used, might give way to seems to me, from here, a much healthier, sounder, more promising modality of integration and integrity (LEGUIN, 1989, p. 16) (tradução das autoras no corpo do texto)

6 is such a concept – operating ‘under erasure’ in the interval between reversal and emerge; an idea which cannot be thought in the old way, but without which certain key questions cannot be thought at (HALL, 2000, p. 16) (tradução das autoras no corpo do texto).

com um homem que nunca havia visto antes. Neste contexto, e com a devastadora morte de seus filhos, Vaark aceita uma jovem, Florens, de um devedor, com a esperança de que esta nova adição à fazenda ajudará a aliviar a solidão de Rebekka. Vaark, ele mesmo um sobrevivente órfão e pobre, descreve suas viagens de Nova York para Maryland e Virgínia, comentando o papel da religião na cultura das diferentes colônias, juntamente com suas atitudes em relação à escravidão.

Ao longo da obra, Morrison vai delineando suas personagens em relação à identidade que buscam resgatar, às histórias de vida e de subordinação. Assim, a autora vai descrevendo Florens, quem visualizamos em uma identidade feminina em construção, uma jovem escrava oferecida pela mãe a um patrão branco em troca de pagar dívidas de seu antigo proprietário. Florens passa de moeda de troca a eixo de movimentação da fazenda. Assim, na própria narrativa está explícito: “Não sei quem é seu pai. Estava escuro demais para ver qualquer um deles. Eles vieram de noite e levaram nós três, incluindo Bess, para um barracão de defumação. Sombras dos homens sentados em barris, então levantaram. Eles disseram que mandaram quebrar a gente” (MORRISON, 2008, p.163)⁷.

Nesta perspectiva, Morrison traz Sorrow, personagem que passa por uma crise de identidade, uma escrava que foi abandonada e solta na terra depois de vinda do mar. Também Lina entra em confronto identitário, uma escrava nativa americana, ela é sobrevivente da varíola.

A personagem Florens, desde sua infância, descreve suas lutas. As durezas das suas lutas com a natureza do nordeste da América do Norte e seu próprio empoderamento, junto com as outras escravas, diante de um destino obscuro de todas as mulheres juntas e separadas. Sorrow foi uma personagem escrava, assim como Florens, mas Sorrow não foi criada no mesmo contexto de nossa

7 “I don’t know who is your father. It was too dark to see any of them. They came at night and took we three including Bess to a curing shed. Shadows of men sat on barrels, then stood. They said they were told to break we in. There is no protection” (MORRISON, 2008, p.163). (tradução das autoras no corpo do texto).

personagem principal. Enquanto Florens foi criada entre os brancos, Sorrow nasceu e cresceu com seu povo, sendo trazida para a América já adulta. Portanto, podemos inferir que, quando ela atingiu o novo continente, ela sofreu uma crise de identidade, assim, ela está passando por um processo de construção de valores e crenças.

Ele fez de uma garota uma mulher e salvou a vida de outra. Sorrow. Sorrow de olhos de megera e com dentes pretos e uma cabeça de cabelo nunca preparado, na cor de um pôr do sol. Aceita, não comprada pelo patrão, ela se juntou à criadagem depois de Lina, mas antes de Florens e ainda não tinha memórias de sua vida passada, senão a de ser arrastada para a terra por baleias (MORRISON, 2008, p. 51)⁸

Uma mudança de identidade é um processo que pode ser traumático. No caso da personagem, seus hábitos naturais e ingênuos são considerados pecados e absurdos, o personagem tem um curso de mudança e urgente. Como ela não tem escolha, tem que aceitar ser colonizada. Lina não só perde seus traços de suas marcas sociais, como também é obrigada a aceitar outra possibilidade de reconhecimento vista como correta.

Eles a batizaram de Messalina, por precaução, mas encurtaram o nome para Lina para demonstrar um vestígio de esperança. Com medo de mais uma vez perder o abrigo, aterrorizada por estar sozinha no mundo sem família, Lina reconhece seu status de pagã e se deixou purificar por esses justos. Ela aprendeu que banhar-se nua no rio era um pecado; que apanhar cerejas de uma árvore carregada era roubo; que comer papa de milho com os dedos era perverso (MORRISON, 2008, p. 47-48)⁹

8 He brought one girl to womanhood and saved the life of another. Sorrow. Vixeneyed Sorrow with black teeth and a head of never groomed wooly hair the color of a setting sun. Accepted, not bought, by Sir, she joined the household after Lina but before Florens and still had no memory of her past life expect being dragged ashore by whales. (MORRISON, 2008, p. 51) (tradução das autoras no corpo do texto).

9 They named her Messalina, just in case, but shortened it to Lina to a sliver of hope. Afraid of once more losing shelter, terrified of being alone in the world without family, Lina acknowledge

Ela é um dos poucos membros sobreviventes de uma tribo dizimada por doença. Lina pode ser a personagem mais atualizada no romance, pois, quando o personagem Scully a descreve e fala sobre sua lealdade na casa, a faz não como submissão, mas como um senso de autoestima. Lina, desse modo, mantém suas próprias crenças e práticas nativas americanas, com respeito pela natureza e permite ao leitor ver como o Novo Mundo está sendo explorado. Com Lina compreendemos as diferentes concepções de ruptura sentidas por esta personagem que, como a escrava mais velha da casa que era, tomou Florens como filha quando esta chegou à fazenda, mostrando visivelmente a concepção de identidade que vive com e por meio da diferença marcada pela hibridização

Portanto, enquanto Lina é a escrava indígena que consegue algum espaço para si e para sua cultura, Rebekka é descrita como uma personagem perfeita na percepção dos homens, em outras palavras, ela é retratada como uma mulher que não é agressiva e nunca faz nada para escapar dos padrões do patriarcado. Observamos que o padrão procura manter as mulheres em um pensamento arcaico e opressivo. Mas Rebekka, em seu inconsciente, não é apenas o que os outros veem, isso com a transformação que sofre no decorrer da trama:

Sua Rebekka lhe parecia sempre mais valiosa, nas raras vezes que ele estava na companhia dessas esposas de homens ricos, mulheres que mudavam os vestidos todos os dias e vestiam seus criados com pano de saco. A partir do momento em que viu sua noiva lutando para descer a prancha de desembarque com roupa de cama, duas caixas e uma bolsa pesada [...]. (MORRISON, 2008, p. 20)¹⁰

her status as heathen and let herself be purified by these worthies. She learned that bathing naked in the river was a sin; that plucking cherries from a tree burdened with them was theft; that to eat corn mush with one's fingers was perverse (MORRISON, 2008, p. 47-48) (tradução das autoras no corpo do texto).

- 10 His own Rebekka seemed ever more valuable to him the rare times he was in the company of these rich men's wives, women who changed frocks every day and dressed their servants in sacking. From the moment he saw his bride-to-be struggling down the gangplank with bedding, two boxes and a heavy satchel [...]. (MORRISON, 2008, p. 20) (tradução das autoras no corpo do texto)

Rebekka é vista como uma esposa perfeita. Dessa forma, ser mulher implica que a única razão pela qual ela está viva é porque ela é uma mulher útil, ou seja, ela é esposa e mãe. Esses são motivos para a construção de identidade e personalidade dela ao longo da obra, considerando que fatores externos influenciam mais na formação da identidade do que no interno, conforme verificamos:

Valeu todos os dias a busca longa necessária, porque assumir a propriedade exigia uma esposa, e porque ele queria um certo tipo de esposa: uma mulher em idade fértil, obediente, mas não submissa. E ele não aceitaria censura. Assim como o relatório do primeiro imediato a descreveu, Rebekka era ideal. Não havia um osso de megera em seu corpo. Ela nunca levantava a voz com raiva (MORRISON, 2008, p. 20)¹¹.

À luz das discussões e fragmentos da narrativa de *A Mercy*, identificamos que Morrison mostra-nos como era a vida das mulheres negras nos tempos de escravidão, e de como essas mulheres eram submissas à sociedade e ao domínio do homem. Como leitoras, indagamos acerca de quantas Florens, Linas, Rebekkas e Sorrows foram representadas na voz das personagens construídas por Morrison, considerando que há outras vozes que como essas emudeceram (BENJAMIM, 1985).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Mercy é uma obra produzida após um momento de ruptura com o processo de colonização que preserva ainda alguns traços constitutivos das culturas que foram dominadas por colonizadores. É com romances como este que fica a proposta e tentativa do reconhecimento de si e dos grupos sociais e culturais, ainda que o

¹¹ Worth every day of the long search made necessary because taking over the patroonship required a wife, and because he wanted a certain kind of mate: an unchurched woman of childbearing age, obedient but nurturing. And he would accept no scold. Just as the first mate's report described her, Rebekka was ideal. There was not a shrewish bone in her body. She never raised her voice in anger (MORRISON, 2008, p. 20) (tradução das autoras no corpo do texto).

tempo passe e que o contexto se reconfigure. Com a narrativa de Morrison há a busca pelo contar da história das mulheres negras, a partir das memórias da escravização, dos registros localizados, das vidas de um coletivo que sofreu com as perdas, da própria identidade cultural, da dor da separação de familiares e amigos.

As personagens de Morrison apresentam traços que confirmam a sensação de perda e de ausência da identidade. Apesar de cada uma delas ter perdido o vínculo com a própria existência, elas ainda sentem a necessidade do reencontro com suas origens. A severa consequência da diáspora africana e a angústia da falta de pertença são transmitidas através da narrativa de *A Mercy* e ficam para além da estética do texto, ficam, portanto, em nós participantes dos sentidos e significados sugeridos por Morrison.

Por conseguinte, a autora, de modo intenso e complexo, apresenta questões sobre a condição humana, minorias, raça, segregação, diáspora e insubordinação em formato ficcional. Na busca pela compreensão da construção da identidade e gênero na obra *A Mercy*, problematizarmos acerca da identidade feminina, o que nos permitiu identificar que as mulheres representadas neste romance são vítimas da opressão patriarcal decorrente da escravidão.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa editora, 2004.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. I)
- HALL, S. Who needs identity? In: DU GAY, P., EVANS, J., REDMAN, P. (eds). *Identity: a reader*. London: Sage Publications, 2000, p. 15-30.
- JAFFREY, Z. *The Salon Interview with Toni Morrison* - 2 de fevereiro de 1998 - Salon.com. (Acessado em 26 de abril de 2014).
- LEGUIN, U. *Dancing at the edge of the world: thoughts on words, women, places*. Grove press, 1989.
- MORRISON, T. *A Mercy*. New York: Alfred Knopf, 2008.

- POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 7-72.
- WEEDON, C. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

PARTE 2

PERCURSOS MAIS MUDIÁTICOS

FEITIÇOS DA LITERATURA E DO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DA BRUXA ENTRE SALEM E EASTWICK

Amanda L. Jacobsen de Oliveira
Anselmo Peres Alós

"Ao contrário de José, seu marido, Maria não é piedosa nem justa, porém não é sua culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino" (SARAMAGO, 2005, p. 22, grifos nossos).

INTRODUÇÃO

Independentemente de suas várias e diversificadas denominações, a magia aparece nas narrativas humanas desde tempos remotos. Algumas vezes relacionada à natureza, como expressão de religiões consideradas como pagãs; outras, como relativa aos pactos com a figura demoníaca, o fato é que, mesmo na Bíblia, expressões "sobrenaturais" podem ser encontradas – o que as diferencia é a perspectiva que as interpreta e as narra. Lembremos da mitologia greco-romana (com "Medéias" e "Circes") e as bruxas/madrastas de Branca de Neve, Cinderela, e outras dos contos de fadas. *Macbeth* (2010), de Shakespeare, tem três irmãs bruxas que possuem papel semelhante ao das Parcas do Destino, na mitologia grega. Nos romances medievais de cavalaria, encontramos algumas figuras que agora pertencem ao imaginário coletivo,

como Morgana e Merlin – algumas obras que compreendem essas personagens são *The Mists of Avalon* (1987), de Marion Zimmer Bradley; *The Story of King Arthur and his Knights* (2016), de Howard Pyle; e *A morte de Artur* (1987) (*Le Morte d'Arthur*), de Sir Thomas Mallory. Outras obras contemporâneas abordam perspectivas diferenciadas ao dar a voz à bruxa, que antes era excluída do discurso principal, como o texto de Maryse Condé, *Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem* (1997).

Nos últimos anos, o interesse por *witchcraft* segue aumentando – vide-se a expansão dos estudos a seu respeito. Na *University of Pennsylvania*, por exemplo, os acadêmicos podem cursar “Witchcraft and Possession” (2016), e investigar as origens dessa prática e a importância da contextualização histórica da caça às bruxas – a disciplina faz parte dos núcleos de antropologia, história e estudos feministas, de gênero e sexualidade. Na *Moorpark College*, na Califórnia, encontram-se classes de “The Anthropology of Magic, Witchcraft and Religion” (2016), nas quais são discutidas as maneiras como a sociedade lida com o sobrenatural e a relação entre ciência e religião.

É interessante notar como o tema se encontra em histórias variadas, que se distribuem ao longo de um intervalo temporal e espacial bastante extenso – encontramos resquícios de bruxaria desde o antigo Egito até a moderna sociedade estadunidense, por exemplo. E um elemento é recorrente nesses indícios: o papel da figura feminina. A mulher é constantemente acusada por seu suposto vínculo com o sobrenatural. Seja por despertar o desejo sexual do sexo masculino, ou por sua personalidade dita mais suscetível às histerias provocadas pela figura de Satã, sua habilidade em identificar remédios e soluções práticas provenientes da natureza logo poderiam ser relacionadas a uma relação íntima com o demônio. As várias narrativas literárias que envolvem o tema podem exemplificar essa percepção e, por isso, devemos observá-las a fim de identificar os significados provenientes dessa constante repressão social; observando como ela pode representar as relações

entre a opressão da ideologia da parcela social dominante, sobre aqueles(as) que estão à margem.

MULHER, PORTANTO, BRUXA

Provavelmente por evocar o mistério, a literatura tantas vezes apossou-se de *witchcraft* para seus enredos. Além disso, como os textos e narradores são provenientes de diferentes épocas e locais, a observação das narrativas permite a interpretação de variados contextos sociais de percepção a respeito da figura da bruxa. É fato que, mesmo com o passar das décadas, a incompreensão em torno dos assuntos femininos acaba sendo automaticamente associada aos mistérios da bruxaria. Por isso, aquelas mulheres que representam ou expressam alguma exceção à norma social vigente são excepcionalmente suscetíveis a serem consideradas, aos olhos dos demais, *bruxas*.

Entre outras obras literárias, podemos destacar o texto dramático de Arthur Miller, *The Crucible*, e o romance de John Updike, *The Witches of Eastwick*. Escrita em 1953¹, a peça teatral de Miller baseia-se nos eventos ocorridos no vilarejo de Salem, em Massachusetts, nos Estados Unidos da América. O autor retrata a perseguição às aparentes bruxas, que despertou uma acusação desenfreada, acarretando na execução de inúmeros habitantes (principalmente mulheres), na década de 1690. Já o texto de Updike, de 1984², muda o cenário frequente dos contextos da bruxaria, tirando-o dos locais sombrios e colocando-o em uma cidade moderna: Eastwick. Ali, três mulheres, que poderiam passar despercebidas em meio à multidão, descobrem-se bruxas após “perderem” seus maridos, e veem-se no centro de uma situação considerada como um escândalo pela comunidade. Esses dois textos literários foram adaptados para a mídia cinematográfica, com títulos homônimos aos literários. O primeiro foi lançado em um filme de 1996, dirigido por Nicholas Hytner e com roteiro adaptado pelo próprio Arthur

1 A versão consultada para a realização deste trabalho foi publicada pela Penguin, em 2003.

2 A versão consultada para a realização deste trabalho foi publicada pela Ballantine, em 1996.

Miller; o segundo trata-se de um longa-metragem de 1987, dirigido por George Miller.

Considerar os quatro objetos supramencionados em um mesmo panorama pode revelar como as diferentes perspectivas da então denominada bruxaria se altera ao longo dos anos. Essas obras trazem em si não apenas os significados representados pelos contextos sociais que retratam, mas também daqueles nas quais foram produzidas. Sendo assim, levantam-se algumas questões: como o papel da bruxa é percebido no contexto ficcional de cada narrativa? Como os dois autores representam essa figura em seus textos? Como a presença da mulher desperta a desconfiança a respeito do mistério envolvido na bruxaria? Como, através das relações entre a literatura e o cinema, podemos perceber e interpretar a *persona* feminina em sua posição social marginalizada? Quais são os elos intertextuais entre as obras mencionadas, e como eles acrescentam significados a essas discussões? E, essencialmente, quais as implicações provocadas por uma perspectiva feminista ao considerar obras produzidas, necessariamente, *por homens*?

Mesmo que não fossem reunidas em uma mesma *persona*, a bruxa e a mulher apresentariam algumas semelhanças nas ideias que despertam em meio ao contexto social. Assim como a bruxa, a mulher é identificada como o ser misterioso, aquele que não é compreendido de maneira clara pelos outros (predominantemente masculinos). A sua ligação com a fertilidade e o modo “feminino” ao tratar dos assuntos corriqueiros desperta curiosidade por aqueles que não os experimentam da mesma maneira. Logo, com receio do que não consegue entender por completo, a sociedade, majoritariamente patriarcal, relega à margem aquelas que podem representar algum tipo de ameaça à ordem vigente regida por seus ideais. Portanto, a combinação da mulher e da bruxa constitui um bode expiatório perfeito para muitas perseguições, desde a intolerância religiosa até a repreensão aleatória daquelas que têm atitudes consideradas “masculinizadas”.

Observar obras literárias que tratam da personagem bruxa e sua (não) aceitação na sociedade pode revelar muito no que diz respeito, então, à compreensão do papel da mulher no contexto referido. No caso de *The Crucible*, não há, precisamente, nenhum registro histórico que possa comprovar a ligação das mulheres acusadas com o demônio, como alegavam os delatores. Por outro lado, em *The Witches of Eastwick*, as personagens se revelam bruxas aos leitores; porém, as reprimendas que sofrem não se devem à sua ligação com o sobrenatural, e sim ao comportamento considerado inadequado para uma mulher. Mostra-se uma convergência aos mesmos motivos de reprimendas: essas mulheres são excluídas porque se comportam de forma diferenciada em relação às demais, indo contra o que se considerava como atitude caracteristicamente feminina. Enquanto a comunidade desejava mulheres recatadas, casadas e perfeitas donas de casa, as três trabalhavam também fora de seu lar; não mais eram casadas; e, por fim, assumem uma relação amorosa considerada *indecente*.

Ao levarmos em conta o contexto de produção e da narração, multiplicam-se as possibilidades de interpretações. Enquanto as narrativas literárias carregam consigo as perspectivas de seus autores, as adaptações cinematográficas compreendem a interpretação de seus diretores e os significados provenientes de seu novo contexto de produção. Ademais, o lapso temporal existente entre os dois universos ficcionais é sintomático. Entre 1690 e 1980, entre outros elementos essenciais, encontram-se duas grandes guerras, inúmeras reivindicações e, principalmente, significativas mudanças no que concerne aos direitos das mulheres. Nesse período, a compreensão da mulher sobre o seu papel na sociedade se alterou drasticamente, e em várias direções, de modo que ela passou da pacata dona de casa à operária substituta e à perfeita mãe e esposa.

Por essa perspectiva, analisar as obras de Arthur Miller e John Updike, em sua relação com suas posteriores adaptações cinematográficas, pode despertar inúmeros sentimentos de

segregação, provenientes da exclusão da mulher no mundo patriarcal. As personagens bruxas, então, possivelmente trazem a expressão daquelas que viveram à margem, e, por isso, seguem sendo resgatas por parte da crítica feminista. Portanto, um trabalho como o aqui proposto pode inserir-se em um contexto amplo de investigação, e contribuir para as novas concepções que emergem, a cada dia, nos estudos feministas. Nesse sentido, uma leitura intertextual e interdiscursiva entre os quatro objetos pode proporcionar uma interpretação que considera vários níveis contextuais, percebendo as disparidades e semelhanças nas perspectivas apresentadas.

Não passa despercebido o fato de propor-se uma leitura feminista que trata, necessariamente, de obras produzidas apenas por homens. Essa escolha é igualmente significativa, uma vez que, desse modo, pretende-se observar as implicações proporcionadas pela escrita que tem como prisma a expressão advinda do olhar masculino. Tenciona-se, assim, problematizar o discurso dominante da sociedade patriarcal, pensando que sua desconstrução pode acrescentar significados pertinentes ao entendimento da visão instituída e construída a respeito da mulher no contexto social.

(RE)LEITURAS DA FEITIÇARIA: UM APORTE TEÓRICO

Pesquisar e rastrear a presença da magia e/ou bruxaria na literatura é entender também (e principalmente) o espaço a que a mulher foi relegada ao longo dos anos. E:

Atualmente, mais do que em qualquer período em sua história, é pouco provável considerar a feitiçaria como assunto excepcional, relativo à histeria, à depravação cultural, genocídio [...] ou outros extremos do comportamento humano. Pelo contrário, ela está sendo reconstruída como parte de um continuum de atividades e crenças dignas de exploração e investigação tanto

nas suas encarnações históricas como nas modernas (GIBSON, 2005, p. 1, tradução nossa)³.

Através das narrativas que perseguem esses elementos, percebemos que em uma sociedade dominada, escrita e constituída majoritariamente por homens, “[a] mulher metia medo” (ZORDAN, 2005, p. 335), simplesmente por ser outro não-masculino, que representava, por conseguinte, um mistério. “Pelo seu papel no seio da família, controle da alimentação, cuidados para com as crianças e doentes, teoricamente a mulher poderia fazer mal, envenenar com maior facilidade do que aqueles que trabalhavam fora” (ALRÈS, 1981 apud HANCIAU, 2009, p. 83) e essa liderança fornecia poder, passível de desestruturar a centralidade masculina. Assim, “[t]oda expressão de poder por parte de mulheres desembocava em punição” (ZORDAN, 2005, p. 332).

A sociedade submete a mulher porque teme que ela possa controlar o seu próprio destino. O movimento de resistência feminina é uma ameaça para a sociedade construída pela exclusão. E é por isso que a figura da feiticeira representa um perigo ainda maior (HANCIAU, 2004, p. 275). Nesse sentido, todo o temor diante do desconhecido levou uma sociedade puritana e patriarcal a acusar e relacionar a figura feminina com atos ditos maléficis, configurando-a como bruxa ou feiticeira, ao ponto de torná-la seu bode expiatório. Basta lembrar dos atos punitivos da Inquisição para perceber que “a condenação de heresias que incentivou os processos contra a bruxaria implicava a afirmação do poderio religioso, ideologicamente teocentrista” (ZORDAN, 2005, p. 335), porquanto as mulheres desafiam não só o centro masculino, mas também puritano da sociedade.

3 At present, witchcraft is less likely than at any time in its history to be seen as an exceptional matter, concerned with hysteria, cultic depravity, gynocide [...] or other extremes of human behavior. Instead it is being reconstructed as part of a continuum of activities and beliefs worthy of exploration and investigation in both its historical and modern incarnations (GIBSON, 2005, p. 1).

Com uma tradição estabelecida ao longo dos anos, “a figura da bruxa exprime alguns conceitos que o pensamento ocidental legou ao que se entende por feminino” (ZORDAN, 2005, p. 331), não só de acordo com e reproduzindo a supremacia dos homens sobre as mulheres, mas também intensificando a visão negativa diante da feminilidade. Dessa maneira, “[o] que a figura da bruxa ensina é um certo modo de enxergar a mulher, principalmente quando esta expressa poder” (ZORDAN, 2005, p. 332); ela “é aquela que se compõe junto a uma grave variedade de pré-conceitos pensados sobre o feminismo, sobre o corpo, a natureza e os ciclos de nascimentos, vida e morte” (ZORDAN, 2005, p. 339). Apenas por romper leis que certamente ignoravam, essas mulheres, supostas bruxas, “encarnam tudo o que é rebelde, indomável e instintivo nas mulheres” (ZORDAN, 2005, p. 332), e, infelizmente, “como os eventos em Salém por fim mostrariam, praticamente qualquer um poderia ser acusado” (BAKER, 2015, p. 20, tradução nossa)⁴.

Ainda é preciso acrescentar que

[...] havia os “suspeitos habituais” para as autoridades caçarem. [...] Aproximadamente três quartos dos acusados de feitiçaria eram mulheres; a maioria dos homens que estavam sob suspeita eram relacionados ou associados às bruxas mulheres. O motivo é que as mulheres eram vistas como o sexo fraco, corrompido em sua essência. Feitiçaria era, entre outras coisas, um crime de sexo; um componente chave do pacto satânico era sexo com o demônio. Mulheres casadas também mantinham poucos direitos legais. Elas não podiam possuir propriedade, e tinham direitos muito limitados na corte, onde deviam ser representadas por um membro masculino de sua família. E, enquanto as mulheres solteiras tecnicamente tinham os mesmos direitos legais que os homens, as viúvas que não tinham um marido para defendê-las eram

4 “as events in Salem would ultimately show, virtually anyone could be accused” (BAKER, 2015, p. 20).

muito mais vulneráveis, e a maioria delas tinha poucos ou nenhum filho (BAKER, 2015, P. 127-128, tradução nossa)⁵.

O que ocorre é que “[o] desaparecimento do papel ligado ao sexo e a total independência econômica [sic] da mulher destruiriam ao mesmo tempo a autoridade e a estrutura econômica” (MILLET, 1974, p. 10) representada pela família patriarcal tida como modelo social. E essa possibilidade latente ameaça a estabilidade da ideologia na qual se insere a maior parte da sociedade, uma vez que:

[a] estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por “ideologia”. Por “ideologia” quero dizer, aproximadamente, a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos (EAGLETON, 2006, p. 22).

As mulheres representadas pelas bruxas personificam a insubmissão diante das normas vigentes para as atitudes que deveriam ser modelo de feminilidade, já que “[a] importância da infração aos tabus revela como tais tabus podem ser econômica e politicamente úteis” (MILLET, 1974, p. 43). A sua desestabilização mexe, então, com a sua estrutura, e pode provocar a subversão.

Como produto do meio social em que está inserida, a literatura pode representar muitas das mudanças operadas na e através da cultura, revelando o modo como se opera a soberania patriarcal:

5 [...] there were the “usual suspects” for the authorities to round up. [...]. Roughly three-quarters of those accused of witchcraft were women; most men who fell under suspicion did so because they were related to or associated with female witches. The reason is that women were viewed as the weaker sex, essentially corrupted. Witchcraft was, among other things, a sex crime; a key component of the satanic pact was sex with the devil. Married women also held few legal rights. They could not own property, and they had very limited rights in court, where they had to be represented by a male member of their family. And while unmarried women technically held the same legal rights as men, widows who lacked a husband to defend them were much more vulnerable to charges of witchcraft. Many accused witches were widows, and most had few or no children (BAKER, 2015, p. 127-128).

[...] os juízos que a constituem [a literatura] são historicamente variáveis [...] esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem [...] aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros (EAGLETON, 2006, p. 24).

Muito além disso, a literatura também produz significados sob a cultura, podendo despertar alguns motivos subversivos, ao trazer à tona vários elementos constitutivos das ideologias e os desconstruir – como o faz, por exemplo, a teoria pós-estruturalista ao mostrar que a relação binária entre homem e mulher é mais complexa do que aparenta, e revela que o homem só existe em função da mulher, sendo que toda sua identidade é afetada pela existência dela (EAGLETON, 2006, p. 199-200). E é por isso que “[...] a literatura foi vista historicamente como perigosa: ela promove o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais” (CULLER, p. 45).

Ao considerar essa capacidade subversiva é que devemos pensar no estudo aqui proposto, para tentar promover a leitura convergente dos livros de Arthur Miller e John Updike, em relação com suas adaptações cinematográficas. As diferenças entre as suas épocas de produção e contexto ficcional possibilitam ainda interpretações que mostram como as ideias de gênero (feminino e masculino) se alteram e se interpenetraram ao longo do tempo e do espaço, uma vez que:

[...] a experiência de relações de gênero para qualquer pessoa e a estrutura de gênero como uma categoria social são formadas pelas interações de relações de gênero e outras relações sociais, como as de classe e raça. As relações de gênero não têm, assim, essência fixada; variam tanto dentro do tempo quanto além dele (FLAX, 1992, p. 221).

Ademais, “[t]odas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’” (EAGLETON, 2006, p. 19). Nesse sentido, a pesquisa aqui proposta pretende promover a interpretação das obras referidas, à luz das teorias feministas. Para isso, deve-se levar em conta ainda os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade, pois entende-se que os “[s]istemas e produtos simbólicos mudam de significado cultural quando subsumidos por novos contextos intertextuais e interdiscursivos” (GUIDARINI, 2006, p. 153). Para Anselmo Peres Alós:

a intertextualidade fica sendo definida, de acordo com as reflexões de [Julia] Kristeva, como o processo de interação e intercâmbio semiótico de um texto primeiro com outro texto, ou outros textos, particularmente com o texto cultural, o texto histórico e o texto social, (na medida em que os três se interseccionam sem, no entanto, serem redutíveis um ao(s) outro(s)). *Intertexto*, por sua vez, é o texto específico (ou o *corpus* de textos específicos) com que um determinado texto mantém o intercâmbio semiótico que caracteriza a intertextualidade (2006, p. 14, grifos do autor).

Por fim, em função disso, considerando que para a realização desta pesquisa temos em mente a figuração da personagem bruxa, tanto na literatura como no cinema, deveremos perceber, também, os conceitos de Bakhtin a respeito de dialogismo e interdiscursividade; entendendo que os textos referidos (literários e cinematográficos) mantêm relações entre si, e com os discursos culturais e sociais de sua contextualização. Apenas assim poderemos ler os objetos de pesquisa através de uma perspectiva que considere os vários discursos que contribuem para a constituição da feiticeira e da mulher em nossa cultura.

CONSIDERAÇÕES INTERPOSTAS

A motivação destinada à essa pesquisa, ainda em desenvolvimento, nos seus estágios iniciais, surgiu do interesse pessoal na figura feminina representada pela feiticeira, e a implicância de seus significados a partir da leitura das críticas feministas. Além disso, a inclinação se intensificou a partir da consciência de que se trataria de uma interpretação feminista, a respeito de obras escritas sintomaticamente por homens, o que acrescenta significações relevantes às possibilidades de interpretação. Por fim, as adaptações fílmicas em momentos diferenciados também intensificam os significados provocados pelas obras no imaginário coletivo.

Considerar o papel da bruxa na literatura e na cultura é levar em conta aspectos interdisciplinares, com a necessidade de convocar desde textos de crítica e teoria literária até outros da historiografia social. Nesse sentido, deve-se mencionar algumas das leituras que até então se mostram pertinentes, ainda que se encontrem aqui, neste trabalho, apenas com o intuito de ilustrar e guiar a pesquisa e o leitor. Entre os livros a serem investigados, pode-se citar *Early Modern Witches* (2005), de Marion Gibson, *A Storm of Witchcraft* (2015), de Emerson W. Baker, *Magic Tales and Fairy Tale Magic* (2014), de Ruth B. Bottigheimer, *Agents of Witchcraft in Early Modern Italy and Denmark* (2015), de Louise Nyholm Kallestrup, e *A feiticeira no imaginário ficcional das Américas* (2004), de Nubia Hanciau.

Ademais, desde que a teoria e a crítica feminista são norteadoras da pesquisa, deve-se mencionar leituras a fim de entender como se contextualiza nela a crítica a respeito da figura da feiticeira. Para isso, visualiza-se a importância de textos básicos, tais como *Gender Trouble* (1999) e *Bodies that Matter* (1993) de Judith Butler e *Mística feminina* (1971), de Kate Millet.

Para compreender as relações de intertextualidade empreendidas entre os textos literários e suas adaptações fílmicas,

encontram-se leituras de Kristeva (1969) e Harold Bloom (2002). Conjuntamente, são investigados os conceitos de polifonia, dialogismo e interdiscursividade em Bakhtin (2010, 1981, 1993, 1997). Além disso, deve-se conhecer as implicações dos princípios de/da adaptação, a partir, principalmente, de Linda Hutcheon (2013). As relações interdiscursivas podem ser compreendidas também por meio de *Literatura e cinema* (2003), e *Intermedialidade e estudos interartes* (2012), de Thaís F. N. Diniz. Para mais, no que concerne ao cinema, inicialmente observa-se o texto de Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema* (2000).

Por fim, como comentado anteriormente, este trabalho trata, atualmente, de uma pesquisa iniciada, com o intuito de acompanhar seu impulso e desenvolvimento inicial. Portanto, o que se apresenta aqui é seu caminho primeiro, sendo que este texto foi escrito como estímulo à propagação do tema e, principalmente, como fomento à reflexão profícua que contribuirá, finalmente, à análise e estudo intenso dos objetos especificados com relação aos estudos literários, culturais e interdisciplinares. Dessa forma, é por isso que, muito mais do que resultados e análises diretas e específicas das obras literárias em si, este texto registra o contexto e o caminho de raciocínio da pesquisa, com a intenção de promover uma conversa entre outros trabalhos de temáticas congêneres.

REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*. v. 4, n. 6, p. 1-25, março de 2006.
- BAKER, Emerson W. *A Storm of witchcraft: the Salem trials and the American experience*. New York: Oxford University Press, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. *Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- BRADLEY, Marion Zimmer. *The Mists of Avalon*. New York: Ballantine Books, 1987.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York/London: Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 10th Anniversary edition. New York and London: Routledge, 1999.
- CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba, feitiçeira... negra de Salem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- _____. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. 2. ed. Ouro Preto: O lutador, 2003.
- FLAX, Jane. Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 225-226.
- FRIEDAN Betty. *Mística Feminina*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.
- GIBSON, Marion. *Early Modern Witches*. London: Routledge, 2005.
- GUIDARINI, Mário. Auto da compadecida: intertextualidade e interdiscursividade. *Revista Trama: Marechal Cândido Rondon*, PR, v. 2, n. 3, 2006, p. 149-157. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/rt/metadata/177/0>>. Acesso em 12 out. 2016.
- HANCIAU, Nubia. *A Feitiçeira no Imaginário Ficcional das Américas*. Rio Grande: EdGraf FURG, 2004.
- _____. O universo da feitiçaria, magia e variantes. *Letras de Hoje*: Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 75-85, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.
- HYTNER, Nicholas. *The Crucible*. Estados Unidos: Fox Filmes, 1996. (120 min).
- KALLESTRUP, Louise Nyholm. *Agents of Witchcraft in Early Modern Italy and Denmark*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates, 1974.
- MALLORY, Thomas. *A morte de Artur*. Brasília: Thot, 1987.
- MILLER, Arthur. *The Crucible*. United States of America: Penguin Classics, 2003.
- MILLER, George. *The Witches of Eastwick*. Estados Unidos: Warner Bros., 1987. (120 min).
- MILLET, Kate. *Política Sexual*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.
- MOORPARK COLLEGE. Life Sciences. *Anthropology Classes*. Moorpark, 2016. Disponível em: <<http://sunny.moorparkcollege.edu/~jbaker/anthro/classes.html>>. Acesso em: 15 out. 2016.

- PYLE, Howard. *The Story of King Arthur and his Knights*. New York: Barnes and Noble, 2016.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear & Macbeth*. São Paulo: Abril, 2010.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2000.
- UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. School of Arts and Sciences. *Witchcraft and Possession*. Philadelphia, 2016. Disponível em: <<https://www.sas.upenn.edu/gsws/pc/course/2016C/GSWS119>>. Acesso em: 15 out. 2016.
- UPDIKE, John. *The Witches of Eastwick*. United States of America: Ballantine, 1996.
- ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. *Estudos Feministas*: Florianópolis, 13(2):, p. 331-341, 2005.

AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE DOIS ROMANCES DE SARAMAGO: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E *O HOMEM DUPLICADO*

Maiquel Röhrig

INTRODUÇÃO

Desde o início do cinema, que remonta ao final do século XIX, a produção de filmes esteve ligada à literatura, seja na realização das histórias em termos de forma, seja na utilização de conteúdos de contos e romances. De qualquer maneira, para a realização de um filme é necessário um roteiro, o qual tem como fundamento o texto escrito. Segundo Carrière (2015, p. 119), “realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar papel em filme. Transmutação. Transformar a própria matéria”

O cinema, contudo, desenvolveu rapidamente formas próprias de contar histórias, criadas a partir do desenvolvimento de tecnologias de edição, tratamento de imagens, iluminação, sonoplastia etc., de modo que, já no início do século XX, eram os escritores de literatura que procuravam inspirar-se em suas revoluções técnicas para utilizá-las em seus textos. É dessa época o Modernismo, a partir do qual diversos movimentos incorporaram as tecnologias da época, com especial destaque ao telégrafo e ao cinema, na tentativa de renovar as formas literárias que, à época, praticavam um texto calcado no conservadorismo e, nesse sentido, em oposição àquilo que era fundamental ao cinema, a saber, conforme Carrière (2015, p. 26), a constante revolução da técnica. Nesse sentido, o

autor nos chama a atenção para o fato de que, à medida que o tempo vai passando, os filmes do passado nos parecem conter uma linguagem ultrapassada, ao contrário do que acontece, por exemplo, na literatura e na pintura:

No começo do século XX, as pessoas escreviam exatamente do jeito que escrevem hoje. Jarry, Kafka, Tchekhov, Proust, Schnitzler, e tantos outros, são nossos contemporâneos. O trabalho deles nos afeta diretamente, sem nenhuma necessidade de modificação. Assim como na pintura, já que é óbvio que todas as formas existentes hoje em dia foram descobertas e exibidas ao público até 1914.

No cinema, ao contrário, as formas dos filmes mudaram, e continuam mudando substancialmente. As produções ganharam cor, falas, efeitos especiais, formas de edição, cenários virtuais e composições tridimensionais, entre outras inovações, que não param. Da tela do cinema, passamos à televisão, à tela do computador e, agora, do celular. Atualmente, há tipos de filmes específicos para o cinema convencional, para o cinema 3D, para a televisão e para a internet.

A literatura comparada, nesse ínterim, é uma vertente da teoria literária caracterizada pelo confronto de obras, e, entre suas diferentes manifestações, opera com a comparação entre os textos literários e suas adaptações para o cinema. O objetivo deste artigo, inserindo-se no bojo da literatura comparada, é verificar as especificidades das formas e conteúdos tanto dos textos literários de Saramago quanto de sua transposição fílmica.

Neste trabalho, comparo os romances *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado* a suas versões cinematográficas que, no Brasil, são homônimas aos romances¹. Para isso, primeiramente apresento algumas especificidades ligadas à análise fílmica, explicando questões relacionadas à forma das produções cinematográficas, com

1 As versões originais dos filmes receberam os nomes de *Blindness* e *Enemy*.

especial atenção à produção da imagem e do som; em seguida apresento o enredo dos romances, a fim de familiarizar os leitores ao conteúdo das referidas obras; finalmente, passo à comparação propriamente dita entre as obras, destacando as semelhanças, diferenças e subversões realizadas pelas produções fílmicas, no que diz respeito ao conteúdo e a aspectos formais em relação aos textos literários que adaptam.

ESPECIFICIDADES LIGADAS À ANÁLISE FÍLMICA

A primeira grande diferença entre o texto literário e a obra fílmica diz respeito ao suporte: de um lado, as palavras impressas, as quais permanecem paradas em uma folha de papel ou visualizadas em uma tela; de outro, as imagens postas em movimento em uma tela, acompanhadas de sons. Parece óbvio, mas é importante destacar que, enquanto no primeiro caso o leitor deve imaginar os personagens, por exemplo, acompanhando a descrição do narrador, no cinema o personagem simplesmente se coloca diante de nossos olhos, sem qualquer palavra: basta que ele apareça na tela. Da mesma forma, somos informados acerca de seus gestos e de suas ações por meio da encenação do ator. Tudo o que ele faz nos é colocado diante dos olhos tal como o pensou a equipe de produção ou como o ator interpretou o roteiro, sem que nos seja necessário compor nossas próprias imagens mentais daquilo que o autor precisou, às vezes, de várias páginas para descrever e narrar.

Segundo Aumont *et al* (2012, p. 106), “A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música”. Em um filme, além das palavras, há significados no enquadramento e na posição da câmera, na iluminação, no cenário, nos movimentos e no figurino dos atores. O sentido, portanto, depende de diversos fatores, os quais operam em conjunto para contar a história, ao contrário do

que acontece na literatura, na qual o escritor dispõe apenas da palavra escrita.

Essas considerações nos levam a outra diferença fundamental entre o cinema e a literatura: o ritmo da história, tanto do ponto de vista de sua apresentação, quanto do ponto de vista de sua recepção. O ritmo da história é determinado pela edição, e o tempo que demoramos para vê-la é determinado pelo próprio filme. Em geral, a ideia é que o espectador assista ao filme do início ao fim², e seguimos as cenas no ritmo em que as imagens são apresentadas, e não no ritmo em que podemos acompanhá-las. Enquanto isso, um romance é, em geral, lido de modo fracionado, e de acordo com o ritmo de leitura de cada leitor.

O ENREDO DO ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E DE O HOMEM DUPLICADO

A história de *O homem duplicado* concentra-se em sete personagens: Tertuliano Máximo Afonso, Daniel Santa-Clara/Antônio Claro, Maria da Paz, Helena, Carolina Máximo (mãe de Tertuliano), senso comum (com o qual Tertuliano conversa frequentemente), mãe de Maria da Paz. Há ainda alguns personagens de menor importância: os funcionários da locadora e da produtora.

A obra focaliza a vida de um professor de História da educação básica que passava por um período de depressão. Um dia, o professor de Matemática recomenda-lhe um filme, no qual Tertuliano Máximo Afonso enxerga um homem idêntico a si, e que, no decorrer da trama, descobre ser seu duplo, isto é, um homem absolutamente igual a ele, na aparência física e na voz. Após investigações, descobre o nome de seu duplo e consegue contatá-lo, marcando, inclusive, um encontro para confirmar sua espantosa semelhança.

2 A televisão alterou essa lógica, inserindo intervalos comerciais entre os filmes e permitindo que os telespectadores troquem de canais, assistindo a fragmentos de filmes. Além disso, permite, tal como o faziam as fitas de vídeo e os DVD's, e o faz a internet, pausar os filmes, voltar e avançar cenas.

Tertuliano tem uma namorada, e seu duplo, uma esposa. O encontro entre os dois desencadeia uma profunda crise existencial em Tertuliano, por extensão, em seu duplo e, em seguida, nas duas mulheres, sobretudo em Helena, esposa de Antônio Claro, cujo nome artístico, no início da carreira, fora Daniel Santa-Clara. Antônio exige que Tertuliano deixe-o passar uma noite com Maria da Paz, momento em que esta descobre que dormira com um desconhecido porque vê a marca que a aliança de Antônio deixara em seu dedo. Retornando para casa, os dois discutem no carro, colidem com um caminhão e morrem. Enquanto isso, Tertuliano vestira as roupas de Antônio e passara a noite com Helena, vingando-se dele. Ao saber o que aconteceu, Tertuliano desespera-se e avisa à mãe que está vivo. Ele também conta toda a verdade para Helena, e esta pede que ele assuma o lugar, e a vida, do marido. Não haverá meios de desfazer a troca de identidades, por isso a mãe terá de comparecer ao enterro como se fosse seu filho o homem no caixão, e Helena chorará a morte do marido como se acompanhasse o enterro de um amigo. Na última cena do livro, o elemento mágico do homem duplicado reaparece: Tertuliano atende o telefone na casa de Antônio e do outro lado quem fala tem a mesma voz que a sua. Ele diz ser uma cópia idêntica do ator que vira em um filme, da mesma forma que o fizera Tertuliano. Este, então, marca de encontrarem-se imediatamente. Como fizera Antônio Claro, Tertuliano leva consigo a pistola do ator, mas, desta vez, para usá-la.

Os personagens principais do *Ensaio sobre a cegueira* também são sete: a mulher do médico, o médico, o primeiro cego e sua esposa, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta e o rapazinho estrábico. No entanto, ao contrário do que acontece em *O homem duplicado*, o número de personagens secundários é muito maior, e estes ainda assumem papéis mais importantes na obra, como é o caso do ladrão e do chefe dos cegos denominados malvados, entre outros.

O romance *Ensaio sobre a cegueira* narra uma epidemia de cegueira branca em um país imaginário. Antes que a população

inteira cegue, cerca de 260 pessoas são isoladas em quarentena no prédio de um antigo manicômio, em camaratas separadas. Enquanto um dos grupos, heterogêneo na sua composição, procura viver de modo pacífico e em uma espécie de democracia, o grupo dos cegos malvados, composto apenas por homens, estabelece uma tirania mediante a imposição da força bruta.

Apenas uma mulher não cegou, porém ela não pode revelar este segredo, uma vez que colocaria em risco sua vida e faria dela escrava dos outros, ou, no mínimo, uma serviçal. Os cegos malvados, impõem aos demais o pagamento da comida fornecida pelo governo e, quando o dinheiro dos outros acaba, exigem que as mulheres submetam-se sexualmente a eles. Depois de humilhações extremas, a mulher do médico (que enxergava), mata o líder dos tiranos. Outra mulher incendeia a camarata onde os cegos malvados estavam, provocando com isso a destruição do prédio inteiro. Ao escapar do incêndio, os cegos percebem que os soldados que os vigiavam haviam partido e, portanto, estão livres. Contudo, lá fora a população do país inteiro cegou, e a vida continua como uma luta pela sobrevivência. O grupo da mulher do médico permanece unido, guiado por ela. Depois de alguns dias, da mesma forma que a cegueira branca acometeu-os, rapidamente e sem explicação, ela desaparece.

ANÁLISE COMPARATIVA DOS ROMANCES E DOS FILMES

Existem diversas formas de se adaptar um romance. É possível tentar ser-lhe o mais fiel possível, e ainda assim as diferenças serão perceptíveis, posto que se trata de linguagens muito diversas: de um lado, o texto escrito em uma folha de papel; de outro, imagens e sons projetados em uma tela. Ocorrerão, sempre, além das necessárias semelhanças, diferenças de forma e de conteúdo. E, no caso do filme *O homem duplicado*, há ainda a incorporação de elementos alheios à obra original.

Independentemente de qual seja o procedimento adotado pelo diretor e pelo roteirista, não está em discussão a maior ou menor qualidade de um filme em relação ao outro. Nesse sentido, Hattner (2010A) e Hattner (2010B) propõem romper com a ideia de que a qualidade de uma adaptação provém de sua "proximidade" ou "fidelidade" em relação ao texto "fonte"/"original". Da mesma forma, Cardoso (2011, p. 10) afirma que, "Ao nos defrontarmos com uma adaptação cinematográfica, devemos considerar o fato de que estamos ante duas obras distintas, tanto do ponto de vista da concepção autoral, como da especificidade dos meios empregados, como, ainda, em relação ao destinatário final".

A seguir, analisarei cada um dos filmes em confronto com os romances que lhes deram origem, a fim de verificar suas semelhanças e diferenças não sob o viés da qualidade, mas no intuito de identificar as formas empregadas nos filmes para a adaptação dos romances e compreender os sentidos, semelhantes ou novos, gerados pelas adaptações.

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E O FILME *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

A produção dirigida pelo brasileiro Fernando Meirelles procura contar a mesma história criada por José Saramago. No entanto, ele não o faz apenas por meio da reprodução dos conteúdos do romance, tentando, para além disso, reproduzir estes conteúdos por meio de recursos cinematográficos, entre os quais destaco os seguintes: em diversos momentos, a imagem fica completamente branca, em consonância com o tipo de cegueira experimentado pelos personagens. Isso ocorre, por exemplo, quando o reflexo da luz do sol invade o para-brisa do carro do primeiro cego, e preenche a tela inteira, ou quando um carro passa com os faróis acessos próximo ao ladrão e as luzes do veículo praticamente nos cegam também, ou ainda quando os cegos chegam ao manicômio em meio a uma espécie de densa neblina, como se bracejassem no "mar de leite" descrito por Saramago.

Além desses efeitos de iluminação, acompanha o filme uma campainha, que marca alguns cortes de cena, bem como o preenchimento da tela com imagens muito escuras, ou mesmo totalmente pretas. A fim de dar conta do que sentem os cegos, o menino estrábico, por exemplo, caminha num espaço aberto e, de repente, um efeito de edição interpõe uma mesa em seu caminho, na qual ele esbarra. O cenário repercute elementos relacionados ao conteúdo, como um dos cômodos da casa do primeiro cego, cuja porta se abre como um olho. Ou ainda, para que o espectador compreenda a confusão da mente dos cegos em relação às dimensões do espaço, somos surpreendidos com buzinas, sons de motores, gritos, enquanto a câmera mostra imagens ora panorâmicas ora fechadas em *closes* intensos, às vezes desfocando a imagem e muitas vezes acompanhada de uma trilha sonora marcada por variações de ritmo e volume.

Ao compararmos as cenas do filme com as cenas do romance, percebemos que, de maneira geral, o filme procura ser fiel à história de Saramago, guardadas algumas especificidades. Estas, em alguns casos, dizem respeito ao tratamento de certas questões presentes ou sugeridas no livro, sobre algumas das quais discorro a seguir.

Em primeiro lugar, o filme evidencia a heterogeneidade do grupo conduzido pela mulher do médico. Vemos o primeiro cego e sua mulher como indivíduos orientais, o que não constava no romance, enquanto o velho da venda preta é negro, o que também não foi descrito por Saramago. No entanto, o filme, assim, consegue compor, de modo mais completo, um quadro das etnias e faixas etárias dos seres humanos, no gênero masculino e feminino.

No filme, o líder dos cegos que, no livro, são denominados de “cegos malvados”, aparece como funcionário do bar do hotel onde a rapariga cegou, o que funciona como um elemento de coesão na obra, garantindo que os principais personagens cegos do filme tivessem aparecido, anteriormente, na condição de pessoas livres do referido mal. Em relação a este personagem, especificamente,

o filme acrescenta elementos cênicos para a composição de sua personalidade, como o fato de pintar as unhas de modo obsessivo, além de criar para ele diálogos e trejeitos que o fazem parecer mentalmente perturbado.

Em dois momentos, o velho da venda preta assume um papel inusitado: o de narrador da história. Na primeira vez, os cegos estão agrupados e ouvem a música que o velho da venda preta sintonizou em seu radinho de pilha; na segunda, ouvimo-lo refletir enquanto os demais comemoram o fato de o primeiro cego ter voltado a enxergar. Em sua reflexão, ele se pergunta sobre a mulher do médico, e questiona-se se talvez agora ela pense que será a sua vez de cegar, pois subitamente se calara e fora para a sacada olhar a cidade.

Contudo, talvez a diferença que seja mais profunda entre o filme e o livro diz respeito à construção da personagem do médico. No filme, vemo-lo, por exemplo, brigando com a mulher por ela ter matado o líder dos cegos malvados, e nos incomoda o fato de ele não a apoiar como fizera o personagem do livro. O médico, no romance, apenas observa que “vai haver guerra”, mas não como forma de repreendê-la, como fez o personagem do filme. No livro, ele e a esposa dialogam, enquanto no filme ocorre uma discussão. Depois, no caso do romance, o médico a consola, dizendo-lhe: “Não se acuse, foram as circunstâncias, aqui todos somos culpados e inocentes” (p. 188), o que não acontece no filme.

Antes disso, já nos surpreendera o fato de o médico, no filme, não aceitar que os cegos de sua camarata se revoltassem contra os cegos malvados, o que, no livro, é quase mostrado de forma inversa, isto é, os cegos mostram-se sempre apáticos e conformados a despeito do trabalho do médico e de sua mulher. Mas, talvez mais importante seja a maneira que a produção do filme encontrou para justificar a traição do médico. Há quatro cenas que nos levam a entender a traição, sem que esta nos cause demasiado estranhamento: 1- o modo como o médico conversa com a rapariga dos

óculos escuros durante a consulta; 2- a carícia que o médico faz na rapariga durante o momento em que ouvem a música tocada no radinho de pilha do velho da venda preta; 3- a discussão entre o médico e a mulher no corredor do manicômio, momento em que ele diz que está difícil vê-la como sua mulher, e não como uma enfermeira; 4- a discussão entre o médico e a mulher quando esta tentava lhe dar comida na boca. Creio ser importante notar que nenhuma destas quatro cenas aparece no romance, e ocorrem no filme para que a traição não seja algo súbito, mas consequência de cenas anteriores.

O médico e a rapariga dos óculos escuros transam em meio a uma nuvem de brancura, ao som de pianos e suspiros e, depois, quando já estão arrependidos do que fizeram, a mulher do médico, tal como fizera no romance, revela sua presença, e conta à rapariga que vira tudo que se passara entre eles.

Parece que os produtores chegaram à conclusão de que a personalidade do médico do livro tinha sutilezas que, no cinema, não alcançariam o grau de verossimilhança desejado pelo tipo de experiência que se tem diante da tela e, conforme Cardoso (2011), em vista do destinatário final. E, por isso, optaram por acentuar algumas de suas fraquezas, a fim de torná-lo, dentro dos padrões do cinema, um personagem mais coerente.

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E O FILME O HOMEM DUPLICADO

Imagino que a primeira reação de quem vê o filme *O homem duplicado*, se tiver, antes, lido o livro, seja de perplexidade. Isso porque, ao contrário do que acontece no caso do *Ensaio sobre a cegueira*, as diferenças entre o filme e o romance não são circunstanciais nem justificadas pelo fato de algumas cenas talvez necessitem, na tela, de uma explicação que, no romance, ficou a cargo da imaginação do leitor. Contudo, antes de rejeitarmos a obra devido ao estranhamento que nos causa, pensemos no que

afirma Carrière (2015, p. 61): “Toda obra realmente forte tem que incomodar. Na verdade, isso é um sinal da sua força.”

Após o incômodo inicial, entendemos que a proposta do filme é diferente, não se constituindo como uma obra que “recria” o romance, e sim um filme que “cria” uma história a partir do romance. Segundo Lima; Magalhães (2017, p. 278), “o filme se destaca do livro de forma arriscada, construindo uma livre-adaptação que por vezes parece livre demais, quase outra trama. Contudo, a leitura mais atenta revelará naqueles novos dilemas relativos ao duplo, a mensagem central do livro perfeitamente preservada”.

Para começar, a cena inicial do filme não aparece na história contada por Saramago. Nela, um grupo de homens assiste a performances eróticas de mulheres loiras, nuas. Ao final, uma aranha é trazida em uma bandeja, e vemos uma mulher nua, apenas de sapatos, aproximando-se para esmagá-la com o salto agulha. A tudo isso assiste um homem, e não sabemos se se trata de Adam ou Anthony, pois não fica claro se a cena é um *flashback* ou um *flashforward*, ou seja, talvez seja algo que acontece realmente no início, ou corresponde a algo que acontece após a história que será mostrada na sequência.

A imagem da aranha é recorrente no filme, e a mulher de Anthony, aqui chamada de Helen³, assume um protagonismo que, no romance, não ocorre. A obra explora simbologias relacionadas à psicanálise, sobretudo a própria aranha (associada à figura da mulher e ao casamento, que seria sua teia), trabalhando ambivalências como desejo e medo, atração e repulsa. De acordo com Lima; Magalhães (2017, p. 276),

A presença de aranhas em *Enemy* sugere o terror do protagonista Adam Bell em ser envolvido por laços e depois devorado, algo que se torna claro quando reparamos que ambos os duplos estão profundamente

3 Os nomes dos personagens do filme são diferentes dos nomes dos personagens do romance: Tertuliano Máximo Afonso é chamado de Adam; Daniel Santa-Clara/Antônio Claro de Daniel Saint-Claire/Anthony Claire; Maria da Paz de Mary; Helena de Helen.

insatisfeitos em seus relacionamentos. Enquanto Adam Bell tem problemas para satisfazer sexualmente sua mulher, seu duplo Anthony Saint-Claire tem a mulher grávida e insegura pelo fato de já ter sido traída. Há, portanto, para além da metáfora visual, um sentido nas aranhas que corresponde ao imaginário humano, o que se revela sobretudo na última cena, quando Adam Bell, ao perceber a troca completa da sua vida pela do seu duplo, vê sua “nova” mulher metamorfoseada numa aranha monstruosa.

A questão do duplo, no filme, não se limita aos personagens Adam e Anthony, repercutindo também na aparência de suas mulheres e na arquitetura da cidade, posto que Anthony mora próximo a dois prédios com arquitetura futurista e que são duas torres iguais. Mas a ideia de repetição verifica-se, sobretudo, na vida de Adam, mostrada como uma rotina de dias monótonos nos quais ele não enxerga qualquer sentido, motivo porque se explica sua depressão. Além disso, Adam é um professor universitário cujas aulas giram em torno da ideia de que a História compõe-se de eventos repetitivos, citando, nesse ínterim, uma complementação de Marx à ideia de Hegel, segundo a qual a história se repete: “na primeira vez foi uma tragédia; na segunda, uma farsa”.

Os cenários do filme são marcados por ambientes internos escuros, nos quais a iluminação preenche a tela com tons amarelo-esverdeados, e imagens externas que mostram uma cidade tomada por uma névoa de poluição e que, paradoxalmente, em várias cenas, aparece sem pessoas nem carros, permitindo que Adam trafegue por ruas quase desertas, cercado por concreto, asfalto e um estranho silêncio.

O filme apresenta a questão sexual como um tema central da produção, o que, de certa forma, também ocorre no livro. A diferença, nesse sentido, está na intensidade com que a questão é explorada no filme, e no fato de Helen encontrar-se grávida de seis meses, elemento que maximiza o drama, posto que, como Adam

e Anthony são duplos, ficará impossível determinar a paternidade do bebê. Nesse sentido, Anthony interpela Adam, perguntando-lhe se dormira com sua esposa, e culpando-o por tê-la envolvido na história. Anthony, por isso, deseja vingar-se dormindo com a mulher de Adam.

Desde o início do filme, as relações sexuais entre Adam e Mary aparecem como um dos elementos repetitivos de sua rotina. Anthony, por sua vez, discute com Helen porque esta desconfia de que o telefonema que recebeu fosse de uma amante, pois, diferentemente do livro, Anthony tivera um relacionamento extraconjugal. Mas, tal como no romance, Anthony veste as roupas do outro e leva Mary para a cama. Ao contrário do que acontecia com Adam, a relação sexual de Mary e Anthony é intensa, porém, tal como no romance, ela percebe a marca da aliança no dedo do parceiro e conclui que não é seu namorado. Enquanto isso, Adam transava com Helen, o que, no livro, não acontece, embora Tertuliano Máximo Afonso tivesse passado a noite com Helena.

O acidente que vitima Anthony e Mary ocorre em circunstâncias semelhantes ao do livro, com a diferença de que, no romance de Saramago, o carro colide com um caminhão, enquanto no filme Anthony perde o controle no interior de um túnel e se choca contra um pilar. Um carro capota e a câmera aproxima-se, focalizando, em *close*, a porta do carona, onde se vê a imagem de uma teia de aranha que se formara na superfície fraturada do vidro.

A imagem da teia de aranha é mais um dos elementos próprios do realismo mágico, o qual pronuncia-se completamente na imagem final do filme, na qual vemos Adam chamando por Helen e encontrando, ao invés da mulher, uma enorme aranha, diante da qual, ao invés de susto, ele apenas suspira, resignado. Diferentemente do que ocorre no livro, Adam não recebe uma ligação de outro duplo, e não pega uma pistola para ir matá-lo. No filme, o elemento mágico, que no livro é o aparecimento desse outro duplo, é substituído pela imagem da aranha, e a pistola encontrada

por Tertuliano Máximo Afonso nos pertences de António Claro é substituída por uma chave, a qual Adam encontra no paletó de Anthony. Olhando para a chave, ele pergunta a Helen se planejara algo para aquela noite, e acrescenta: “acho que preciso sair”, momento em que imaginamos que talvez seja para participar daquele ritual mostrado no início, motivo por que, talvez, ele não se surpreenda ao ver Helen transformada naquela imensa aranha.

Ao compararmos as cenas do filme com as cenas do romance, percebemos que, ao contrário do que acontece com o filme *Ensaio sobre a cegueira*, no qual predominam cenas que correspondem totalmente às do romance, no filme *O homem duplicado* predominam cenas em que ocorrem mudanças em relação ao romance, havendo, inclusive, diversas que não constavam do texto de Saramago.

A caracterização das personagens também tem sensíveis diferenças. Para começar, Adam é professor universitário, enquanto Tertuliano Máximo Afonso dava aulas para adolescentes. Além disso, este último disfarçara-se com uma barba postiça, enquanto Adam tem barba verdadeira. A semelhança entre ambos é a crise psicológica que vivem no início do filme, e que se acentua quando o personagem descobre que tem um duplo.

As outras personagens também são levemente diferentes daquelas do romance. Anthony é mais mulherengo; Helen é mais ciumenta e possessiva; Mary é mais presente na vida de Adam do que Maria da Paz estava sendo na vida de Tertuliano. No entanto, uma personagem cujas diferenças não podem deixar de ser notadas na comparação entre o filme e o livro é a mãe de Adam. Enquanto a mãe de Tertuliano Máximo Afonso mostra-se compreensiva e afetuosa, além de manter-se distante da vida do filho, a mãe de Adam parece impositiva, autoritária, e telefona-lhe frequentemente. Nos dois casos, contudo, falta ao filho a figura do pai, permitindo que se especulem interpretações psicanalíticas relacionadas ao complexo de Édipo.

CONSIDERAÇÃO FINAIS

A literatura comparada opera de acordo com diversas perspectivas e em relação a uma imensa gama de objetos. Este artigo procurou valer-se de alguns procedimentos comparatistas para analisar os modos como os filmes *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado* dialogam com os romances homônimos, ambos de autoria de José Saramago. Como estratégia metodológica, optei pela identificação das características dos personagens, pela enumeração das cenas, interpretação de alguns elementos da história, bem como observação dos efeitos de câmera, iluminação e trilha sonora dos filmes, procurando evidenciar de que maneira os recursos dos filmes recriavam os romances ou como criavam algo a partir dele.

A comparação das cenas do filme *Ensaio sobre a cegueira* e o romance mostrou que há uma grande quantidade de cenas com total correspondência nas obras, evidenciando que o filme procura reproduzir os conteúdos do romance. Da mesma forma, certos aspectos formais do filme, como efeitos de câmera, iluminação e trilha sonora procuram repercutir, na forma, os conteúdos da obra, a saber, a cegueira branca, a confusão mental e a angústia dos cegos. Mesmo algumas diferenças entre o filme e o livro parecem ter sido pensadas pela produção para causar efeito semelhante ao do romance, como acontece em relação à composição étnica dos personagens que compõem o grupo que acompanha a mulher do médico: nele, vemos orientais, brancos e negros, composição que não foi explicitada no livro, além dos homens e mulheres presentes no romance.

Por outro lado, o filme trabalha a caracterização de alguns personagens de maneira diferente do que ocorre no livro. O médico, por exemplo, flerta com a rapariga dos óculos escuros e discute com a esposa, mostrando uma personalidade com nuances menos sutis do que as apresentadas pelo narrador do livro. A mulher do médico, por sua vez, apresenta-se quase sempre como abnegada e solidária, demonstrando, em menos momentos do que no livro,

suas fraquezas diante da tragédia a que assiste. Contudo, estas diferenças parecem levar em consideração as especificidades da recepção da obra fílmica, de modo que a composição dos personagens procura torná-los coerentes para o público que assistirá à obra no cinema, tendo que compreendê-la no tempo de duração determinado pela produção, e sem a oportunidade de pausar, voltar páginas e reler trechos, como ocorre no caso do romance.

O filme *O homem duplicado*, ao contrário, não procura ser fiel ao romance e acrescenta-lhe elementos que ampliam sua significação, ainda que não se afaste do conflito central da narrativa, isto é, o drama desencadeado na vida de um homem que descobre haver outro idêntico a ele, um duplo. A inserção de elementos, como a gravidez de Helen, os pesadelos de Adam com aranhas monstruosas e mulheres com rosto de aranha, os rituais com mulheres nuas pisando aranhas e, ao final, a transformação de Helen em uma aranha, bem como outros, associados ainda à trilha sonora, à iluminação e aos cenários, permite que se interprete o filme sob diferentes perspectivas, ampliando os sentidos possíveis a partir do romance e acrescentando outros talvez impensáveis com a leitura do livro.

A comparação entre as cenas do filme e do livro procurou evidenciar que a obra dirigida por Denis Villeneuve baseia-se no romance de Saramago para criar uma nova obra a partir dele, não tentando ser-lhe fiel em relação ao enredo. Além disso, ao tema central do duplo, o filme acrescenta substancial relevo a algo que, no romance, pode ser intuído, mas não é um núcleo da narrativa: a dimensão psicanalítica, operando com elementos típicos de um viés freudiano, cujo centro irradiador de sentido é a sexualidade e seus impactos no inconsciente.

Para finalizar, gostaria de destacar que as diferenças de perspectiva que nortearam a produção dos filmes não me parecem, de maneira nenhuma, constituir qualquer demérito. Cada diretor, ao seu modo, operou com o material literário que lhe serviu de base, e este, pela riqueza que a obra de Saramago contém, pôde

criar um filme que, em diferentes medidas, ao mesmo tempo presta homenagem ao escritor, recriando cinematograficamente elementos de sua obra, e acrescenta à história filmada elementos que, no romance, não ocorrem, seja porque é possível prescindir deles por pertencerem a um código diferente, seja porque os leitores recebem a obra em circunstâncias diferentes, seja porque a proposta do diretor era, justamente, criar a partir do romance, e não simplesmente tentar recriá-lo.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- CARDOSO, José. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan.-jul., 2011, pp. 1-15.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando e Benjamin Albagli. RJ: Nova Fronteira, 2015.
- HATTNER, Alvaro Luiz. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 36, jan./jun. 2013, pp. 35-44.
- _____. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outrossuportes textuais. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 16, 2010, pp. 145-155.
- LIRA, Bertrand; MAGALHÃES, Daniel. Do *Homem Duplicado* à *Enemy*: adaptação e reinvenção do duplo no cinema. In: *Culturas midiáticas*, Revista do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Ano X, n. 18 – jan-jul/2017, pp. 263-280
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

QUEM PRÁTICA A VIOLÊNCIA: REFLEXÕES A PARTIR DO CURTA-METRAGEM *O MATADOR DE BAGÉ*

Laísa Veroneze Bisol

INTRODUÇÃO

A narrativa cinematográfica, quando construída a partir do gênero curta-metragem propicia, de maneira sucinta e objetiva, percepções acerca de um determinado tema, a partir de contextualizações breves mas, em geral, abarcando elementos que podem oportunizar a reflexão. A partir disso, buscamos verificar, através desta pesquisa, a representação da temática violência em um curta-metragem produzido no Rio Grande do Sul e vencedor, em sua categoria, do prêmio Assembleia Legislativa de Cinema, inserido no Festival de Cinema de Gramado, em 2013. O curta-metragem *O Matador de Bagé*, de Felipe Lesbick, permite que nos questionemos de que maneira a violência se constitui nesta narrativa, considerando o contexto histórico-cultural do Rio Grande do Sul, já que o filme se passa na capital gaúcha, Porto Alegre. Assim, esta pesquisa tem como objetivo verificar, através da análise do curta-metragem, quem são os sujeitos que cometem e quais são aqueles acometidos pela violência, com o intuito de compreender quais são estes perfis. Além disso, buscaremos entender quais são os atos de barbárie representados e suas possíveis motivações e consequências.

Desta forma, iniciaremos a discussão a partir de teorizações acerca da temática escolhida para, posteriormente, realizar a análise

se do curta-metragem. Já nas considerações finais apresentaremos os resultados deste estudo, dentre eles, o modo como a violência é expressa de maneira naturalizada nesta produção mas, também, por um viés irônico que pode incitar a reflexão.

REGIONALISMO E VIOLÊNCIA

No sul do país encontramos fortes marcas de regionalismo e tradicionalismo, que legitimam um determinado modo de viver e pensar que, por vezes, é posto em sobreposição aos demais. Muitas destas questões tradicionalistas advém – e ganham força –, por questões históricas que remetem às guerras, como a Revolução Farroupilha e Revolução Federalista, episódios responsáveis por alguns dos costumes cultuados no Estado até hoje. São tradições, oriundas de episódios violentos, que muitas vezes inconscientemente são apropriadas por uma parcela da população dos sul-riograndenses, que também rememora as conquistas daquele período identificando as personagens históricas como heróis.

Ao tratarmos de produções midiáticas desenvolvidas no Rio Grande do Sul, é comum remetermos ao tradicionalista, o “gaúcho a cavalo” representado (por muitos anos e até hoje) em narrativas audiovisuais e literárias como aquele que pertence ao campo, vestido de bombacha, ou aquela com vestido de prenda, bordando toalhas, e ambos na companhia do fiel chimarrão, ou ainda com lembranças aos feitos de guerra, além outros fatores que demonstram o apego à “cor local”. Contudo, quando este gaúcho a cavalo é “apeado” na representação fílmica, é instigante buscar entender de que maneira se estabelece a constituição dos mecanismos de representação através deste meio audiovisual.

A mídia representa versões destas e outras realidades. Programas televisivos produzidos no Rio Grande do Sul, como o Galpão Crioulo, da RBS TV, a grande maioria dos “Curtas Gaúchos”, de uma iniciativa de premiação mesma emissora, ou todo o canal de programação da TV Tradição, disponível *online*, e mesmo audiovisu-

ais desenvolvidos por produtoras fora do Estado sulista, mas para representá-lo, como o longa-metragem **O tempo e o vento** ou a minissérie **A casa das sete mulheres**, são, muitas vezes, produtos que remetem a uma tradição, ou, podemos chamar de gauchidade, que, segundo Flavi Ferreira Lisboa Filho (2009, p. 21) trata-se do fenômeno que engloba “qualidades, comportamentos, valores, maneiras de agir” do gaúcho, em suas análises representativas.

Ao refletirmos sobre quem é o indivíduo sulista, cabe entendermos de que maneira ele é representado, considerando a multiculturalidade existente na formação do Estado e também as questões de orgulho e história do gaúcho. Tau Golin (1998) afirma que as questões gaúchas foram adquirindo espaço na mídia com a imposição de um tipo inventado. “O homem campeiro, que até então, de certa forma, era o fluxo real condutor ao passado e exemplo do indivíduo concreto, entrou em crise. Uma tragédia silenciosa. Frente à universalização daquela gauchada fulgurosa e pavoneante de roupagem colorida da televisão e das festas citadinas, ele era um impostor” (GOLIN, 1998, p. 92).

Essa conclusão do estudioso remete, portanto, a outras produções, aquelas que são desenvolvidas não com o foco no estereótipo de gaúcho (talvez inventado) mas no sul-rio-grandense que pode nem mesmo se identificar com tais pressupostos de gauchidade. Essas representações aparecem na música, na literatura, e em produtos audiovisuais também há bastante tempo, e se materializam principalmente em filmes ficcionais gaúchos.

Os curtas-metragens premiados no Festival de Cinema de Gramado – Prêmio Assembleia Legislativa do RS e condecorados com outras premiações diversas mostram enredos e personagens que, nem sempre, remetem à ideia de gauchidade. Desta forma, a partir do objeto de estudo deste trabalho, o curta-metragem **O matador de Bagé** (2013), realizamos os seguintes questionamentos: Considerando o contexto que citamos anteriormente, quem são os sujeitos que cometem e quais são aqueles acometidos pela

violência? Esta narrativa fílmica desenvolve a problematização da violência?

Sendo assim, destacamos algumas perspectivas de estudiosos que tratam acerca da temática da violência. Jaime Ginzburg (2013) questiona porque mundialmente e em diferentes espaços de tempo existem seres humanos com a capacidade de realizar horrores contra outros. O autor ainda enfatiza o assunto sob a perspectiva de que ainda há muito a ser discutido diante de toda a violência que habita o mundo de hoje.

Freud (1932) já abordava sobre o assunto, quando escreveu que os conflitos humanos geralmente são resolvidos através da violência, e que um rápido olhar acerca da história da humanidade revela uma imensidão de conflitos entre duas ou mais comunidades, sempre com a força advinda das armas: “Guerras dessa espécie terminam ou pelo saque ou pelo completo aniquilamento e conquista de uma das partes” (FREUD, 1932, p. 35). Ao considerarmos este fragmento escrito por Freud, mais uma vez admitimos a força dos combates que permearam a história das nações. Guerras que influenciaram na memória de seus lutadores, ora considerados heróis, ora fracassados, e que de geração em geração perpassaram a imagem de terror e sofrimento causada pelos conflitos que deixaram suas marcas na memória social como um todo. A violência, existente na guerra ou, se de outro modo, isolada, existe nos mais diferentes moldes. Ginzburg (2013) cita algumas das formas de violência que podem ser simbólicas, psicológicas, por intimidação, humilhação, remetendo, ainda, à desumanização e hostilidade: “trata-se de uma palavra que é chamada para falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir”. (GINZBURG, 2013, p. 10), mas que acabam se tornando comuns entre os indivíduos. E o mesmo autor questiona: “por que isso é um fenômeno comum?” (GINZBURG, 2013, p. 11). Ao passo em que já está institucionalizada como parte da memória social, a violência acaba por não causar mais estranhamento, é como se a humanidade ficasse alheia a esta

discussão, uma vez que os fenômenos de guerra e violência são, inexplicavelmente, inerentes à humanidade.

A partir destas ideias, compreendemos a necessidade de dar prosseguimento as pesquisas neste âmbito, especialmente através das manifestações artísticas, como o cinema, por exemplo. A narrativa cinematográfica, quando construída a partir do gênero curta-metragem propicia, de maneira sucinta e objetiva, percepções acerca de um determinado tema, a partir de contextualizações breves mas, em geral, abarcando elementos que podem oportunizar a reflexão.

José Antonio Segatto (1999) afirma que, diferentemente dos estudos sociais nos quais os fatos são expostos como realmente são, a fim de transmitirem a realidade acerca dos acontecimentos, a forma artística é capaz de recriar, ou seja, os episódios são reinventados, escritos/expressos de tal maneira que possam construir uma imagem capaz de provocar diferentes percepções. Filmar, segundo Jean-Claude Bernardet (1986, p. 36) é “recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva”, seguida pela composição do filme através das montagens.

Ao compreender a importância do estudo acerca da violência, atrelada à perspectiva de um Estado que possui muitas de suas tradições advindas de um contexto de revoluções, e sobretudo, considerando a capacidade/oportunidade artística na representação destas questões, buscaremos tecer algumas considerações a partir da análise do curta-metragem, no próximo item deste artigo.

OS SUJEITOS E A VIOLÊNCIA EM O MATADOR DE BAGÉ

A fim de atrair a atenção dos espectadores e transmitir as ideias roteirizadas, cada tipo de narrativa é composta por elementos específicos. Na literatura, por exemplo, há, por meio das palavras, uma descrição dos cenários e personagens, sendo que a imaginação do leitor é fundamental para a constituição das histórias.

Já no cinema este processo é diferente, embora as duas áreas se aproximem. Segundo Martin (2005, p. 22), as imagens, no cinema, são dotadas de “aparências da realidade”. Assim, na filmografia, as imagens tomam o lugar dos textos, assim como as expressões das personagens, o som e a iluminação, propiciando instantaneidade e limitando o processo imaginativo daquele que assiste.

Muitos elementos podem ser analisados quanto tratamos da estética cinematográfica. Para este estudo, elencamos categorias especialmente quanto ao som (trilha sonora e falas) e quanto aos planos (enquadramento). Além disso, buscaremos realizar as relações entre o contexto geral do filme e o até então exposto.

O som, no filme, é adicional à imagem e através dele sentimentos podem ser repassados ao espectador, desde a emoção, à alegria, o medo, e outros. Aumont (1995) afirma que o som fílmico aumenta os efeitos de realidade, embora na maioria dos casos seja considerado como um complemento oferecido pelos elementos audiovisuais. Ao encontro desta perspectiva, Watts (1999, p. 51) explica que “filmes sem som são como comida sem tempero. Não tem sabor, nem graça. Eles necessitam de som para complementar a experiência”.

Já a sequência de planos é fundamental para contar uma história através do cinema. Essa sequência que compõe o filme é chamada por Aumont (1995) de espaço fílmico, que perpassa pelas escolhas da produção. Segundo Aumont (1995, p. 38) “a noção muito difundida de plano abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens”. Isso significa que as escolhas implicam em como as histórias serão contadas e, esses planos, são classificados, conforme este mesmo autor, como plano geral, plano conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado e close up¹. O autor ainda destaca o movimento da

¹ No plano geral é mostrada uma paisagem completa, já o conjunto foca em um grupo de pessoas, o plano médio apresenta uma parte do ambiente com uma ou mais personagens atuando, já o plano americano, mostra uma única personagem, próxima, mas não de corpo inteiro, enquanto que o plano aproximado ou, primeiro plano, a personagem aparece de modo mais aproximado, o plano close-up mostra o rosto de uma personagem. (Setaro, 2009).

câmera em relação aos planos com vistas a compor a imitação do que seriam as ações humanas.

Harris Watts (1999, p. 14) afirma que um filme deve ter uma história condizente e bem planejada para proporcionar ao seu público uma experiência “[...] interessante, divertida, engraçada, fascinante, alarmante, excitante, total - qualquer coisa menos aborrecida”. Para tanto, os filmes sempre apresentam um “ponto de vista” sobre determinado assunto e uma “sequência de planos” condizentes com o que se quer mostrar.

Diante das ideias até então apresentadas, iremos estudar **O Matador de Bagé**, um filme de Felipe Lesbick vencedor da categoria “melhor filme” na Mostra Gaúcha de Cinema – Prêmio Assembleia Legislativa, inserido no Festival de Cinema de Gramado, em 2013. O curta-metragem tem duração de 14’58”. A personagem principal se chama Assis e é o narrador da história, que conta sua profissão: matador profissional há 15 anos, considerando-se orgulhosamente como o matador número um de Porto Alegre. O filme apresenta alguns dos “trabalhos” realizados por Assis, que vai dando algumas dicas sobre como ser um bom matador. A personagem central incomoda-se com um novo matador que está na cidade e realiza o mesmo trabalho sem os métodos adequados, embora esteja tomando o seu lugar nas matanças. A trama segue tendo como cenário a cidade da capital gaúcha e o tédio da personagem principal por estar há muitos dias sem fazer vítimas. Em meio ao enredo, Assis encontra uma ex-namorada, que mostra-se irritada por estar com uma perna menor que a outra, em função de um tiro que o companheiro teria direcionado a ela. O ponto alto do filme é o duelo entre os dois matadores, que perseguem um ao outro até que Assis atira em seu inimigo e assume novamente seu posto de matador.

O filme inicia com a imagem da personagem principal em um plano médio, ou seja, apresentando parte do ambiente mas focando na personagem, o que mescla-se com o plano americano. Estes são planos que prevalecem em grande parte da trama. Neste primeiro

momento não é a câmera que se move mas a própria personagem, que se aproxima enquanto exalta sua profissão de matador. A trilha musical é contínua, não provoca emoção e nem mistério, apenas compõe a trama. Em algumas cenas o som é posto de forma mais rápida, com a impressão de uma corrida. Nos momentos em que aparecem as mortes, a trilha não se modifica mas há um acréscimo de ruído, por exemplo, de tiros, de uma furadeira que irá perfurar uma das vítimas ou de uma faca que irá cortar uma pessoa. De acordo com Martin (2005), este tipo de recurso, o ruído, amplia a autenticidade daquilo que é exibido. Inferimos, a partir disso, que a escolha sonora foca na violência exposta nas imagens, já que estes elementos fílmicos se complementam.

O filme exhibe as cenas de morte e sangue de forma natural, sempre mostrando a personagem central e a secundária em planos médio e americano, com raros momentos em primeiro plano. Esses aspectos denotam que não há intenção de mostrar qualquer tipo de emoção na personagem que representa o matador mas, somente, sua função e suas ações, uma vez que Assis não demonstra muitos sentimentos, nem de alegria, tampouco tristeza ou raiva.

O momento da trama em que a trilha se modifica, embora os planos permaneçam os mesmos, é quando Assis encontra a ex-namorada e a trilha composta por uma música romântica leva a compreensão do sentimento que a personagem nutre pela mulher, embora isso não fique evidente em sua expressão. O plano conjunto aparece quando eles se encontram, o que nos permite concluir que a trama quer mostrar esse sentimento que pertence ao matador, já que, a partir das ideias de Martin (2005), com esse plano não se pretende apenas mostrar uma imagem descritiva mas a busca por um significado psicológico. Durante a conversa entre as personagens, em que recordam o tiro que o matador acertou na mulher, por engano, o foco permanece em Assis e, embora sua ex-namorada esteja em primeiro plano, aparece como desfocada, evidenciando seu papel secundário.

As próximas cenas seguem sem o acompanhamento de trilha sonora. O silêncio faz parte da narrativa quando a personagem central chega em casa e desempacota uma arma nova. Enquanto ele aprecia seu instrumento, primeiros planos aparecem em fotos de família. Quando Assis organiza suas armas antes de sair de casa, volta a trilha sonora, que remete a um filme de romance antigo. Em plano aproximado, a câmera foca no matador que vai em busca de seu inimigo chegado à cidade.

A conversa dos dois, em trocas de ameaças, acontece em plano americano, com a câmera focando ora em um, ora em outro. Apenas os ruídos marcam esta cena, acompanhadas das falas das personagens que evidenciam o sotaque sulista, inclusive com termos peculiares aos sul-rio-grandenses, como a palavra “guri”. A sequência se dá pelo plano close-up no rosto de um e de outro, acompanhados por uma trilha que evoca suspense, que encerra-se ao som dos tiros. Eles perseguem-se e o plano detalhe aparece quando cada um leva um tiro. Assis atira mais vezes e mata seu inimigo indo para casa tranquilamente, sem expressão, com a sua arma. O som é apenas da sua voz. “Às vezes me esqueço de como essa cidade é linda. Acho que preciso de férias” (13’05” – 13’16”). Essa fala nos permite compreender, mais uma vez, a naturalidade com que o tema é exposto. A conclusão da personagem central sobre a beleza de Porto Alegre e também acerca da sua necessidade de descanso, surge após matar uma pessoa.

A partir destas leituras, concluímos também quais são os perfis apresentados neste curta-metragem: há a figura do matador, um homem, branco, de meia idade, profissional em matar. O seu “concorrente”, que trata-se de um homem, branco, jovem, buscando espaço no ramo da violência. As vítimas são diversas, mostradas como exemplo no início do curta-metragem, mas o foco está em duas: no concorrente, que é morto ao final da trama e também na mulher, ex-namorada de Assis, baleada por ele. Ou seja, uma mulher, jovem e branca.

Tendo em vista estas relações, apresentaremos, no texto que segue, outras conclusões acerca desta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado teve como principal intuito compreender o modo como a violência é representada em **O Matador de Bagé**, curta-metragem vencedor do prêmio Assembleia Legislativa de Cinema, inserido no Festival de Cinema de Gramado, no ano de 2013. Também buscamos verificar quem são os sujeitos que causam e quais os acometidos pela violência e quais as possíveis motivações para os atos violentos.

Concluímos que a violência é exposta neste curta-metragem como algo comum na sociedade, inclusive como forma de libertação do tédio, uma vez que as personagens praticam a violência e falam sobre ela de forma natural, como parte de seus cotidianos, ou seja, de um modo geral, o filme não problematiza a temática da violência. Os sons ou a ausência deles e o modo como a câmera se posiciona em relação as personagens, que foram os elementos mais especificamente analisados, permitem desvendar aspectos importantes dos filmes, conforme mencionamos anteriormente, no item relacionado à análise. Ademais, quem comete a violência são homens, um, mais velho, e já experiente nesta função e um outro, mais jovem, buscando seu espaço. As vítimas aparecem de forma rápida e aleatória, entretanto, o roteiro muda dando destaque a uma delas: uma mulher, ex-namorada de Assis, que foi baleada supostamente por engano enquanto tinham um relacionamento.

Ainda, para além das questões estéticas, inferimos também outros significados que advém destas produções, especialmente quando debatemos a questão do cinema produzido em um local específico, neste caso, o Rio Grande do Sul. Em **O Matador de Bagé** não encontramos traços característicos do “Gaúcho a cavalo” na personagem central, contudo, a paisagem de Porto Alegre, capital gaúcha, é bastante explorada, assim como a fala dos atores que são

carregadas de sotaque sulista. Conforme mencionamos no quadro teórico, muitos dos costumes gaúchos foram adquiridos em função de conflitos e, percebemos, nos enredos, mais uma vez a presença da violência, inclusive através da naturalidade em matar.

Ainda segundo esta perspectiva, inferimos que são perpetuados estereótipos estabelecidos no estado sulista: as memórias de violência naturalizada, patriarcado, mulher em segundo plano, permanecem sendo exploradas.

Em contraponto a isso, podemos observar que o filme é demarcado pela ironia. Ou seja, a figura do homem que, segundo o título, é de Bagé, mas realiza os atos violentos em Porto Alegre, orgulhando-se em ser matador profissional, pode conotar a busca por uma problematização dos acontecimentos, isso quer dizer, através do que pode causar incômodo, proporcionar também novas perspectivas interpretativas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller; rev. téc. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1995. Nuno César P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- FREUD, Sigmund. Carta de Freud. 1932. In: SEITENFUS, Antônio Silva Ricardo. Um diálogo entre Einstein e Freud: Por que a guerra? Santa Maria: Fadisma, 2005. Disponível em: <<http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/05620.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2013.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.
- GOLIN, Tau. *Reflexos entre o gaúcho real e o inventado*. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998. 4. ed. p. 9-94.
- IESBICK, Felipe. *O Matador de Bagé*. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zQXVksGKUA>>. Acesso em 30 set 2016.
- LISBOA FILHO, Flavi Ferreira. *Mídia regional: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo*. Tese. Unisinos: São Leopoldo, 2009.

- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica* (1971). Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Título original: *Le Langage Cinématographique*.
- SEGATTO, José Antônio. Cidadania de ficção. *In*: SEGATTO, José Antônio.
- SETARO, André. Como o cinema “fala”. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1436>>. Acesso em 20 mar 2009.
- WATTS, Harris. *Direção de câmera: Um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

A OBRA ILUMINADA DE WILLIAM BLAKE COMO OBJETO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Andrio J. R. dos Santos
Sabrina Siqueira

INTRUDUÇÃO

William Blake (1757-1827) foi um artista à margem. Em vida, sua obra recebeu pouquíssimo reconhecimento. Em parte porque o artista desenvolveu relacionamentos tortuosos com as instituições legitimadoras da arte de seu período. Por isso, Blake procurou formas alternativas de produzir e publicar seus livros. Com esse intuito, o artista desenvolveu seu próprio método de impressão, denominado hoje como “método iluminado”. Visando divulgar suas obras, em 1793, Blake imprimiu uma espécie de manifesto, intitulado apenas “Ao público”. Nesse panfleto, o artista afirma que poesia, pintura e música convergem em sua arte iluminada. Após sua morte, Blake foi lembrado como uma estranha lenda, principalmente devido à sua primeira biografia, de autoria de Ann e Alexander Gilchrist. No século XIX, Blake foi retomado como um místico. Já no século XX, a crítica de Blake nasce e toma forma a partir de um processo tortuoso e inconstante. Diversos acadêmicos leem Blake a partir de óticas distintas, como a política, por exemplo, aproximando-o do contexto revolucionário do século XVIII. Ao mesmo tempo em que Blake passa a receber atenção da crítica acadêmica, outro fenômeno passa a ocorrer: a apropriação e releitura de suas obras em diversas áreas da indústria cultural

– na música, no cinema, na literatura, nas narrativas gráficas. O processo de retomada artístico-cultural da obra de Blake pode ser lido como tradução intersemiótica.

No amplo campo dos estudos interartes, as concepções a respeito de tradução intersemiótica podem variar, devido principalmente a estudos baseados em diferentes correntes de semiótica, como a de origem peirceana e a saussureana, por exemplo. Neste trabalho, adoto as concepções de Julio Plaza (2008), advindas dos pressupostos propostos por Charles Sanders Peirce (1972). Nessa perspectiva, tradução intersemiótica se apresenta como recriação crítica, conforme defendida por Plaza (2008). Trata-se, primeiramente, da compreensão de que o objeto traduzido possui uma natureza particular, uma espécie de significação básica ou essencial, algo que pode pertencer a qualquer mídia: textual, pictural, sonora, etc. Dessa forma, o objeto tradutor transforma o objeto traduzido, operação de transmutação entre signos, e mantém com este uma relação íntima e orgânica. Como Harold de Campos (2006) menciona, não se traduz apenas o significado, mas também o próprio signo, sua materialidade mesma, uma vez que a tradução é sempre uma recriação paralela e autônoma, embora recíproca. Afinal, a tradução intersemiótica é uma teoria calcada em um método interpretativo, ou seja, em uma decisão de leitura.

O objetivo deste trabalho é apresentar e analisar criticamente três obras contemporâneas em que a obra de Blake é apropriada e traduzida como objeto estético. Para tal, tratarei de obras de diferentes mídias. No âmbito das mídias audiovisuais, embora tenha em mente que cinema e televisão apresentam características específicas, analiso dois episódios da série de televisão *Bates Motel* (2013), que traduz o poema de Blake intitulado *The Tyger* (1795). No que concerne à música, apresento e discuto uma das faixas do álbum *The Chemical Wedding*, do artista inglês Bruce Dickinson, obra que traduz semioticamente diversos poemas e ilustrações de Blake. Por fim, discuto a *graphic novel From Hell* (1999), que exemplifica

a recriação artística da obra iluminada blakeana em relação a um gênero também híbrido.

THE TYGER E THE LAMB: INOCÊNCIA PERDIDA EM BATES MOTEL

Bates Motel (2013 traça o *background* da personagem Norman, que mais tarde se tornaria um assassino no livro *Psycho* (1959), de Robert Bloch – também adaptado para o cinema em 1960, dirigido por Alfred Hitchcock. Na série, Norman é um jovem cheio de amor e raiva, atormentado pela posição intermitente que ocupa entre os opostos de bem e mal, assim como com a ideia de redenção. Já sua mãe, Norma, é representada como uma personagem vívida ao mesmo tempo em que lívida, uma espécie de catástrofe bela e selvagem e, assim como o filho, imersa entre o horror e a fascinação da existência.

O poema *The Tyger* é mencionado nos episódios *Nice Town You Picked, Norma* (1ª Temporada, 2º Episódio) e *The Immutable Truth* (2ª Temporada, 10º episódio). Este último encerra o arco da história iniciada na primeira temporada. Em *Nice Town You Picked*, Norma, Norman e uma colega de escola, Emma, precisam escolher um poema de literatura clássica e discutir por que o texto ainda seria relevante na contemporaneidade. Emma sugere a obra de Blake e realiza uma breve leitura, no quarto de Norman, enquanto ambos liam diversos livros, a procura de uma obra para sua tarefa. Norman não entende o poema e pergunta sobre o que se trata. A menina responde que o texto questiona como um Deus supostamente bom poderia também ter criado coisas aterrorizantes. Além disso, ela sugere que eles tracem um paralelo entre o poema e casos de assassinos famosos. Em *The Immutable Truth*, Norman pede a Emma que vá até seu quarto – ele tem a intenção de despedir-se dela, pois tenciona cometer suicídio. No quarto, ele relembra o poema com Emma, citando-o novamente, logo antes de sua derradeira ação.

As duas primeiras temporadas de *Bates Motel* encerram um arco de enredo repleto de traições, conflitos sangrentos e uma

forte tensão psicológica que assola as personagens principais. *The Tyger* não é traduzido simplesmente como uma analogia a uma personagem ou a uma dada situação, e sim como um recurso poético que perpassa narrativamente esse primeiro arco. O poema funciona como uma espécie de moldura para as questões existenciais abordadas da série, assim como uma forma de resolver as tensões finais do enredo do arco. Isto porque a questão final é respondida, ou melhor, remetida pelo poema, e não no enredo ou no texto do próprio programa.

Para Foster Damon (2005), o poema de Blake pode ser lido em paralelo com *The Lamb* (1795) e representa a ira divina em contraste com o cordeiro, que representaria o amor ou a redenção divina. Tavares (2012) menciona que as questões levantadas pelo eu lírico são semelhantes às realizadas por Jó a Deus, no *Livro de Jó*. Bloom (2003) comenta que significação de *The Tyger* está diretamente atrelada às concepções blakeanas de inocência e experiência. A primeira, refere-se à infância, idealismo, alegria, criatividade, imaginação, a tudo aquilo que tem relação com a redenção e a redescoberta do divino. Já a segunda, diz respeito à desilusão, hipocrisia, cientificismo, racionalismo e tudo aquilo que intenta a reduzir o homem à uma máquina falha, a um corpo impuro, a uma existência passageira. No entanto, conforme Tavares (2012), as duas instâncias são interdependentes e complementares. É só pelo choque dos contrários que o indivíduo é capaz de encontrar a iluminação e alcançar a autodescoberta e o autoconhecimento.

Em *Nice Town You Picked*, Norman não compreende o poema, a relação entre o tigre e o estado de experiência soa-lhe um tanto alienígena. Nesse ponto, Norman é como o cordeiro, enlevado em cânticos doces de inocência, contemplando a imagem sublime de Deus. Mas o Deus de Norman tem nome e presença constante em sua vida: Norma, sua mãe. Já em *The Immutable Truth*, o fato de Norman mencionar o poema indica que a personagem alcançou a sua própria noção de experiência. O percurso sangrento da trama das duas temporadas estraçalhou sua inocência e transformou-a

em algo agrídoce e aterrorizante. Se em *Nice Town* Norman sequer percebe o desejo que Emma sente por ele, em *The Immutable Truth* ele sorri e se aproxima dela com certa malícia, no intuito de convencê-la a ficar perto de sua mãe e apoiá-la quando ele se for.

No entanto, a principal significação de *The Tyger* na série se estabelece através da relação entre Norman e sua mãe, Norma. Em *The Immutable Truth*, Norma encontra o bilhete suicida do filho e consegue alcançá-lo na floresta, antes que ele atire em si mesmo. Em uma cena tensa, ela não apenas justifica a dor e angústia que o filho carrega, devido ao assassinato que cometeu, como também afirma a dualidade, dependência e complementaridade de sua relação: “We’re the same person”, ela afirma. Em seguida, sela seu pedido com um beijo nos lábios do filho. Se o arco das duas temporadas traça o percurso de inocência e experiência para Norman, essa cena final é seu reencontro com a inocência. Ele redescobre a divindade: Norma. Os versos do poema podem ser lidos como uma metáfora para a relação entre mãe e filho: “[w]hat immortal hand or eye/ Could frame thy fearful symmetry?” (BLAKE, 1789, v. 1-2) e “[d]id He Who made the Lamb make thee?” (BLAKE, 1789, v. 22).

Norma é um tipo de deidade para o filho, pois ela acredita ter feito o filho à sua própria imagem; mais ainda, ela compreende o filho e a si mesma como duas instâncias de um todo, talvez como os opostos de inocência e experiência, a terrível simetria do tigre em relação à pureza do cordeiro. Isto porque Norma diz ao jovem Norman que eles são, em essência, a mesma pessoa, pois ela não é capaz de distinguir seus desejos dos desejos do filho. Inocência e experiência, nessa medida, estão contidos dentro de Norman e Norma, mas ambos são incapazes de reconhecer tais matizes, a menos que contemplem suas próprias naturezas no espelho um do outro. Trata-se, nesse caso, de uma tensão entre identidade e alteridade. Para Norman, sua mãe é o outro essencial, mas também é seu eu mais íntimo. E o mesmo é válido em relação à Norma. Além disso, o deslizamento incestuoso de Norma pode ser lido em paralelo com a mudança do verso do poema. Na primeira estrofe, o eu lírico

questiona quem poderia (could) forjar o tigre, já na estrofe final, o eu lírico indaga quem ousaria (dare).

Por fim, a relação entre *The Tyger* e as duas primeiras temporadas da série *Bates Motel* se desenvolve de forma rica e complexa. O poema de Blake é traduzido em relação ao desenvolvimento do enredo do arco, à caracterização de personagens e como uma metáfora para o relacionamento entre Norman e Norma. Todas essas instâncias apresentam-se como possibilidades de abordagem para a discussão do processo de tradução intersemiótica. Como Claus Clüver menciona (2006), o problema a ser tratado, assim como a metodologia utilizada, são questões de escolha de leitura. Da mesma forma, Plaza (2008) menciona que calcar a análise em uma metodologia fixa é limitar a análise, ao mesmo tempo em que exige a queda da discussão em um abismo teórico praticamente sem retorno. Por isso, acredito que seria mais adequado considerar que, em *Bates Motel*, *The Tyger* opera como uma espécie de campo fértil, como possibilidades de leitura que iluminam o objeto tradutor. Em analogia ao poema, *The Tyger* opera como um predador terrível e sublime, vagando na noite escura. A percepção dos matizes de sua pelagem, do ritmo de suas passadas, do brilho de seus olhos e do temor que desperta são como insights que clarificam, ressignificam e oferecem campos de significação distintos às duas temporadas supracitadas de *Bates Motel*.

THE BOOK OF THEL, HEAVY METAL E A IDEIA DE CONFRONTO

O álbum solo *The Chemical Wedding* (1998), de Bruce Dickinson, vocalista da banda inglesa de *heavy metal* *Iron Maiden* apresenta diversas reinterpretações da obra blakeana. A capa do disco apresenta uma tela intitulada *The Ghost of a Flea* (O fantasma de uma pulga), produzida entre 1819 e 1820, uma das imagens mais grotescas já produzidas por Blake. Na contracapa, aparece uma das ilustrações de Blake para o *Livro de Jó*, intitulada *Satan Smiting Job with Boils* (1823-26). Algumas faixas do álbum apresentam relação direta

com obras do artista, como as canções *Jerusalem*, *Book of Thel* e *The Gates of Urizen*. Outras referem-se a obras de Blake de forma analógica, como *The King in Crimson*, que dialoga com *America: A Prophecy* e *The Alchemist*, que trata do processo de composição dos livros iluminados a partir do ponto de vista místico e alquímico.

Vale destacar que o estilo musical com o qual Dickinson trabalha se enquadra no gênero *heavy metal*. Robert Walser (1993) menciona que o gênero possui algumas características distintas, como as concepções de “vituosidade”, “confronto” e “liberdade”. A primeira tem relação com a forma composicional das músicas e sua execução, que intentam ser estrondosas, explosivas e agressivas. A segunda e a terceira dizem respeito às letras e ao ideário pró-revolucionário comumente apresentado por algumas bandas. A junção dessas três características distintas, segundo Walser (1993), designa uma ideia geral de “potência”. Para o autor, o *heavy metal* oferece a possibilidade de o sujeito construir ou desconstruir sua identidade, assim como articulá-la com sua experiência, a partir dessa noção de potência. Essa articulação pode ser estabelecida através da sonoridade, de textos, de imagens ou de qualquer conteúdo referente ao cenário. Dessa forma, o *heavy metal* se estabelece como um estilo musical que tem como caráter fundador uma noção de confronto.

Desse modo, é possível compreender que esse sentido de potência também age na tradução intersemiótica realizada por Dickinson. Não se trata apenas de uma musicalização dos poemas de Blake, mas de uma reinserção da obra blakeana em um cenário musical que possui sua própria historicidade e cargas de significação. Nessa perspectiva, Dickinson, em muitas instâncias, responde aos poemas de Blake, alterando sua significação e transmutando-os em novos signos. Um exemplo desse processo apresenta-se na música *Book of Thel*, que traduz o livro iluminado de mesmo nome.

No livro *The Book of Thel*, a personagem que intitula o poema vivia nos vales de Har, uma espécie de paraíso edênico, verdejante e

puro. Consumida por dúvidas existenciais, principalmente relativas ao desejo e à morte, ela dialoga com uma série de personagens até adentrar nas entranhas da terra, uma possível analogia à entrada no mundo material, onde é confrontada por uma tumba. Thel então se dá conta da finitude e da presença da morte e foge de volta aos vales de Har, incapaz de cair, ou de consumir o desejo físico-sensual que a angustiava.

Dois dos quatro últimos versos de *Thel* são: “[w]hy a tender curb upon the youthful burning boy!/ Why a little curtain of flesh on the bed of our desire?” (lâmina 7, linhas 23-24). Tais versos sugerem um questionamento acerca da liberdade físico-sensual e sexual, tanto em termos mentais, considerando-se a compreensão do ato sexual pela personagem infantil Thel, quanto pela perda dolorosa da virgindade, o que alude também à entrada no mundo material e, assim, às pulsões freudianas¹ entre amor e morte e à própria consciência de morte. Nessa perspectiva, a perda da virgindade sugere a ciência da finitude das coisas. Por isso, não é à toa que Thel foge de volta para os “Vales de Har”, incapaz de abdicar de seu estado de inocência, incapaz de cair, de provar o humano como sensual: “[t]he Virgin started from her seat, & with a shriek./ Fled back unhinderd till she came into the vales of/ Har” (lâmina 7, linhas 25-27).

A canção de Dickinson não narra a mesma história gravada no livro de Blake. Ao invés disso, a letra de Dickinson dialoga diretamente com o ouvinte, mencionando a história de Thel, a existência de seu livro, e alocando no ouvinte as dúvidas que consumiam Thel: “The mark is on you now/ The furnace sealed inside your head/ Melting from the inside”. Além disso, na letra, a virgem dos vales de Har é mencionada como “The whore that never told her tale”. Blake frequentemente inverte sentidos de castidade, alocando-os em prostitutas, da mesma forma que o Cristo do evangelho de *Tomé*. Nessa perspectiva, a jovem da letra da música é apresentada

1 Sigmund, F. *Além do Princípio do Prazer* – Coleção para Ler Freud. Trad. Oswaldo Giacócia. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

como uma persona cheia de desejos, mas incapaz de consumá-los. Até esse ponto, letra e poema seguem significações paralelas. Essa estrofe fecha com o verso “Far off stands the lamb and waits/ For the wolf to come and end its life”. Essa passagem relaciona-se a *The Songs of Innocence and of Experience*, particularmente, aos poemas *The Little Girl Lost* e *The Little Girl Found*.

Nesses textos, Lyca, a garota perdida, vaga por uma mata escura, então é encontrada por um leão e um tigre, que a despem, lambem seu corpo nu e a leva para dormir em uma caverna escura e verdejante. A relação entre o livro iluminado *The Book of Thel*, a letra de Dickinson e os poemas de *Songs* adensa ainda mais a questão da tradução intersemiótica. Uma das questões que podem ser levantadas seria a noção de que a perda da inocência não é relativa à perda da virgindade. Essa aceção concorda com a concepção de “deleite dos sentidos” de Blake, que sugere a revelação divina através a exploração dos sentidos físicos, incluindo-se os sexuais. Segue um trecho da letra que desejo comentar:

The snake and priestess, they are one
The veil of flesh is ripped undone

Stand inside the temple
As the book of Thel is opening
The priestess stands before you
Offering her hand out, she's rising

By the dawning of the dead
(DICKINSON, 1993, p. 3)

A letra de Dickinson dá prosseguimento, ou oferece um final alternativo à narrativa de *The Book of Thel*. Baseado em concepções gnósticas, o artista traça um paralelo entre a serpente e o sacerdote: “The snake and priestess, they are one”. Nessa perspectiva, a serpente que causou a expulsão de Adão e Eva do Éden não seria Satã, mas Cristo. Na tradição gnóstica, o Deus do *Pentateuco* – os

primeiros cinco livros do *Antigo Testamento* – é um deus falso, chamado Demiurgo. Por isso, Cristo causou a queda do homem para libertá-lo do julgo do deus tirânico. Além disso, na música de Dickinson, a personagem consome seu desejo físico-sexual e acontece a perda da virgindade: “The veil of flesh is ripped undone”. Por fim, o livro de Thel se abre e a personagem ascende e se enleva devido à revelação atingida. O último verso é um tanto enigmático. A “Alvorada da Morte” pode remeter a entrada no mundo material, a consciência de finitude. No entanto, na letra de Dickinson, não há pesar, apenas a consciência da consumação do desejo.

Nessa perspectiva, Dickinson recria criticamente a obra de Blake a partir das cargas de sentido que perpassam o próprio estilo do *heavy metal*. A tradução empreendida é transpassada por um sentido de confronto, de uma resposta crítica. Vale mencionar que Dickinson, em seu processo tradutório, também leva em consideração as ilustrações e pinturas de Blake. No caso de um dos exemplos anteriores, com a série de televisão *Bates Motel*, as ilustrações não são objeto de tradução. Em fato, mesmo que a obra de Blake receba atenção e reinterpretções diversas em diversas mídias, a instância visual de sua produção artística ainda permanece sem segundo plano, tendo proeminência sua produção textual.

A “FILOSOFIA DOS CONTRÁRIOS” BLAKEANA EM *FROM HELL*

No intuito de ilustrar a operação de tradução intersemiótica da obra de Blake para *graphic novels*, tratarei de *From Hell* (2000), publicada originalmente em 1999, escrita por Alan Moore e ilustrada por Eddie Campbell. A história é ambientada no final da Era Vitoriana, localizada principalmente no bairro pobre de Est End, em Londres. A trama ocupa-se particularmente dos assassinatos de Whitechapel, ocorridos entre 3 de abril de 1888 e 13 de fevereiro de 1891, cometidos pelo afamado *serial-killer* Jack, O Estripador. A narrativa especula acerca de suas motivações, assim como a respeito de sua identidade. O título da obra é baseado em um trecho

inicial de uma carta que as autoridades londrinas acreditavam ser uma mensagem autêntica do assassino. Na *graphic novel*, o criminoso é identificado como William Gull, uma figura histórica reinterpretada por Allan Moore. Nessa obra, o autor explora questões como bem e mal, distendendo e problematizando as noções éticas estáticas normalmente atribuídas a tais concepções. Além disso, o autor associa essas noções a paradigmas sociais, como sexualidade, espiritualidade e nacionalidade Inglesa.

Diversos paralelos podem ser estabelecidos entre a obra de Moore e a de Blake. Particularmente, desejo comentar uma aproximação entre a “filosofia dos contrários”, expressa em *The Marriage of Heaven and Hell* em a narrativa de *From Hell*. A compreensão de Blake acerca do problema do bem e do mal é muito debatida pela sua crítica (WHITTAKER, 2007). Blake, que era um conhecedor de diversos filósofos e teólogos (WEIR, 2005), teceu críticas ácidas às concepções éticas Cristãs, como as noções de bem e mal, separação entre corpo e alma e a própria noção de paraíso e inferno. Para o poeta e pintor inglês, bem e mal não são categorias fixas, mas instâncias fluidas da alma humana. Em fato, o confronto empreendido por Blake, no intuito de por tais instâncias em movimento, é justamente o que lhe confere, em maior ou menor grau, uma aura demoníaca, ou melhor, que o faz parecer ter escolhido o “partido do diabo” (SCHOCK, 2003).

Para Blake, o mal é uma expressão ou componente da noção de Energia; a Energia é regenerativa e não pode ser contida pelo pensamento racional. No entanto, ela só atinge sua função expansiva e incendiária quando confrontada com o bem, expresso pela concepção de Razão. Nesse sentido, a Razão, o bem, a expressão divina, os anjos, diz respeito a tudo o que determina e aceita certas regras e definições. Já o mal, a Energia, aquilo que é infernal, os demônios, é tudo aquilo que se expande e se move constantemente, para além desses limites estabelecidos, até mesmo para além da criação, no intuito de tornar-se uma própria força criadora em si mesma. Esse pensamento é subversivo em si só, uma vez que

possibilita ver Deus a partir de um princípio de energia criadora, ideia que seria, essencialmente, demoníaca. Para Blake, a Energia é boa, porém, quando suprimida pelo dogma Cristão ortodoxo, torna-se uma força destrutiva e pernicioso. Por outro lado, esse processo também é uma forma pela qual o homem compreende a si mesmo e, assim, através dessa noção, seja capaz de redimir a si mesmo. Redenção, nesse sentido, apresenta-se como o balanço e a expansão das energias infernais que habitam o homem, em contraste com a Razão. Seria a aceitação dos próprios desejos.

Nessa instância, Moore confere particular atenção ao desenvolvimento do caráter de Gull. A história inicia-se com diversos incidentes da infância da personagem, que atestam sua obsessão pela natureza e ciência. Gull abre o olho do corpo morto de seu pai por pura curiosidade, assim como abre o ventre de um rato com uma faca. A personagem apresenta uma esquizofrênica obsessão pelas coisas naturais, banhada por uma aura quase religiosa, como se o fato de abrir o rato o tornasse seu criador, uma entidade examinando as funcionalidades de sua criação. Por diversas vezes, suas vítimas são estranguladas e, só então, mutiladas com precisão médica. O fato de a personagem não ser impulsionada por compaixão, mas sim por uma fascinação distanciada, é chave para compreender suas ações. Afinal, William Gull possui uma profissão calcada no princípio da Razão, a saber, a medicina. Durante o desenvolvimento narrativo, Gull intenta dissecar a própria noção de vida, através da dissecação de suas vítimas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro biógrafo de Blake, Gilchrist, utilizou-se da aura anedótica que permeava a figura do artista com o objetivo de instigar o público a conhecer sua obra, até então ignorada. Todavia, tanto a obra como a própria figura do artista parecem possuir grande atrativo para reinterpretações e leituras contemporâneas. A poesia e a pintura blakeana são traduzidas intersemioticamente, de forma

mais abrangente ou mesmo detendo-se em suas especificidades de obra compósita.

Encerradas minhas três análises ilustrativas, é possível perceber que *The Tyger* é uma das produções de Blake mais traduzidas. Ao seu lado, em menor escala, encontram-se *Songs of Innocence and of Experience* como um todo e também *The Marriage of heaven and Hell*. Considerando as características formais e materiais dessas obras, parece inevitável levantar a questão da natureza híbrida ou compósita dos livros iluminados de William Blake. Pois quando analiso uma obra de Blake, não trato de uma tradução em via única, como trataria, por exemplo, de uma remissão intertextual, no caso de um poema para outro texto; paralelamente, também não trato de uma transposição, como na tradução de uma pintura a um romance. Não que no caso de Blake isso não seja possível, vide as releituras de sua obra em muitos poemas de Yeats ou as referências textuais a muitos de seus poemas. No entanto, no caso dos livros iluminados, o que encontramos é uma tradução que opera a partir de um objeto múltiplo em sua natureza, em sua origem – desde que a tradução leve a instância compósita em consideração, é claro. Ou seja, trata-se da questão de como uma dada tradução se relaciona com as significações de texto e ilustração na obra de Blake.

Outras questões são pertinentes, por exemplo, a discussão a respeito da forma com que tais significações híbridas são traduzidas para um sistema que não seja, em sua origem, híbrido, como um romance. Ou também a questão de como se daria o processo tradutório quando a mídia tradutora fosse um sistema que compreende hibridez, como no caso do cinema, da televisão e das *graphic novels*. São diversas as traduções de Blake para *graphic novels*, assim como esforço de retratar as ideias blakeanas a partir de recursos formais que contemplem sua natureza compósita particular, como no caso de obras de Alan Moore, *Watchmen* (1989), ou *Hellboy* (1996), de Mike Mignola.

REFERÊNCIAS

- Bates Motel*. Baseado em: *Psycho* (1959), de Robert Bloch. Produção: Justis Greene, Vera Farmiga. Produtora: Universal Television, Março de 2013-corrente, HDTV (40–47 min/ ep.), son., color.
- BLAKE, William. *Canções da Inocência e Canções da Experiência*. Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Edisal Editora, 2005.
- _____. *Jerusalem The Emanation of The Giant Albion*, Cópia E, 1821. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/copy.xq?copyid=jerusalem.e&java=no>>. Acesso em: 02/01/2017.
- _____. *Songs of Innocence and of Experience*. Cópia L, 1795. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org>>. Acesso em: 21/02/2017.
- _____. *The Marriage of Heaven and Hell*, Cópia B, 1790. In: PHILLIPS, Michael. *William Blake: The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Bodleian Library, 2011, p. 87-118.
- _____. *The Book of Thel*, cópia B, 1789. Disponível em: <<http://www.blakearchive.org/work/thel>>. Acesso em: 30/08/2017.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary – The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover: Dartmouth College Press, 2005.
- ERDMAN, David; BLOOM, Harold. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Random House, 1988.
- GILCHRIST, Alexander; GILCHRIST, Ann. *Life of William Blake – Pictor ignotus. With selections from his poems and other writings*. New York: Dover Publications, 1998.
- HARRIS, Thomas. *Red Dragon*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1981.
- MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. *From Hell*. London: Knockabout Comics, 2000.
- _____; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Burbank: DC Comics, 1989.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake: Imagens e Palavras em Jerusalém: a Emissão do Gigante Albion*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- SCHOCK, Peter A. *Romantic Satanism, Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley, and Byron*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

- TAVARES, Enéias Farias. *As Portas da Percepção: Texto e Imagem nos Livros Iluminados de William Blake*. Tese de Doutorado. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012.
- The Chemical Wedding*, Bruce Dickinson. Los Angeles: Sanctuary Records, 1998.
- WALSER, Robert. *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England, 1993.
- WEIR, David. *Brahma in the West – William Blake and the Oriental Renaissance*. New York: State University of New York Press, 2003.
- WHITTAKER, Jason. From Hell: Blake and Evil in Popular Culture. In: CLARK, Steve; WHITTAKER, Jason (Ed.). *Modernity and Popular Culture*. New York: Palgrave Mcmillan, 2007, p. 192-204.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: CURTAS-METRAGENS PRODUZIDOS POR ESTUDANTES DO ENSINO FUNDAMENTAL A PARTIR DA LEITURA DE CONTOS GAUCHESCOS

Marion Rodrigues Dariz
Fabiane Villela Marroni

Eu não quero uma casa[...]
O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil:
quero o terreno.
*Clarice Lispector*¹

O trabalho com clássicos literários faz parte do currículo escolar dos alunos. Foi proposto e defendido nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) e continua sendo ponto pacífico nas Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica. Esses documentos apontam como responsabilidade da escola tentar ampliar o “letramento” dos alunos, com o objetivo de fazê-los interagir com textos diversos de maneira efetiva, interpretando-os e/ou produzindo-os. O “letramento” foi definido pelos PCN, como o “produto da participação em práticas sociais que usam a escrita como sistema simbólico e tecnologia” (BRASIL, 1998. p. 19) e vai além, afirmando que “são práticas discursivas que precisam da escrita para torná-las significativas, ainda que às vezes não envolvam as atividades específicas de ler ou escrever”.

1 Lispector, Clarice. Mineirinho In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 252

Apesar desse “letramento” estar amparado em lei, está longe de se tornar realidade. Dados dos Exames Nacionais apontam que o brasileiro lê pouco. É necessário que o educador assuma uma nova postura para promover letramento. Para tanto é imprescindível uma mudança de paradigma na educação. Tem-se, então, constituído um dos grandes desafios do educador: desenvolver estratégias para aproximar o clássico literário do leitor e incentivar a leitura desses textos visto que o trabalho com esse tipo de texto “vem perdendo a função de evocar o imaginário do leitor; vê-se, então, um caminho de sonhos e possibilidades restringirem-se ao uso desse tipo de texto para fins gramaticais, privando dos alunos o desenvolvimento sensitivo e a ampliação de horizontes” (DARIZ e MARRONI, 2016, p. 27).

Preocupadas com a situação que se apresenta, procuraremos, no presente trabalho, relatar a experiência de uma das autoras nas aulas de Português e Literatura com atividades preparadas à luz da Teoria Histórico-Cultural e da Atividade.

O PERCURSO: PREPARANDO O TERRENO!

Nossa tentativa inicial com o trabalho é de atingir o terreno. Para isso, a professora-pesquisadora começa a traçar o percurso proposto para preparar esse terreno. Então, a partir do segundo trimestre dos anos de 2011 e 2015, as turmas dos anos finais do Ensino Fundamental de uma escola pública da cidade de Pelotas foram desafiadas pela professora-pesquisadora a ler, interagir e aplicar o conhecimento que eles têm da tecnologia muitas vezes adquirido fora do ambiente da sala de aula para efetivação do trabalho

As turmas foram divididas em pequenos grupos de, no máximo 4 (quatro) componentes, e cada um dos grupos ficou responsável pela leitura e releitura de uma narrativa curta da obra literária *Contos Gauchescos*. A partir da proposta, que contava com várias etapas e com diferentes trabalhos, em vários momentos de aula e

fora da aula, os grupos se reuniram para trabalhar com a produção do trabalho final de uma série de muitos, ou seja, preparar o roteiro do filme, preparar a filmagem, realizar a correção de texto e ensaiar.

O trabalho com legendas e edição ficou por conta de cada grupo para serem feitos em casa ou no laboratório da escola. Todo o processo foi mediado pela professora. Algumas filmagens foram realizadas fora ambiente escolar em função do tipo de roteiro que escolheram e também do cenário.

Embora, neste artigo, o foco seja a parte final do trabalho, cabe, para entendimento do leitor fazer a análise narratológica das Atividades Orientadoras de Ensino, quais sejam: antes da produção dos curtas-metragens, os grupos contextualizam em um seminário, abordando sobre o autor e a escola literária em que a obra e o autor estão inseridos, seguido da apresentação de cada grupo do conto que originará o audiovisual.

Na continuidade, após trabalharmos o modelo de roteiro, os alunos partem para a escrita de seus roteiros e para a produção do *storyboard*. Os *storyboards* constituem gêneros que apenas servem de base para uma outra obra de entretenimento que conta uma história: os filmes (TIETZMANN e FURINI, 2012), mas estes gêneros não serão analisados neste artigo.

Tendo em vista essas dificuldades, foi proposto, então, aos alunos, um trabalho em grupo que consiste em “trazer uma história do papel para as telas”, com a utilização da tecnologia, por entendermos que “ao utilizarem-se das linguagens verbal, visual e sonora terão um “percurso diferente” de incentivo à leitura. Não queremos com isso dizer que os textos verbais não sejam capazes de desempenhar essa função leitora, mas como afirma Marroni essas manifestações [sincréticas] possuem um fazer persuasivo. Segundo a autora,

essas manifestações articulam diferentes tipos de linguagens, possibilitando uma estrutura complexa

de significação. Isto não quer dizer que os textos que articulam um único tipo de linguagem sejam menos complexos. Todo texto, cada um com sua especificidade, é portador de uma significação e todos têm algo a dizer, expressando ideias que lhe são peculiares. O uso de diferentes tipos de linguagens é um artifício a mais, que tem, dentre outras funções, um alto grau de persuasão para o destinatário do texto. (MARRONI, 2013)

Pensando no uso dessas diferentes linguagens foi que, dentre as inúmeras atividades propostas, foi-lhes solicitado como atividade final a produção de curtas-metragens com base na leitura de textos em prosa. Essa atividade final faz parte de uma Atividade Organizadora de Ensino baseada nos pressupostos teóricos da Teoria Histórico-Cultural e da Atividade. Essa AOE

constitui-se como uma proposta de organização da atividade de ensino e de aprendizagem que, sustentada pelos pressupostos da teoria histórico-cultural, se apresenta como uma possibilidade para realizar a atividade educativa, tendo por base o conhecimento produzido sobre os processos humanos de construção de conhecimento. (MOURA, 2001, 2010).

A AOE mantém a estrutura de atividade proposta por Leontiev, ao indicar uma necessidade (apropriação da cultura), um motivo real (apropriação do conhecimento historicamente acumulado), objetivos (ensinar e aprender) e propor ações que considerem as condições objetivas da instituição escolar. Essas atividades constituem-se em um percurso a ser trilhado para gerar sentidos, ou seja, o que Greimas (1996) destaca como um programa narrativo principal que se utiliza de outros programas narrativos secundários: etapas, estratégias para construir um grande percurso.

Para realização do trabalho com os alunos foi utilizada a obra de João Simões Lopes Neto “Contos Gauchescos”, publicada em 1912, composta de dezenove contos mais um conjunto de adá-

gios (Artigos de Fé do Gaúcho), cuja temática é centrada na vida do homem do pampa, representada pela figura do gaúcho Blau Nunes, descrito no próprio texto como um homem de oitenta e oito anos, todos os dentes, que serve de guia pelas terras do nosso Estado a um homem letrado, já urbano, que registra as histórias que escuta. Segundo o professor do Grupo Unificado, Pedro Gonzaga, embora *Contos Gauchescos* esteja relacionada ao regionalismo pré-modernista, segue uma estética realista, revelando as características da vida pampeana, no que tange aos costumes e aos hábitos gaúchos assim como a própria linguagem, “dialeto”, sul-rio-grandense, falado por Blau, que permeiam grande parte dos contos. (GONZAGA, 2013)

A SEMIÓTICA DISCURSIVA E O USO DO TEXTO SINCRÉTICO: DESAFIO AO PROFESSOR DA EDUCAÇÃO BÁSICA

A semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas e difundida por seus colaboradores e pesquisadores (BARROS, 2011; FIORIN, 2013), trata de operar com o *Percurso Gerativo de Sentido* de um texto. É a partir desse percurso que se mostra como se produz e se interpreta o sentido, em um processo que vai do mais simples ao mais complexo. Nesse modelo, são três os níveis do percurso: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Em cada um deles há um componente sintático e um componente semântico.

No primeiro nível, surgem as categorias semânticas de base, uma oposição mínima nas quais se orientam todo o discurso; no segundo, do ponto de vista de um sujeito, toda a narrativa é organizada de acordo com esquemas narrativos abstratos; já o terceiro é uma unidade do plano do conteúdo; o discursivo é o nível do *Percurso Gerativo de Sentido* em que se revestem formas narrativas abstratas, provenientes do nível narrativo, tornando-as concretas. No nível discursivo, as estruturas narrativas abstratas podem ser revestidas de temas, produzindo um discurso não figurativo, ou tais estruturas abstratas, após o revestimento temático, podem

ser figurativizadas, tornando-as mais concretas. (FIORIN, 2013; BARROS, 2011). Na análise empreendida aos curtas-metragens de Trezentas Onças, partiremos de um tema, procurando imagens que deem cobertura figurativa a esse tema. Focaremos, pois, no nível da concretização/ figurativização dos temas.

Embora o hábito de ler o verbal ainda seja priorizado no ensino, há de se descobrir formas de ensinar o aluno a ler, e, acreditamos que uma dessas formas poderá ser o uso/a leitura do texto sincrético, em que uma pluralidade de linguagens se fundem/apoiam umas nas outras. Tal tarefa de ensino se constitui, assim, um desafio aos professores da Educação Básica.

Greimas e Courtés (2016) definem as semióticas sincréticas como aquelas que:

[...] como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos etc. (2016, p. 454)

Observa-se a convergência de diferentes linguagens no trabalho de construção de determinados efeitos de sentido. É por meio dessa linguagem sincrética que se buscam estratégias para adaptar, contextualizar a obra literária na tentativa de motivar a sua leitura. Neste artigo, procuraremos alinhar uma discussão semiótica e abordar o sincretismo de linguagens como elemento mediador à leitura do texto literário.

Os textos sincréticos são entendidos como formas textuais que integram visual e verbal na mesma enunciação. Sobre isso, Discini (2012, p. 57) afirma que:

no plano de conteúdo estão as vozes em diálogo, está o discurso. No plano da expressão está a manifestação do sentido imanente, feita por meio da linguagem sin-

crética, que integra o visual e o verbal sob uma única enunciação.

Sabemos que o clássico literário escrito e o cinema utilizam linguagens diferentes, pois são diferentes sistemas de comunicação. Vemos, pois, na linguagem fílmica, potencial de incentivo à leitura, pois enquanto aquele atém-se à linguagem escrita, nesta, vemos uma articulação de linguagens: imagens, sons, movimentos ..., ou seja, vemos o uso de uma linguagem sincrética, que vem a corroborar com o processo de ensino e de aprendizagem (leitura e escrita).

Altman mostra que os estudos dos gêneros cinematográficos nada mais são, em muitos aspectos, do que “uma prolongação dos estudos dos gêneros literários”. (2000, p. 33). O autor também aponta que há grande diferença entre a crítica dos gêneros cinematográficos e seus antecessores literários, pois aqueles têm-se constituído, nas últimas décadas, como um terreno a parte dos gêneros literários; como consequência, os gêneros cinematográficos têm desenvolvido “seus próprios postulados, seu próprio modus operandi e seus próprios objetos. (2000, p. 33-34).

Compartilhamos das ideias de Moran quando ele destaca que “os meios de comunicação audiovisuais desempenham, indiretamente, um papel educacional relevante”. Nesse sentido é importante destacar os recursos midiáticos, no caso da pesquisa, os vídeos, como importantes no processo de ensino e de aprendizagem. O autor destaca também que

[os alunos] adoram fazer vídeo, e a escola precisa incentivar o máximo possível a produção de pesquisas em vídeo pelos alunos. A produção em vídeo tem uma dimensão moderna, lúdica. [...]. Os alunos podem ser incentivados a produzir dentro de uma determinada matéria, ou dentro de um trabalho interdisciplinar.

ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CENAS DOS CURTAS-METRAGENS PRODUZIDOS A PARTIR DO TEXTO EM PROSA “TREZENTAS ONÇAS”

De posse dos curtas-metragens, qualificados como textos sincréticos, a proposta neste trabalho é fazer, com base em um recorte, uma análise de passagens de duas produções realizadas em épocas diferentes a partir do conto “Trezentas Onças” e verificar os efeitos de sentido produzidos por meio da articulação das diferentes linguagens nos vídeos estudados.

Para análise das atividades propostas na sala de aula, o embasamento teórico se insere nos pressupostos teórico-metodológicos da Semiótica Discursiva de A. J. Greimas e seus colaboradores, por ser a Semiótica uma teoria que se encarrega de investigar diferentes linguagens e que procura conhecer a maneira pela qual o sentido do texto é construído.

A escolha do fragmento do conto foi devido ao fato de cada grupo, em épocas diferentes (2011 e 2015), gravar a cena correspondente ao trecho destacado de maneiras bem peculiares, e isso chamou a atenção da professora. Cada grupo concretizou/figurativizou a linguagem verbal do seu jeito, fazendo uso da liberdade dada pela professora para recriar, fazer a releitura audiovisual do texto literário em prosa. Percebemos, então, que essa tradução intersemiótica (produção/adaptação de obra literária, “transpor a história do papel para a tela”) resultou em produtos diferentes do texto original.

Compartilhamos das ideias de Scoparo (2010), quando ela afirma que

adaptar um texto significa reinterpretar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem de outro veículo, no caso deste objeto de estudo, o cinema. O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, um aproveitamento temático,

uma recriação. Afinal, livro e filme podem estar distanciados no tempo; escritor e cineasta podem não ter a mesma sensibilidade artística.

A análise será feita mediante as imagens apresentadas retiradas dos curtas-metragens produzidos pelos alunos. As imagens referem-se a um momento do banho do Blau quando ele perde a guaiaca com as trezentas onças e pensa em tirar a própria vida. Eis alguns trechos retirados da obra original:

[...]na beira do passo, desencilhei; e estendido nos pelegos, a cabeça no lombilho, com o chapéu sobre os olhos, fiz uma sesteada morruda.

Despertando, ouvindo o ruído manso da água tão limpa e tão fresca rolando sobre o pedregulho, tive ganas de me banhar; até para quebrar a lombeira... e fui-me à água que nem capincho!

Debaixo da barranca havia um fundão onde mergulhei umas quantas vezes; e sempre puxei umas braçadas, poucas, porque não tinha cancha para um bom nado. (grifo nosso)

E solito e no silêncio, tornei a vestir-me, encilhei o zaino e montei. Daquela vereda andei como três léguas, chegando à estância cedo ainda, obra assim de braça e meia de sol."

[...]

E logo uma tenção ruim entrou-me nos miolos: eu devia matar-me, para não sofrer a vergonha daquela suposição. É; era o que eu devia fazer: matar-me... e já, aqui mesmo!

Tirei a pistola do cinto; amartilhei o gatilho... benzi-me, e encostei no ouvido o cano, grosso e frio, carregado de bala.

— Ah! patrício! Deus existe! ...

No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três-Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de

um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... — Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era Ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção... O cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade da minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança. Eh-pucha! Patrício, eu sou mui rude... a gente vê caras, não vê corações...; pois o meu, dentro do peito, naquela hora, estava como um espinhinho ao sol, num descampado, no pino do meio-dia: era luz de Deus por todos os lados!...

E já todo no meu sossego de homem, meti a pistola no cinto. Fechei um baio, bati o isqueiro e comecei a pitar. **E fui pensando. Tinha, por minha culpa, exclusivamente por minha culpa, tinha perdido as trezentas onças, uma fortuna para mim. Não sabia como explicar o sucedido, comigo, acostumado a bem cuidar das cousas. Agora... era vender o campito, a ponta de gado manso — tirando umas leiteiras para as crianças e a junta dos jaguanés lavradores — vender a tropilha dos colorados... e pronto! Isso havia de chegar, folgado; e caso mermasse a conta... enfim, havia de se ver o jeito a dar.... Porém matar-se um homem, assim no mais... e chefe de família... isso, não!** (grifo nosso)

E despacito vim subindo a barranca; assim que me sentiu, o zaino escarceou, mastigando o freio. Desmaneei-o, apresilhei o cabresto; o pingo agarrou a volta e eu montei, aliviado.

O cusco escaramuçou, contente; a trote e galope voltei para a estância.

Ao dobrar a esquina do cercado enxerguei luz na casa; a cachorrada saiu logo, acuando. O zaino relinchou alegremente, sentindo os companheiros; do potreiro outros relinchos vieram.

Apeei-me no galpão, arrumei as garras e soltei o pingo, que se rebolcou, com ganas.

Então fui para dentro: na porta dei o — Louvado seja Jesus-Cristo; boa-noite! — e entrei, e comigo, rente,

o cusco. Na sala do estancieiro havia uns quantos paisanos; era a comitiva que chegava quando eu saía; corria o amargo.

Em cima da mesa a chaleira, e ao lado dela, enroscada, como uma jararaca na ressolana, estava a minha guaiaca, barriguda, por certo com as trezentas onças dentro.

— Louvado seja Jesus-Cristo, patrício! Boa-noite! Entonces, que tal le foi o susto?...

E houve uma risada grande de gente boa. Eu também fiquei-me rindo, olhando para a guaiaca e para o quaipeva, arrolhadito aos meus pés... (grifo nosso)²

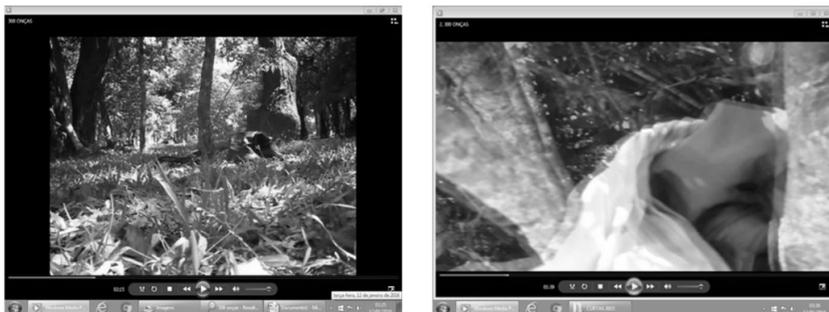
Figura 1 – Imagens do banho de Blau



As figuras representam o banho de Blau Nunes concretizados pelos grupos em 2011 e 2015 respectivamente Fonte: retiradas dos arquivos de trabalhos da professora-pesquisadora

2 Trecho retirado da obra de LOPES NETO, João Simões. Trezentas Onças. In Contos Gauchescos. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000121.pdf>. Acesso em set 2016.

Figura 2 – Imagens do banho de Blau



As figuras representam o banho de Blau Nunes concretizados pelos grupos em 2011 e 2015 respectivamente

Fonte: retiradas dos arquivos de trabalhos da professora-pesquisadora

Figura 3 – Imagens do banho de Blau



As figuras representam o banho de Blau Nunes concretizados pelos grupos em 2011 e 2015 respectivamente

Fonte: retiradas dos arquivos de trabalhos da professora-pesquisadora

Selecionamos para análise três telas do curta-metragem produzido em 2011 e três telas do curta-metragem produzido em 2015. Ambos os grupos de cenas correspondem à mesma passagem do conto referente ao banho de Blau. A história gira em torno da personagem central, o protagonista.

Analisando as cenas do curta de 2011, vemos, nas cenas selecionadas, que o grupo responsável pela produção do curta-

metragem figurativiza o banho de Blau, primeiramente, insinuando que a personagem está tirando a camisa. Para isso, a personagem deixa o ombro à mostra. Em seguida, concretizando a “nudez”, a câmera foca as botas do gaúcho no pasto. Por fim, vemos, na última cena, Blau, supostamente nu, correndo em direção ao rio. Isso é concretizado, ao vermos as pernas (sem a bombacha), mais especificamente as canelas descobertas, correndo em direção ao rio, ou seja, a figurativização do banho do narrador-personagem é concretizada com o zoom sobre partes do corpo da personagem e sobre as vestimentas – ombro, canelas...

Já analisando as cenas do curta-metragem de 2015, vemos, nas cenas selecionadas, diferenças de escolhas. Enquanto o primeiro grupo figurativiza o banho do vaqueano usando-se da imagem para a concretização dessa cena, o segundo grupo de análise foca nas onomatopeias e no áudio, ou seja, o barulho da água comprovando que tem um rio próximo, o som do pisar do gaúcho nas folhas.; como forma de concretizar a nudez, os educandos utilizaram-se do recurso de focar enquanto o gaúcho colocava as roupas na árvore e, posteriormente, dar um close – fechar a câmera nessas roupas; em seguida ouve-se um som como alguém se jogando nas águas do rio.

Nos curtas-metragens, vemos também uma diferença de postura dos “alunos-produtores”. Enquanto, no primeiro, Blau apresenta-se com seu diálogos e pensamentos, no segundo, o narrador é quem se encarrega de narrar a cena enquanto a personagem atua.

No conto, existem variações de ritmo, por exemplo, demonstradas pela alternância de momentos de maior ação ou de maior reflexão e descrição permitindo ao leitor a visualização do que está sendo contado por Blau Nunes. O segundo curta, como está sendo narrado o tempo todo, mantêm-se essas variações.

Indicação de sons, tanto objetivos (gerados por fontes presentes na tela) quanto subjetivos (usados para efeito dramático, efeito de suspense, como o batimento cardíaco da personagem durante

momento de perigo, o trotar do cavalo, o latido do cusco, as três Marias, a respiração ofegante, a música).

Segundo Platão & Fiorin (2003), na perspectiva greimasiana, “há dois níveis de concretização dos esquemas narrativos: o temático e o figurativo. Este é mais concreto do que aquele. Consoante o modo de concretização da estrutura narrativa, temos dois tipos de texto: os textos temáticos e os figurativos”. Os temas e as figuras servem para revestir os esquemas narrativos abstratos. É neste nível de concretização do sentido que se manifestam a ideologia e as intenções do sujeito da enunciação.

Ainda com base na teoria, “as figuras são organizadas em grupos, encadeadas umas às outras, [e] essa rede de figuras chama-se percurso figurativo”. Os percursos figurativos remetem aos temas que vêm revestidos pelos papéis temáticos figurativizadores de Blau, nas sequências destacadas.

Percebe-se que os grupos fizeram escolhas distintas no que concerne à pessoa, ao tempo e ao espaço, com suas próprias referências de mundo, produzindo diferentes efeitos de sentido. Na produção audiovisual, nas cenas produzidas e não apenas no texto lido, o enunciador dispõe de muitos recursos, além do texto escrito para persuadir o enunciatário, fazem parte daquela o cenário, a iluminação, o som, o figurino e a atuação das personagens. Os elementos são colocados de forma a apaixonar o enunciatário, procurando estabelecer um contrato de veridicção.

Vemos, então, que cabe à literatura um papel de suma importância na fixação de uma ideologia. Por meio dela, temos consagrado ao tipo gaúcho o lugar de fundador da pátria gaúcha, seja deste ou do outro lado da fronteira. Vê-se, assim, garantida a elevação mítica dessa personagem, ofuscando seus defeitos e destacando exageradamente suas virtudes, apresentando-o como mito, símbolo dos pampas (DUARTE, 2003).

Duarte (2003), afirma, no entanto, que à própria literatura coube o papel de desvendar esse mito do gaúcho, no sentido de

sua desmitificação, do aniquilamento do mito em prol de uma realidade dura e concreta ou no sentido da transformação do mito, como é o caso da obra de Simões Lopes Neto.

“Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano.”. É desse modo que Simões Lopes Neto inicia o livro *Contos gauchescos* e é a partir desse momento que o autor introduz Blau, o narrador que vai se encarregar de relatar os “casos” por ele vividos ou presenciados. Blau Nunes descreve, ao longo das páginas do livro, as situações pelas quais passam, ainda que apenas simbolicamente, os homens do Rio Grande do Sul. Ele representa a rememoração de um passado, do modo como este poderia ter sido, mas, acima de tudo, Blau personifica a possibilidade de o homem comum do Sul do Brasil adquirir voz. (DUARTE, 2003)

Segundo Pozenato (1974), o mundo que se delineia a partir da fala de Blau é exatamente o mundo do gaúcho, tendo a violência como o principal traço que distingue esse mundo. Os contos são narrados pelo vaqueano Blau Nunes, no qual, segundo José Paulo Paes, Simões Lopes Neto “encarnou sua nostalgia do velho Rio Grande, o Rio Grande do Império e da Primeira República, cuja rude sociedade pastoril, com seu código de bravura pessoal, lhe forneceu os heróis e os motivos de sua novelística” (DUARTE, 2003)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que tentamos mostrar neste trabalho, a partir de excertos dos curtas-metragens, foi como os estudantes tentam desmitificar a figura do gaúcho e apresentam a construção da identidade do gaúcho Blau Nunes associada ao pampa, não como aquele gaúcho histórico, o modelo “a ser seguido pelas gerações vindouras” cuja figura é apresentada como um ser rude, violento, mas sim como um homem comum, sensível, capaz de chorar diante de uma situação de desespero como no caso da perda da guaiaca e também como um ser alegre, que ao assumir a responsabilidade por seu erro frente aos tropeiros, ele é premiado com a solução do problema,

ou seja, encontrar a guaiaca. Vemos emergir da leitura da narrativa valores como honra e honestidade.

Tentamos, assim, romper com essa visão que nos foi imposta. Para tanto, valemo-nos da Semiótica Discursiva para analisar o *corpus*, visto que, segundo a teoria,

a apreensão do sentido é possível de ser explicitada e aprendida. Basta que, para isso, o professor desenvolva uma competência, como sujeito dotado de um saber e/ou poder para operar a transformação em outro sujeito, por meio de um percurso, ou seja uma Atividade Orientadora de Ensino, capaz de proporcionar ao educando entrar em conjunção com seu objeto de valor: o saber, o aprender (a ler, compreender, interpretar...), ficando disjunto do desconhecimento, da ignorância. (DARIZ e MARRONI, 2016, p. 40).

É importante que o professor aposte no ensino desenvolvimental, um ensino organizado, baseado na atividade. Acreditamos que essa forma de ensino contribua para o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, ou seja, para que os alunos aprendam. Vemos, assim, a Teoria da Atividade como uma “luz” para a organização do ensino de conceitos científicos. Assim, no processo de apropriação dos conhecimentos, a organização do ensino e a mediação são imprescindíveis. No caso específico, dentro dessa organização, está a tradução intersemiótica, uma valiosa contribuição para o ensino da leitura literária.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. *Los géneros Cinematográficos*. Tradução Carles Roche Suarez. Barcelona. Paidós. 2000. p. 33 e 34 (tese de Odair José Moreira da Silva) – O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2011.

- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: introdução aos Parâmetros Curriculares Nacionais /* Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1998, p.19
- DARIZ, M.R., MARRONI, F.V. *Semiótica Discursiva e Atividade Organizadora de Ensino: estratégias para o ensino de leitura literária.* In: Ana Claudia de Oliveira (Org.). *Sentido e interação nas práticas: comunicação, consumo, educação e urbanidade.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- DISCINI, N. *A Comunicação nos textos.* São Paulo: Contexto, 2 ed. 2012.
- DUARTE, Márcia Lopes. Simões Lopes Neto e a invenção do gaúcho. *Cadernos IHU Ideias*, São Leopoldo, v. 1, n. 8, 2003 p. 1-12. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/008cadernosihuideias.pdf>. Acesso em nov. 2016
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso.* São Paulo: Contexto, 2013.
- _____; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para Entender o Texto: leitura e redação.* 16 ed., São Paulo: Ática, 2003, p.71-73.
- _____; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto: leitura e redação.* 5 ed. São Paulo: Ática, 2006, p.99
- GONZAGA, P. Conheça a obra “Contos Gauchescos”, de Simões Lopes Neto. *Jornal Zero Hora.* Caderno ZH Vestibular. Porto Alegre, 26 jun. 2013 Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/vida-e-estilo/vestibular/noticia/2013/06/conheca-a-obra-contos-gauchescos-de-simoies-lopes-neto-4181701.html>. Acesso em nov.2016.
- GREIMAS, A. J. A sopa ao Pistou ou a construção do objeto de valor. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, nº 11-12, 1996. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90509/93277> Acesso em jan. 2017
- _____; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica.* Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2016.
- TIETZMANN, R.; FURINI, L.G. Os quadrinhos de Scott Pilgrim como storyboard do filme Scott Pilgrim Contra o Mundo. *RUA. Revista Universitária do Audiovisual*, v. 12, 2012, p. 12.
- MARRONI, Fabiane Villela. O fazer persuasivo em mídias digitais: um estudo de caso. In. *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski /* ed. Ana Claudia de Oliveira. - São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.
- MOURA, M. O de. *A atividade pedagógica na Teoria histórico-cultural.* Brasília-DF: Liber Livro Editora Ltda, 2010.
- _____. de “A atividade de ensino como ação formadora”. In: CASTRO, Amélia D. e CARVALHO, Ana Maria Pessoa de (org.). *Ensinar a ensinar.* São Paulo: Pioneira Thomson Learning Ltda, 2001. p. 143-162.

- MORAN, J. M. O vídeo na sala de aula; Artigo publicado na *Revista Comunicação & Educação*. São Paulo, ECA-Ed. Moderna, [2]: 27 a 35, jan./abr. de 1995. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/moran/integracao.htm>>. Acesso em 20 set. 2015.
- LOPES NETO, João Simões. Trezentas Onças. In *Contos Gauchescos*. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000121.pdf>. Acesso em set 2016.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- SCOPARO, Tânia R.M.T. *Proposta metodológica para abordagem em literatura e cinema no ensino médio: mídias impressa e audiovisual*. Curitiba, 2010, 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Especialização em Mídias Integradas na Educação). Universidade Federal de Curitiba, 2010.

ADAPTAÇÃO DA OBRA DOIS IRMÃOS: UM ESTUDO DA TRANSMIDIAÇÃO

Veridiana Guimarães
Ana Cláudia Munari Domingos

INTRODUÇÃO

Em 2000, Milton Hatoum publica um romance que trata da dualidade entre irmãos. *Dois irmãos* conta a história conturbada de dois irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, e suas relações com o pai Halim, a mãe Zana, a irmã Rânia, a empregada Domingas e seu filho Nael. A história foi conhecida por muitas pessoas, assim como eu, primeiramente através de sua adaptação para o audiovisual.

A relação tão próxima entre o cinema e a literatura não é novidade. No processo de adaptação, as modificações são sempre necessárias, mas atualmente a questão da autoria na adaptação é mais valorizada. O artista/diretor tem a liberdade de interpretação, representação, criação e recriação do material fonte. Assim, podendo transformar as personagens, o enredo, o espaço e o narrador, a fidelidade ao original deixa de ser critério para julgamentos. Produzido em contexto diferente, de tempo e de cultura, o novo produto é resultado de uma nova experiência quanto à forma e os sentidos. O cineasta e o escritor não possuem as mesmas experiências de vida, os mesmos pontos de vista, opiniões e sensibilidade. Apesar de se estabelecer um diálogo entre o livro e o produto audiovisual, cada um tem a sua própria criação, com redução e acréscimos. E

é justamente essa mistura mágica entre a repetição e a novidade que desperta a curiosidade do público alvo.

Com o estudo dessa adaptação entra em cena o conceito de transmídiação. A transmídiação é, justamente, a passagem de conteúdo de uma mídia para a outra. No caso da obra *Dois Irmãos*, a transmídiação se dá da obra literária escrita para o audiovisual, a minissérie.

O TEXTO LITERÁRIO E A SUA LINGUAGEM

A partir dos estudos literários, os textos verbais são classificados em dois grupos quando o assunto é linguagem, de uma forma bastante elementar, entre os textos literários e os chamados textos não literários. Quando o comunicador, a pessoa que escreve o texto, tem por objetivo informar o leitor de forma clara e transparente esse texto não é literário. Para entender a diferença entre o texto literário e o texto não literário, Domício Filho (2007, p 47) afirma que “enquanto o texto não-literário confere destaque ao significado, ou seja, ao plano de conteúdo, o texto literário tem o seu sentido apoiado no significado e no significante, com especial relevo concedido a este último”.

Os textos literários trabalham com a linguagem que também se denomina literária, que seria uma relação entre a cultura, a língua e a literatura. Essa ligação com a literatura, a arte das palavras, faz com que essa construção artística tenha uma intenção comunicativa única, com uma função referencial da linguagem.

“(1) Tradicionalmente, o texto literário distingue-se do texto das ciências da história, da filosofia, da psicologia, sociologia, etc. Contudo, caracteriza-o um campo de ação criativa tal que pode ir buscar a todos os outros campos os termos que hão-de ajudar a construir a sua especificidade. (2) O texto literário é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura) e diferente de todos (pela linguagem); é ao mesmo

tempo igual a todos os outros (em termos de uso de uma linguagem) e diferente de todos (pela procura de uma forma e estrutura peculiares); é ao mesmo tempo igual a todos os outros (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem) e diferente de todos (em termos de forma e estrutura e uso da linguagem). (. . .) (3) O texto literário não é um registo linguístico efêmero, pois tem por objectivo ser preservado na tradição oral e/ou escrita. Neste sentido, é intemporal.” (CEIA, Carlos, S/A)

Diante da observação de Ceia (S/A), pode-se afirmar que a ação criativa desse material faz dele diferente de todos os outros. A linguagem literária faz com que o escritor possa dar vários significados para a mesma história.

A linguagem literária é a concretização de uma arte, marcada por uma organização peculiar. Segundo o autor, a literatura é um modo de se manifestar artisticamente e, por consequência, um meio de comunicação especial, que envolve uma linguagem também especial, subjetiva e, portanto, cada obra é difícil de ser imitada. (CEIA, S/A)

Diferente do discurso do cotidiano, ou melhor, da fala, que por ser objetiva e ligada ao contexto imediato, não exige grandes esforços para se fazer entender, esse tipo de produção verbal não possui o compromisso com a transparência. Assim, exige do leitor um senso estético para analisar e interpretar esse tipo de discurso. Outra de suas características é a subjetividade, conforme Domício Filho (2007, p.45): “Os signos verbais, no texto de literatura, [...] revelam-se carregados de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sociocultural complexo a que a língua se vincula”. Ao falar em caracterização e subjetividade, entre as particularidades do texto literário está, assim, a complexidade do discurso.

Uma das principais características do discurso literário, a conotação permite que as ideias não fiquem restritas ao sentido

original da palavra, podendo assumir, assim, um caráter simbólico e figurado. Quando, no século XX, Carlos Drummond de Andrade diz no seu poema “tinha uma pedra no meio do caminho no meio do caminho tinha uma pedra”, pensa-se no significado da palavra pedra nesse contexto. Essa pedra da qual se refere Drummond pode ser um obstáculo, um problema, não necessariamente um cascalho, um rochedo.

O modo de organização do texto literário também é idiossincrático. Proença Filho (2007, p. 45) diz que “o texto literário resulta de uma criação, feita de palavras. E do arranjo especial das palavras nessa modalidade de discurso que emerge o sentido múltiplo que a caracteriza”. Realmente, as figuras de linguagem, metáfora, eufemismo e hipérbole, por exemplo, e figuras de sintaxe se fazem presentes nesse formato de discurso. A multissignificação, outro atributo da linguagem literária, diz respeito às várias possibilidades de interpretação de uma obra literária (PROENÇA FILHO, 2007). O autor deseja produzir uma “mensagem”, mesmo que de forma não simplista, mas isso não quer dizer que a interpretação do leitor seja fiel a essa ideia original. As competências linguísticas do receptor condicionam o processo. Cada leitor, com suas experiências culturais, dá um significado, faz a sua leitura crítica sobre o material artístico em questão.

Devido a esse caráter de subjetividade, não pode exigir a fidelidade do produtor/diretor da adaptação da obra literária. Cada leitor carrega seus juízos de valor, seus sentimentos, tem a sua forma de interpretar. Uma reação individual não pode ser foco de discussão no sentido de certo ou errado, visto que cada um dá o valor para coisas específicas. No caso da transmediação da obra literária *Dois Irmãos* para a minissérie, o valor pode ser dado ao enredo e/ou para as personagens, e/ou para o figurino, por exemplo. E é, justamente, essa a contribuição da linguagem filmica: fornecer as técnicas para a recriação da obra original.

A CONTRIBUIÇÃO DA LINGUAGEM FÍLMICA PARA A ADAPTAÇÃO

Assim como a linguagem literária, a linguagem fílmica tem as suas peculiaridades. Nesse estudo, devido ao espaço limitado de um artigo, procura-se apresentar alguns dos principais aspectos da linguagem cinematográfica, de modo a propiciar apenas uma noção do que é essa linguagem, tão grandiosa, com um vasto número de recursos a serem explorados. Começaremos com a contribuição de Aumont no que diz respeito à imagem audiovisual. Segundo ele (2009, p. 81) “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador”. Ele acrescenta que o espectador é parceiro ativo da imagem, tanto na questão emocional quanto na cognitiva. Assim, a produção da imagem jamais é involuntária, a maioria delas é produzida para certos fins.

As imagens estão em situação de mediação entre espectador e realidade. Na minissérie *Dois Irmãos* a realidade que se tenta representar é a obra homônima de Milton Hatoum. “Ver é uma experiência direta, e a utilização de dados visuais para transmitir informações representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (DONDIS 2007, p. 7). Quanto a captura da imagem, o diretor, segundo seu entendimento e experiências, escolhe as melhores formas de filmar e registrar. São essas decisões que determinam o fluxo da narrativa, o estilo e o ritmo das personagens. Existem vários fatores que devem ser considerados na hora de capturar a imagem durante uma filmagem, como o enquadramento e a composição, os ângulos e movimentos da câmera. A câmera tem uma grande participação no conjunto de criação do produto audiovisual, afinal, tudo o que é mostrado na tela tem um sentido para a narrativa. É o diretor – ou diretores de cena, de arte, de fotografia, que posiciona e direciona o “olhar” da câmera, como um narrador.

Quanto ao enquadramento e a composição, Kellison (2007, p. 194) diz que o “enquadramento de uma cena envolve filmar

uma imagem (em geral, uma pessoa ou objeto) de um tamanho específico no quadro, assim como elementos que estiverem a sua volta ou que a afetarem”. Ainda conforme o autor, cada plano escolhido conta a história conforme uma perspectiva. Santos (1995) classifica os planos fotográficos em grande plano geral, plano geral, plano conjunto, plano médio, plano americano, primeiro plano, primeiríssimo plano, plano detalhe. O grande plano geral é típico do cinema, pois tem como função principal descrever o cenário. Por ser um plano com ângulo de visão mais aberto é quase impossível perceber ações e personagem. Já no plano geral, o ângulo de visão é menor. Assim, é possível perceber a figura humana, mas sem grandes detalhes. Assim como nos anteriores, o objetivo do plano conjunto é a descrição. Apresenta-se os personagens, permite reconhecer os atores e a movimentação em cena, já que as ações mais detalhadas não são percebidas. No plano médio o ator é enquadrado em toda a sua altura, já os pormenores do cenário não estão em destaque, assim, tendo uma função narrativa. De forma a enquadrar o personagem acima dos joelhos ou acima da cintura, o plano americano tem forte relação com o nome, visto que é comum em filmes americanos. No primeiro plano o personagem é cortado na altura do busto, de modo a poder perceber o estado emocional dos atores e a direção dos olhares. Portanto, esse plano tem um caráter mais psicológico do que narrativo. Também com foco no emocional do personagem, o primeiríssimo plano demonstra o rosto ou parte dele, particularmente, a expressão facial do ator. Já o plano detalhe, como propõe o nome, destaca-se um pormenor do rosto ou do corpo do personagem e mesmo de algum elemento de cena. Martin (1900) diz que a escolha de cada plano é determinada pela clareza necessária à narrativa.

Já entre os movimentos tradicionais de câmera, o operador do equipamento pode escolher entre o tilt ou pan vertical (câmera na mesma linha da visão com inclinação para baixo ou para cima), ângulo holandês ou ângulo oblíquo (câmara é girada para que a imagem apareça em um ângulo), panorâmica ou pan (a câmera

gira em um tripé ou sobre o seu eixo), truck ou travelling (coloca o espectador na ação ao usar uma câmera sobre um carrinho), zoom (lentes da câmera se aproximam de uma pessoa ou objeto), e extensão do quadro (câmera está parada, mantendo-se fixa em um objeto ou no cenário por alguns instantes), (KELLISON, 2007). Para Martin (1900), os ângulos de filmagem, quando não são justificados pela situação da ação, podem adquirir uma significação psicológica.

Assim como os movimentos de câmera, a iluminação é outra ferramenta que comunica no vídeo. Segundo Kellison (2007), o uso dela cria a atmosfera, o tom, a dimensão e a textura do programa. A autora acrescenta que a iluminação “pode transmitir um drama, enfatizar elementos-chave, como a cor do cenário ou tom da pele e sinalizar as diferenças entre comédia e drama e realidade e fantasia” (KELLISON, 2007, p. 198). A forma sonora também tem forte influência no contexto audiovisual. Rodríguez (2006) cita o exemplo do “trim” de um telefone. Para ele, esse som pode significar muito mais que uma simples chamada de telefone. Pode ser um modo de explicar, por exemplo, o estado de ânimo de uma personagem. É possível perceber que os recursos sonoros e as imagens se associam para conduzir a uma interpretação do espectador. A música, associada a determinadas sequências visuais, podem expressar o ambiente, a angústia de um personagem ou, simplesmente, reproduzir um barulho.

Portanto, o cinema e a televisão não são ingênuos e imparciais. A apreciação e a leitura fílmica exigem um mínimo de informações acerca da linguagem e dos meios utilizados. O conhecimento sobre a linguagem também se faz necessário para se compreender a transmediação das características de uma mídia fonte, o livro de papel com a sua linguagem literária, para uma mídia destino, a minissérie com a sua linguagem cinematográfica. Após estabelecer algumas características de cada linguagem presente nesse estudo, a literária e a audiovisual, analisa-se como as mídias se complementam e como alguns elementos se cruzam na construção da narrativa. Busca-se compreender determinados aspectos sobre o

conceito-chave desse artigo, a transmídiação, na qual se envolvem duas linguagens diferentes em processo de transformação.

TRANSMIDIAÇÃO: DEFINIÇÃO E ALGUNS ASPECTOS A SE CONSIDERAR

A linguagem fílmica apresenta muitos recursos para envolver seu público alvo, que está cada vez mais exigente por conteúdos e formas. Uma alternativa para chamar a atenção do espectador é a adaptação de uma obra literária, que muitas vezes já tem espaço na cultura e no mercado. O leitor é instigado a conhecer a nova versão da história, e aqueles que ainda não tiveram acesso a mídia fonte, veem, na maioria das vezes, como um atalho para conhecer a narrativa original ou o motivo para ir em sua direção.

São as diferenças materiais, sensoriais, espaço-temporais e semióticas entre a mídia fonte e a mídia destino que permitem alterações inventivas que tornam os produtos de mídia novas criações. Da mesma forma, as diferenças modais tornam impossível transferir informações vitais sem transformá-las. (ELLESTRÖM 2017b, no prelo, p. 9)

Assim como se criam novos materiais, transfere-se também os conteúdos entre mídias diferentes. Para Elleström (2017a, no prelo), a transmídiação é justamente isso, a mediação de um conteúdo já mediado: “Se o conteúdo de uma mídia é mediado uma segunda vez (ou terceira ou quarta) por outro meio técnico, eu chamo a esse processo de transmídiação”. Devido ao fato do conteúdo ser remidiado e essa remediação envolver duas linguagens diferentes, a literária e a audiovisual no presente estudo, não se espera fidelidade entre o original e a nova versão, aqui chamada de mídia destino. Sabe-se que, entre a interação das mídias, acontece a transferência e a transformação das formas e dos conteúdos.

Este novo produto de mídia é distintamente diferente do anterior, mas baseado em suas características; é um processo de mudança que deixa intacta a essência. Esses produtos de mídia podem ser nomeados de original e versão, respectivamente, sem que isso seja normativo. Nesse contexto, original significa simplesmente a fonte e versão significa que o novo produto de mídia pode ser significativamente comparado com o original. Nenhum produto de mídia é original per se. Um produto de mídia que pode ser visto como um original em um caso específico de transmídiação pode ser uma versão de outro original. (ELLESTRÖM 2017a, no prelo, p. 12)

Essa relação, entre o original e o novo produto de mídia, traz consigo a necessidade de se entender como se dá esse processo de transferência e modificação. Segundo Ellestrom (2017), o conteúdo da mídia original pode ser claramente reconhecido, assim como profundamente transformado, resultando, em ambos os casos, na mídia destino. Ainda, segundo Ellestrom (2017) nenhum tipo de transferência acontece sem deixar marcas. Assim, mantêm-se alguns elementos, desfazem-se de outros, podendo adicionar algo novo. Com o objetivo de verificar esse processo criador de um material transmidiado, analisa-se a adaptação da obra literária *Dois Irmãos* para o audiovisual, a minissérie de mesmo nome.

Nesta análise, nosso objetivo é compreender algumas diferenças entre as obras no que diz respeito à concretização dos elementos do livro por outra linguagem e suas tecnologias. Nesse sentido, selecionamos alguns trechos para demonstrar alguns elementos do processo de transmídiação.

A MÍDIA DESTINO, A MINISSÉRIE *DOIS IRMÃOS*

Na transmídiação da obra literária *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum, tem-se com mídia destino a minissérie de mesmo nome de Luiz Fernando Carvalho, transmitida pela rede globo em 2017. Balogh (2002) vê as minisséries como a nata da nata, “la crème de

la crème” (BALOGH, 2002, p 123). Dentro do quadro de formatos ficcionais da Tv, as minisséries se destacam por serem um produto especializado. Segundo a autora, elas estão bem menos sujeitas a tirania dos índices de audiência e seu horário de exibição costuma ser após as dez horas da noite, inclusive na Tv Globo, onde foi transmitida a minissérie a ser analisada.

A adaptação de grandes obras literárias, como é o caso da *Dois Irmãos*, também é um traço marcante das minisséries. Assim, o produto audiovisual é lançado com certo prestígio. E como retribuição a esse sucesso, as minisséries por sua vez, promovem um aumento nas vendas das obras originais. “Sabemos que, em muitos casos, a adaptação das obras para Tv é acompanhada de relançamento dos livros originais e de um substancial aumento na sua venda”. (BALOGH, 2002, p 132).

A adaptação dos *Dois irmãos* também nos serve como exemplo de uma produção “hollywoodiana” para os nossos padrões brasileiros, visto que o *know-how* do audiovisual brasileiro é bastante voltado para a televisão, no que atinge grande público. A produção audiovisual *Dois Irmãos* faz parte do grupo de minisséries que reproduz os clássicos da literatura brasileira e foram exibidas pela emissora Rede Globo. Inaugurada por Roberto Marinho, em 26 de abril de 1965, a emissora produz minisséries desde 1982, tendo como resultado diversas adaptações literárias. Dentre elas, cita-se *O tempo e o Vento*, *Grande sertão: veredas*, *O primo Basílio*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Presença de Anita*, *A casa das sete mulheres*, *Queridos amigos e Capitu*.

Sabendo que a Globo tem como tradição a adaptação de obras literárias para a televisão, em 2017, o diretor Luiz Fernando Carvalho elaborou a minissérie *Dois Irmãos*, do livro de Milton Hatoum. Luiz Fernando Carvalho é um cineasta e diretor brasileiro, reconhecido, justamente, por seus trabalhos que tem forte relação com a literatura. Além disso, foi reconhecido pelo seu desempenho nas novelas “O rei do Gado”, “Renascer” e “Velho Chico”.

Exibida de 9 a 20 de janeiro de 2017, a minissérie *Dois Irmãos* ocupou um espaço privilegiado na grade de horários da rede Globo, após o horário nobre da novela. A minissérie de dez episódios, com aproximadamente uma hora cada, conta a história dos irmãos gêmeos Yaqub e Omar. Escrita por Maria Camargo e Luiz Fernando Carvalho, ela se passa em Manaus entre 1920 e 1980. Todas as noites, durante os dez episódios, a família de libaneses despertou os olhares curiosos para a tela da televisão.

No que diz respeito à estrutura temporal do enredo e ao narrador, a transmediação aproxima-se bastante das estratégias do romance. A narrativa apresenta avanços e recuos no tempo. Essa falta de cronologia linear, assim como na obra original, pode em um determinado momento confundir o espectador, principalmente aquele que não teve acesso a versão de Milton Hatoum. Conforme o narrador-personagem Nael, filho da empregada Domingas com um dos filhos de Halin e Zana, rememora os fatos, aos poucos as peças desse grande quebra-cabeça se encaixam. Segundo Campos (2011) o narrador é um recurso da narrativa, podendo esse interpretar, selecionar, organizar e, por fim, narrar os pontos de foco que selecionou da história. E, justamente, por essa ser uma das características marcantes do romance, o cineasta optou pela permanência do narrador Nael. De fato, “o narrador é um recurso onisciente e onipresente, materializado numa forma específica de perceber e de narrar. A narrativa é uma dádiva dele, a partir de uma história que ele sabe de antemão e inteira” (CAMPOS, 2011, p 50).

Certamente há diferenças entre o narrador literário e o narrador cinematográfico, para além das escolhas idiossincráticas do diretor. Enquanto na literatura não existe simultaneidade entre a voz narrativa e as cenas, visto que o narrador a constrói para o leitor, no cinema, a voz em off, estratégia escolhida, ocorre simultaneamente às imagens e, assim, aproxima mais o narrador das ações do texto. A voz em off torna-se mais próxima de um comentário sobre o que o espectador vê e que não tem relação, diretamente, com sua criação pelas palavras.

No primeiro episódio, no dia 9 de janeiro de 2017, após a vinheta de abertura, o início é marcado pela imagem de uma pessoa escrevendo em uma máquina de datilografia, suponha que seja o narrador transmidiado para a figura de escritor, transcrevendo as suas lembranças, suas experiências vividas e aquelas que lhe contaram. Conciliado a essa ideia, a narração em off nos revela “A casa foi vendida com todas as lembranças, todos os móveis, todos os pesadelos, todos os pecados cometidos, ou em vias de cometer. A casa foi vendida com seu bater de portas, com seu vento encanado, sua vista do mundo” (CARVALHO, 2017). Após essa observação, percebe-se que esses dizeres são da epígrafe, recurso utilizado na literatura, de abertura do livro *Dois Irmãos*. Abre-se a minissérie e o livro, ou vice e versa, da mesma forma, com a poesia de Carlos Drummond de Andrade.

O som da máquina de escrever, em mistura com a voz do narrador, e a trilha sonora melancólica traduzem o clima inicial da trama. Além disso, transmitem a “voz” do narrador literário em um escritor presente na cena através da máquina de escrever. Ainda no começo do episódio, o movimento da câmera em panorâmica, mostra o sobrado, cenário principal de toda a história. A tomada da câmera denuncia o sofrimento presente no ambiente e o vazio deixado pelos filhos, nas imagens que mostram as paredes antigas do sobrado, a falta de pintura e até mesmo de móveis. Em plano americano, a personagem Zana, mãe dos gêmeos Omar e Yaqub, demonstra a sua preocupação. Na sequência da narrativa, o narrador admite ser muito próximo de uma das personagens principais, a matriarca. “A mesma frase eu ouvi como uma oração murmurada no dia em que ela desapareceu na casa deserta” (CARVALHO, 2017). Assim como no livro, o narrador descreve, “antes de abandonar a casa, Zana viu o rosto do pai”. A frase, seguida da trilha sonora, e a falta de iluminação no quarto de Zana, criando um ambiente sombrio, revelam que os seus últimos dias não foram nada agradáveis.

Entre planos e cortes, o olhar desesperanço de Zana é enquadrado, em plano americano, pela câmera. A mãe dos gêmeos

olha para o espectador como se pedisse ajuda. Na edição, tem-se flashbacks da história da família, o rosto de Zana antes tão belo refletido no espelho veneziano, a dança típica entre o casal de libanêses, Zana e Halim, por exemplo. O movimento da câmera de baixo para cima também é um traço narrativo da minissérie. Isso pode ser percebido enquanto a mãe lembra da imagem do filho Omar na rede esticada no alpendre. Nesse sentido e com essa direção, a câmera sai do chão até enquadrar a imagem do filho caçula deitado na rede vermelha.

Tem-se a descrição minuciosa do ambiente, que traz os resquícios da escravidão por meio do trabalho de dedicação unicamente exclusiva de Domingas, a colcha de retalhos da memória de Nael, a degradação do sobrado da família, para mostrar a passagem de tempo no casarão. O espelho veneziano marca a narrativa ao ser testemunha dessa história familiar. Ele acompanha a beleza e a juventude de Zana e, após, vivencia o seu sofrimento e a sua decadência. Antes, o espelho servia como reflexo da formosura e sensualidade da matriarca, depois, ele apenas reproduz a imagem sombria e abatida daquela mãe. Ainda no início da minissérie, ele reflete o desespero da personagem ao enxergar o pai morto em seus reflexos. Por isso, todos os elementos enquadrados na tela têm um propósito de ser e existir na composição das ações, são escolhas bastante conscientes para a produção de linguagem simbólica, através de imagens visuais, que estão presentes dessa forma no romance.

Além dos objetos que aparecem no enquadramento, as cores são fundamentais na composição do material audiovisual. Elas são responsáveis por definir o comportamento dos personagens tanto no aspecto físico quanto no aspecto emocional e mental. Assim, além de influenciar nas emoções do espectador, as cores também ajudam a contar a história. Ainda na abertura da série, o cinza do sofá de Halim e a cor marrom do quarto de Zana remetem ao sofrimento e à degradação da família, lembrando a velhice, o pó, o descaso com o sobrado em que o casal viveu em toda a história.

A representação através das cores também pode ser percebida na vestimenta de Zana. Percebe-se que as cores ficam mais intensas conforme a evolução da trama. Com o tempo, a mãe dos gêmeos passa a usar verde musgo e vinho. Mais tarde, em sinal de luto pela morte de Halim, ela se vestirá apenas de preto.

Ao fazer a relação do romance com a sua transmidiação, observa-se a frase “Duelo? Melhor chamar de rivalidade, alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos ou entre nós e eles” (HA-TOUM, 2000, P. 62). Enquanto na obra escrita, essa passagem se faz na página 62, quando o leitor já teve contato com vários aspectos da história, no audiovisual aparece ainda no início, enquanto Zana se banha no mar com as duas crianças. Nesse momento, é possível afirmar que existe a transformação entre o original e o produto final. Por falar em modificações, no romance, o pai vai buscar Yaqub, chegado do Líbano, no porto em Rio de Janeiro. Na descrição da obra literária, o pai surpreso com as vestimentas surradas do filho leva-o, para comprar roupas novas e um par de sapatos, então, só depois, viajam a bordo de um avião para Manaus. Na minissérie, o pai e a mãe estão juntos à espera do filho no aeroporto. Ambos, Zana e Halim atravessam a sala de embarque e desembarque, levando à conclusão de que Yaqub veio sozinho até a cidade de sua infância.

No desfecho da minissérie, a inundação, causada pelas fortes chuvas em Manaus, reflete o caos da família. Em meio a água que invade a casa, os objetos flutuam, o sofá de Halim e o porta retrato tentam deixar para trás aquela história, aquele sobrado. Assim como o solo de Manaus, o pai e a mãe não foram capazes de absorver e lidar com os transbordamentos do filho Omar, nem mesmo de Yaqub.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou discutir algumas questões da adaptação da obra *Dois Irmãos* de Milton Hatoum, para a mídia audio-

visual, no formato de minissérie. Foi possível observar os modos de produção fílmica bem como alguns elementos do processo de transmidialidade que tem sentido na diferença entre as linguagens. Ainda foi possível notar a função dos recursos cinematográficos para a representação das personagens do livro, também no que diz respeito ao cenário e ao figurino. O audiovisual tem grande potencial para contar histórias visto que pode narrar e mostrar.

Procurou-se apontar características do processo de transmidiação entre as duas obras de arte, o livro e a minissérie. Percebeu-se que, apesar de algumas características em comum, são produções distintas vista a natureza de cada uma. São experiências de sentido totalmente diferentes. Portanto, o processo criativo de uma nova obra de arte, a transmidiação, envolve interpretação, criação, recriação e representação.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.
- BALOGH, Anna Maria. O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em dose homeopáticas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- CAMPOS, Flávio de. Roteiro de cinema e televisão: a arte e técnica de imaginar perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CEIA, Carlos, E-Dicionário de Termos Linguísticos (<http://www.fcsh.unl.pt/>)
- ELLESTRÖM, Lars. A adaptação no campo das transformações das mídias. Extratos traduzidos do inglês por Ana Cláudia Munari Domingos. Porto Alegre: Edipucrs, 2017a.
- _____. A transferência de características das mídias entre mídias diferentes. Extratos traduzidos do inglês por Ana Paula Klauck. Porto Alegre: Edipucrs, 2017b.
- DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2007.
- FILHO DOMÍCIO, Proença. A linguagem literária. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2007.
- HATOUM, Milton. Dois irmãos. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KELLISON, Chaterine. Produção e direção para TV e vídeo. Rio de Janeiro: Campus, 2007.

- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MINISSÉRIE DOIS IRMÃOS. Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/5553815/programa/>. Acesso em 05 jun. 2017.
- RODRIGUEZ, Angel. A dimensão sonora da linguagem audiovisual. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.
- SANTOS, Rudi. “Técnicas Narrativas”. In: SANTOS, Rudi. Manual de Vídeo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

A VIDA DE WILLIAM BLAKE: A FORMAÇÃO DE UM GRAVURISTA COM POUCOS RECURSOS¹

Daniela Schwarcke do Canto

Considerado um gênio louco que falava com os espíritos por grande parte de seus contemporâneos, é apenas após a sua morte, em 1827, que William Blake passa a ser reconhecido por suas obras como poeta, pintor e gravurista. Neste artigo, analisaremos brevemente o Blake gravurista, desde sua primeira formação como aprendiz até seu reconhecimento como o grande artista que foi. Tentaremos mostrar, em poucas páginas, a importância desse homem na história artística e literária londrina, baseado nas pesquisas dos seus maiores biógrafos, como Alexander Gilchrist, Peter Ackroyd e G.E. Bentley Jr., entre outros.

A PRIMEIRA INFÂNCIA

William Blake nasceu em Londres em 28 de novembro de 1757, filho do comerciante James Blake e de Catherine Hermitage. O biógrafo Bentley Jr. cita: “Os naturais companheiros de brincadeiras de Blake na sua infância foram seus três irmãos e sua irmã. O irmão mais velho, James, era quatro anos mais velho que William; John, dois anos mais novo; Robert era quatro anos mais novo; e Catherine Elizabeth, o bebê da família, seis anos mais nova” (BENTLEY JR., 2003, p. 5)².

1 Esse artigo faz parte da dissertação de mestrado da autora, defendido em dezembro de 2015 na UFSM.

2 Todas as traduções contidas nesse artigo foram realizadas pela autora, uma versão inicial e mais

Como muitas crianças da época, os filhos de James e Catherine foram educados em casa, não chegando a receber uma educação formal, tendo sido alfabetizados pela mãe. Como o filho William desde cedo demonstrava seu gosto pelas artes, os pais, vendo seu interesse e dom, começaram a levar em consideração que talvez o comércio não fosse o futuro ideal para alguém que desenhava no verso dos recibos e que rabiscava o balcão da loja (CUNNINGHAM, 1837, p. 124). Gilchrist não faz uma declaração explícita sobre a educação básica de Blake, porém indica que, depois de receber as primeiras noções de leitura e escrita, foi praticamente autodidata. “Todo o conhecimento além daquele de leitura e escrita foi adquirido sozinho” (1863 [2013], p. 19). Bentley Jr. lembra que apesar de James Blake fornecer dinheiro ao filho para que pudesse comprar os materiais necessários aos seus estudos, deve ter sido com a mãe, Catherine, que Blake aprendeu a gostar também dos clássicos da literatura (2003, p. 25).

Blake mostrou, desde muito cedo, ser uma pessoa que não aceitava a autoridade; qualquer tipo de regra, de necessidade de submissão, o deixava nervoso, e Tatham (1828 [1906]) explica que o pai, conhecendo o gênio do filho, optou por educá-lo em casa, poupando-lhe dos castigos que certamente fariam parte da sua vida escolar. Segundo Crabb Robinson (1825), Blake não acreditava na educação formal, e, citando Blake, escreve: “De nada serve a educação, é errado. É o grande Pecado. É se alimentar da árvore do conhecimento do Bem e do Mal”. Tal opinião provavelmente seria oriunda da tradição dissidente de sua família, o que explicaria também sua crença na existência de ideias inatas, de que tudo que somos, tudo o que temos, nasce conosco. Blake acreditava que somos como um jardim já semeado ou plantado, pois esse mundo seria muito pobre para produzir boas sementes (ACKROYD, 1999, p. 11). O mesmo autor diz que Blake era adepto da autoinstrução, e desde cedo lia muito. Apesar desta prática apresentar algumas desvantagens (ele apresentava alguns problemas de ortografia e

reduzida deste texto foi publicado na revista da DLCV. Essa versão, que é uma versão mais completa e definitiva do trabalho está sendo apresentada aqui em forma de capítulo de livro.

gramática nos seus trabalhos ao longo da vida), o possibilitou a desenvolver um modo único de pensar, uma obstinação e uma singularidade pelas quais ficou conhecido pelo resto da sua existência.

De todas as suas leituras na infância como filho de dissidentes, os biógrafos de Blake concordam em dizer que foi a Bíblia a que mais o influenciou e que o acompanhou até o fim da vida. Ackroyd (1999) aponta que ilustrações contidas nas páginas da Bíblia, como cidades em chamas e profetas fazendo gestos amedrontadores, seriam imagens que Blake carregaria em sua mente e expressaria através de suas visões pelo resto da vida.

O PEQUENO ESTUDANTE DE ARTES

O menino baixo, porém forte, de um gênio indomável e de uma sensibilidade extraordinária, convenceu os pais que seu futuro estava destinado às artes. O pai, vendo que tamanha imaginação não cabia atrás de um balcão de loja, matriculou-o, em 1767, aos dez anos de idade, na escola de desenho de Henry Pars, conhecida por ser a escola preparatória para a Academia de Pintura e Escultura em St. Martins Lane, a melhor em Londres na época. Por cinco anos Blake estudou arte de uma forma tradicional, com linhas claramente definidas. Ele foi treinado como desenhista e estudou o básico da educação artística, e também esculturas em gesso e gravuras de figuras antigas, aprendendo a desenhar olhos, bocas, orelhas e narizes (ACKROYD, 1999, p. 26-27). No seu segundo ano na escola de Pars, Blake pode passar um grande período na galeria do Duque de Richmond em Whitehall, o que possibilitou ao aspirante a pintor a estudar várias esculturas de gesso e também a conviver com os artistas que frequentavam a galeria. Segundo Ackroyd, tal convivência só aumentou a ambição do menino que já sabia que queria fazer parte do mundo das artes.

Ainda criança, Blake ganhava algum dinheiro do pai para a aquisição de gravuras para incrementar os seus estudos, e passou a frequentar leilões de arte, assim como também conhecia todas

as lojas de gravuras de Londres. Algumas vezes lhe era possível comprar gravuras a três *pennies* e, mesmo sendo consideradas antiquadas ou pouco interessantes, possibilitaram ao jovem artista iniciar sua coleção de gravuras, que mais tarde, já no final da vida, foi obrigado a vender para se sustentar.

Sobre o período sob os ensinamentos de Pars, Malkin (1806) afirma que foi nessa época que Blake aprendeu a desenhar cabeças, pés e mãos, copiando os moldes em gesso de antiguidades, muitos deles comprados pelo pai, para incrementar os estudos do filho. Malkin (1806) também cita os leilões que Blake já frequentava, com tão pouca idade, sendo chamado pelo leiloeiro Langford, de “meu pequeno *connoisseur*”, muitas vezes facilitando as compras do menino. Graças à sua constante presença em leilões e lojas de gravuras, Blake teve acesso a muitas obras de arte de diversos artistas. Gilchrist (1863 [2013]) diz que os grandes italianos, como Rafael, Michelangelo, Giulio Romano e os grandes alemães, como Albert Dürer e Martin Hemskerk, entre outros, eram os escolhidos do menino; e estes não eram os artistas que faziam sucesso na época (1863, p. 25). Já na idade adulta, Blake teria escrito “Não posso dizer que Rafael alguma vez me foi escondido desde a minha primeira infância. Eu vi e sabia a diferença entre Rafael e Rubens.” (GILCHRIST, 1863 [2013], p. 25).

Na arte da escrita, Blake tinha por influência, entre outros, Spencer e Milton, e, aos doze anos, começa também a escrever, compondo versos irregulares. Aos quatorze anos, ao término de seus estudos com Pars, já mantinha um caderno de anotações onde esboçava seus desenhos e alguns versos, alguns dos quais fariam parte de sua primeira publicação aos vinte e seis anos. Havia chegado a hora de colocar o jovem William, agora no seu décimo quarto ano de vida, como aprendiz, já que ele mesmo havia se negado a entrar para a escola da Royal Academy. Ser aprendiz de um pintor, além de muito oneroso para um pequeno comerciante, não era garantia de sustento ao filho. Pensando nisso, James Blake o encaminhou para um gravurista, ofício que não era tão bem-visto

como o de pintor, mas que garantiria o pão na mesa até o final da vida do artista.

O JOVEM APRENDIZ

Segundo Tatham (1828 [1906]), quando o pai resolveu encontrar um tutor para William, teria sido o próprio menino que, devido ao custo alto, pediu que o colocasse com um gravurista, ao invés de um pintor, em um ato de generosidade típica do artista:

Com o aumento do seu amor pela arte, havia chegado o momento na vida no qual se fazia necessário colocá-lo sob os cuidados de um tutor, um pintor de eminência foi proposto, e as necessárias solicitações foram feitas; mas devido à enorme bonificação solicitada, ele pediu, com sua característica generosidade, que o pai não gastasse tanto dinheiro com ele, o que ele pensava ser injusto com seus irmãos e sua *irmã*³ (TATHAM, 1828 [1906], p. 4-5).

Blake foi, então, colocado aos cuidados do gravurista Basire após o menino ter se recusado a ser aprendiz do gravurista William Wynne Ryland. Gilchrist conta que James Blake levou o filho ao gravurista Ryland, bastante conhecido na época. Segundo o biógrafo, o menino se negou a ser aprendiz daquele artista, alegando o seguinte ao pai: “eu não gosto do rosto daquele homem: parece que ele vai viver para ser enforcado!” (1863 [2013], p. 29). Ryland era na época o gravurista do rei, amigo de artistas eminentes e parecia ser um homem competente e honesto, que ganhava a confiança de todos que conhecia quase que imediatamente, o que fez com que a declaração do menino soasse um tanto estranha aos ouvidos do pai à época. Mas, doze anos mais tarde, coincidentemente ou não, o gravurista foi condenado por falsificação e condenado à morte na forca.

3 Aqui, o autor usa *sisters*, como se Blake tivesse mais de uma irmã. Como no próprio texto, o mesmo autor cita, na página 2, que eram quatro irmãos e uma irmã, concluiu-se que foi um erro de impressão, portanto, traduzido como irmã.

Aos quatorze anos, Blake torna-se, então, aprendiz de James Basire, homem de menor reputação, mas correto e detalhista. Ackroyd (1999) coloca que, para se tornar aprendiz de Basire, além de uma bonificação de £52, paga por James Blake, o jovem William se comprometia a “não fornicar ou casar, não jogar e não frequentar tavernas ou casas de jogos”; em troca, Basire se comprometia a instruir seu novo aprendiz na “arte e no mistério” de sua profissão, e também alimentá-lo, dar-lhe roupas e protegê-lo pelo período de sete anos (ACROYD, 1999, p. 33).

Blake mudou-se para a residência da família Basire, e provavelmente voltava para casa dos pais apenas aos domingos. James Basire morava em uma casa na rua Great Queen que ele dividia com a esposa e filhos. No andar térreo, ficava o estúdio onde o gravurista e seus aprendizes trabalhavam em torno de doze horas por dia. Gilchrist (1863 [2013]) escreve que Blake dividia o quarto com James Parker, que mais tarde tornou-se seu sócio em uma não muito bem sucedida empresa. Assim que Blake foi estudar com Basire, mostrou-se um aprendiz muito metuculoso e aplicado, merecendo de imediato a admiração do mestre:

Como ele era por natureza metuculoso e aplicado, logo aprendeu a desenhar primorosamente e a copiar precisamente o que lhe era apresentado, ao gosto de Basire, e recebeu, como se espera de um bom aprendiz, a aprovação e a indulgência do seu mestre (GILCHRIST, 1863 [2013], p. 32).

Ackroyd (1999) afirma que aqui Blake iniciou o caminho que seguiria pelo resto de sua vida. Em 1809, Blake escreveu que, “durante quarenta anos, jamais suspendeu seu trabalho em cobre por um único dia” (p. 34). Ele viveu cercado de potes de ferro para ferver o óleo, panelas para aquecer as placas de cobre, velas de sebo, buris e agulhas, panos de linho, potes para misturar o *aqua fortis*, panos velhos usados para limpar a tinta das placas e outras ferramentas usadas no ofício escolhido. Segundo Bentley Jr. (2003),

era “o organizado caos do trabalho” (p. 34), e complementa dizendo que “Blake conviveu com esse caos pelo resto de sua vida e o transformou em beleza” (p. 34).

Vendo que a presença de novos aprendizes em sua casa poderia de alguma forma prejudicar seu melhor aprendiz, e que as desavenças diárias tirariam sua paz e concentração, Basire decidiu enviar Blake para fazer desenhos das esculturas na Westminster Abbey . Para Gilchrist (1863 [2013]), foram estes desenhos que permitiram a Blake não ser um gravurista comum, fugindo das linhas monótonas e regulares:

“[...] e se não fossem as circunstâncias das suas frequentes desavenças com seus colegas aprendizes, sobre argumentos intelectuais, talvez ele nunca tivesse pego o lápis, e conseqüentemente seria condenado a gravar em uma placa de cobre linhas monótonas e regulares, a distâncias uniformes, sem genialidade e sem forma (TATHAM, 1828 [1906], p. 5).

Tatham (1828 [1906]) menciona ainda que lá, na Westminster Abbey , Blake encontrou um tesouro que soube valorizar, reconhecendo o estilo que ele almejava. Blake desenhava os monumentos da Westminster Abbey com precisão e beleza, sempre atento aos detalhes. Malkin (1806) diz que Blake desenhava os monumentos de todos os ângulos possíveis. As cabeças, ele considerava como retratos, e os ornamentos, ele considerava como “milagres da arte”.

Ackroyd (1999) menciona o fato de que teria sido nesta mesma época que Blake começou a manter um caderno, no qual ele praticava a sua assinatura e também a escrita em reverso, para que, ao ser impresso da placa de cobre, pudesse ser lida normalmente. O autor lembra da importância que esta habilidade teve nos futuros trabalhos de Blake, e escreve: “Talvez não seja despropositado que um homem com a habilidade de escrever fluentemente nas duas direções possa se intrigar com os conceitos de ‘oposições’ e ‘contrários’. Ele pode até mesmo considerar a natureza da ‘escrita’

por si mesma” (Ackroyd, 1999, p. 49). Sobre a arte da escrita em reverso, Bentley Jr. (2003) salienta que:

Blake trabalhava duro para aprender a escrita em reverso, praticando nas páginas em branco de seu *Island in the Moon* e em outros lugares. Seus próprios trabalhos de Impressões Iluminadas são, claro, todos escritos em reverso, inicialmente com pequenos erros ocasionais. Com o tempo ele se tornou mestre na arte, como pode ser visto em suas inscrições para as *Illustrations of the Book of Job* (1826) (BENTLEY JR., 2003, p. 37).

Blake passou os meses de verão do ano de 1773 na Westminster Abbey, fazendo os desenhos dos monumentos a serem posteriormente gravados. Nos meses de inverno, Blake ajudava seu mestre a selecionar quais desenhos seriam transformados em gravuras, e, em muitos casos, ele mesmo as executava.

O GRAVURISTA INDEPENDENTE E A ROYAL ACADEMY

Terminado seu período com Basire, Blake começou a trabalhar intensamente como gravurista independente. No princípio, seu trabalho resumia-se basicamente a copiar obras de outros artistas, mas com o decorrer do tempo, começou a trabalhar também em suas próprias obras. O estilo de Blake era, no entanto, peculiar e inquietante, retratando espíritos e corpos, não sendo de fácil compreensão, e, portanto, não sendo de venda fácil. J. T. Smith (1829) diz que é nessa época, através do seu amigo e também gravurista Stothard, que Blake conhece o escultor Flaxman, e também a Sra. Mathew, esposa do Reverendo Henry Mathew, casal conhecido por receber em sua casa, na Rathbone Place, a maioria dos artistas e talentos literários da época. Segundo Smith (1829) a Sra. Mathew mantinha a “casa e a bolsa sempre abertas aos novos talentos” (p. 462). Tais amizades renderam frutos a Blake, e possibilitaram que ele se tornasse um pouco mais conhecido na época. Bentley Jr.

(2003) cita J. T. Smith ao falar que, nessas reuniões, Blake cantava as canções de sua autoria, e que, mesmo não tendo formação em música, compunha lindas canções, que eram elogiadas até mesmo pelos professores de música que frequentavam as *conversaciones* na casa da Sra. Mathew (p. 74-75).

Em 1779, Blake, agora com quase vinte e dois anos, começou os estudos na Royal Academy, estudos que ocuparam alguns anos de sua vida, mas que ele abandonou antes de terminar. Os estudos na dita escola eram gratuitos, mas apenas vinte e cinco estudantes eram escolhidos por ano. A escolha era feita através de um desenho que deveria ser enviado aos membros da Academia. Dois meses antes do término do seu período com Basire, Blake enviou um desenho e precisou de uma recomendação de um artista profissional para que pudesse ser aceito na Royal Academy como estudante. A recomendação foi provavelmente de um dos artistas que frequentavam a casa de Basire, ou ainda do próprio Basire ou de Pars, que o conheciam muito bem e admiravam seu trabalho. Bentley Jr. (2003) lembra que, apesar da Royal Academy encorajar a arte da gravura, os gravuristas não eram considerados artistas de verdade, podendo se tornar associados à Royal Academy, mas jamais Acadêmicos Reais (p. 49).

A Royal Academy, sob a direção de seu presidente, Sir Joshua Reynolds, tinha como principal objetivo “incutir nos alunos as noções de ‘beleza ideal’ e ‘dignidade intelectual” (ACKROYD, 1999, p. 57). O mesmo autor segue dizendo que os ideais da Academia eram muito claros: “Treinar estudantes nos ideais das artes clássicas, incutindo neles um real talento para desenho e suas habilidades afins, e promover a ideia de uma escola nacional de pintura histórica” (p. 57). Apesar de Blake ser contrário a muitos ensinamentos da Royal Academy, Ackroyd (1999) coloca como sendo praticamente impossível a alguém que foi treinado no espírito nacionalista da Westminster Abbey ser totalmente desfavorável à grandiosidade artística da Inglaterra, e os registros mostram que, durante seu tempo como estudante, Blake era assíduo e dedicado.

Foi na biblioteca da Royal Academy que Blake teve seus primeiros contatos com ilustrações como o Laocoonte e uma série de gravuras de Michelangelo por Vasari. Para Ackroyd (1999), estes e outros volumes seriam o centro da educação ortodoxa de Blake, e que sua educação anterior, com Pars e Basire fora reforçada pelo estudo minucioso das técnicas do ideal clássico (p. 59). Foi na Royal Academy que Blake teve também contato com modelos vivos, nas aulas de desenho. No entanto, sua predileção era pelos antigos, que ele desenhava com cuidado e atenção.

Ackroyd (1999) diz que, apesar de Blake não gostar do trabalho com modelos vivos, foi graças a este tipo de observação que ele aprendeu a anatomia da musculatura dos corpos humanos. Figuras humanas ou celestes com corpos e musculaturas bem definidas tornaram-se uma marca registrada do artista em muitos dos seus futuros trabalhos. Bentley Jr. (2003) cita que as aulas de anatomia de William Hunter também foram de especial importância para Blake, e que tais aulas contavam, por vezes, com a participação do irmão de Hunter que era cirurgião, ocasiões nas quais eles trabalhavam com cadáveres na aula (p. 50).

Tatham (1828 [1906]) coloca que foi mais ou menos nesta época que Blake começou a se interessar por pintura, e a pintura a óleo teria sido recomendada a ele por ser a única mídia com a qual poderia se atingir amplitude e rapidez. Blake fez várias tentativas com a pintura a óleo, mas não conseguia chegar a um resultado que o agradasse. Ele dizia que, depois de pronta, a pintura não conservava o brilho, e que não se podia ter linhas definidas, todas as formas diminuía e a clareza desaparecia. Ele queria que as cores permanecessem “tão puras e permanentes como pedras preciosas” e para tanto, a pintura a óleo não poderia ser utilizada. Tatham (1828 [1906]) ainda cita, que durante suas tentativas com a pintura a óleo, Blake teria contatado Sir Joshua Reynolds, e completa que possivelmente o segundo teria ficado insatisfeito com Blake por analisar tão frágil questão, e descreve as obras de Reynolds como estando todas rachadas, devido à deficiência ou má utilização da mídia:

Sir Joshua Reynolds era, sem dúvida um hábil pintor, mas era muito adepto aos confortos da vida para doar uma hora do seu dia para qualquer outro experimento àqueles que o permitiriam pintar com mais celeridade. É dito que Sir Joshua realizava experimentos. Sem dúvida que sim. Então, o mínimo que pode ser dito é que ele havia começado na extremidade errada, como qualquer outro inepto, e concluiu as suas cores de forma tão ruim que muitas das suas pinturas agora não possuem outra qualidade senão aquelas que ainda teriam se tivessem sido despojadas de cor; manuseio audacioso, fina apreciação, hábil delineamento da forma e grande conhecimento da natureza (TATHAM, 1828 [1906], p. 13).

Ainda o mesmo autor afirma que muitos dos melhores pintores não usam a tinta a óleo em suas pinturas, e se usam, é apenas em poucas obras. Cita também as palavras de Blake quando ele diz que “a coloração não depende de onde as cores são colocadas, mas onde as luzes e as sombras são colocadas, e tudo depende na forma e na linha, onde elas são colocadas; onde isto está errado, a coloração nunca vai estar certa” (TATHAM, 1828 [1906], p. 14). Henry Crabb Robinson (1825) relata o que Blake escreveu sobre si mesmo no seu *Catálogo Descritivo*, muitos anos mais tarde falando do seu método de coloração: “este artista desafia qualquer competição na arte de colorir”. Blake realizou vários experimentos até chegar a uma forma de pintura que o deixasse satisfeito. Tatham descreve o método de pintura de Blake da seguinte forma:

Blake pintava em painel ou tela cobertos por três a quatro camadas de clareador e cola de carpinteiro, como ele disse que a natureza da goma era de rachar; como ele usava várias camadas de cores para produzir as profundidades, as camadas nas partes mais profundas ficavam tão espessas que poderia descascar. Passando cola em cima de suas pinturas, como um verniz, ele fixava as cores, e por último envernizava usando um verniz que ele mesmo produzia (TATHAM, 1828 [1906], p. 15).

Smith (1829) diz que Blake era um grande especialista na arte de colorir, que seu sistema de colorir era “lindamente prismático”. Blake dizia que seu grande instrutor teria sido Apeles⁴ e que, lhe aparecendo em uma visão, teria lhe dito, entre outras coisas, que ele possuía o seu sistema de cores, e que, por isso, gostaria que ele lhe retratasse, pois até aquele momento sua figura havia sido delineada com inexatidão.

O CASAMENTO

O ano de 1782 foi um ano importante na vida pessoal de Blake. Tatham (1828 [1906]) coloca que, dois anos antes ele havia conhecido e se apaixonado por uma menina tão obstinada quanto rude. Após ser recusado em seu pedido de casamento, Blake adoeceu e foi para o Kew, perto de Richmond, certo de que uma mudança de ares lhe faria bem. Bentley Jr. (2003), na biografia que escreveu de Blake, diz que provavelmente Tatham se equivocou no local, pois Blake teria sido enviado a Battersea, e não a Kew. Segundo Tatham (1828 [1906]), Blake teria se hospedado na casa dos Boucher, e lá teria conhecido a filha dos donos da casa, Catherine. Cunningham (1830) diz que Blake estaria relatando à nova amiga o triste caso da menina que o recusou, história à qual ela se demonstrou solidária. Blake então a teria questionado: “Você tem pena de mim?” E a moça imediatamente teria lhe respondido: “Sim, eu certamente tenho”. A resposta do artista foi imediata: “Então eu te amo” (p. 147), e este teria sido o cortejo que levou ao casamento de William e Catherine. Blake ficou impressionado com a ternura da moça, e, pelo que se sabe, Catherine já demonstrava sentir alguma atração por Blake. Tatham (1828 [1906]) conta que, em certa ocasião a mãe havia perguntado à filha se ela estava atraída por alguém, e ela teria respondido que ainda não havia visto tal homem. Mas que, ao entrar na sala onde se encontrava o jovem Blake, ela imediatamente

4 Apeles de Cós foi um renomado pintor da Grécia antiga. Pinio, o Velho, a quem se deve o conhecimento deste artista, considerava Apeles mais importante que pintores que o antecederam e precederam.

teria reconhecido seu grande amor. Blake então foi embora, com a promessa de voltar assim que conseguisse se estabilizar, para então, casar-se com Catherine. Um ano depois, cumprindo a promessa, e com a aprovação de seus pais, Blake voltou à casa dos Boucher para pedir a mão de Catherine em casamento.

William Blake e Catherine Boucher se casaram em 18 de agosto de 1782, em uma igreja de Battersea. Gilchrist (1863 [2013]) descreve a igreja recentemente reformada e repleta de imagens e pinturas de símbolos religiosos, muitas de autoria do vigário de gosto duvidoso.

Segundo Cunningham (1830), Catherine aprendeu a viver com o pouco que o marido poderia lhe proporcionar, e a ser feliz assim. Ela ainda aprendeu a ajudar o marido no seu ofício; forjando as impressões de suas placas e as colorindo com muito cuidado, e também desenhando *no espírito dos desenhos do marido*.

Blake e Catherine não tiveram filhos, mas assumiram os cuidados do irmão mais novo de Blake, Robert, levando-o para morar com eles e fazendo de Robert aprendiz de Blake na arte da gravura. Robert adquire tuberculose e acaba morrendo aos vinte e quatro anos, deixando um vazio enorme na vida do casal. Gilchrist (1863 [2013]) diz que, nas últimas noites do jovem, Blake não saiu do seu lado, ficando dias sem dormir, e que, ao ver que o irmão havia dado o último suspiro, Blake se entregou a um sono que durou “três dias e três noites”. Bentley Jr. (2003) afirma que Catherine não quis ou não pode acordar o marido de seu sono profundo, o que resultou na falta de Blake ao enterro de seu irmão caçula em 11 de fevereiro de 1787 (p. 98).

AS SONGS E SEU MÉTODO DE IMPRESSÃO

No mesmo ano da morte de Robert, Blake começa a trabalhar no que seria uma das suas obras mais caras, *Songs of Innocence and Experience*, e que, segundo Cunningham (1830), o consagrariam

como um dos gênios do seu tempo. Sobre a composição dessas obras, Cunningham (1830) coloca:

Seu tempo era empregado em esboçar desenhos, gravar placas, escrever canções e compor músicas, com a esposa sempre ao seu lado, encorajando-o em todos os seus empreendimentos. Ao passo que ele desenhava a figura, ele pensava na canção que iria acompanhá-la, e a música com a qual o verso deveria ser cantado nascia no mesmo momento (p.130).

Cunningham (1830) ainda lembra que não há exemplos de suas melodias, pois Blake não as anotava (ele não era músico, portanto, provavelmente não sabia escrever partituras), dizendo que, se elas fossem parecidas com os desenhos e os poemas, foram perdidas melodias de grande valor. *Songs of Innocence and Experience* era composto de cerca de sessenta e cinco ou setenta cenas, apresentando imagens de juventude e de virilidade, com seus problemas e conflitos, contrastando com a vivacidade e felicidade da infância. Cunningham (1830) coloca ainda sobre as *Songs*:

Todas as cenas são poeticamente acompanhadas, curiosamente entrelaçadas com o grupo e a paisagem, e formando, da harmonia da cor e da beleza dos traços, uma imagem honesta de si mesmo. Esses desenhos são geralmente altamente poéticos, mais aliados, no entanto, ao céu do que à terra – como abstrações espirituais, que indicam um mundo melhor e mais repleto de felicidade do que os mortais conhecem (p. 130).

Ao terminar a composição das *Songs*, em 1788, Blake deparou-se com um grande problema. Como publicar as obras? Pois não possuía recursos próprios para isso, nem fama junto ao público, e também não poderia contar com a ajuda do amigo Flaxman, que se encontrava na Itália na época. Segundo Gilchrist (1863 [2013]), após uma noite de sonhos, Blake acordou e pediu à Catherine que

pegasse as economias do casal e comprasse o material necessário para colocar em prática o método de impressão que ele chamaria de “Método Infernal de Impressão”:

Tal método, doravante aderido pelo artista para multiplicar suas obras, era bastante original. Consistia em uma espécie de gravura no qual as palavras e os desenhos apareciam em relevo. Os versos eram escritos e os desenhos e ornamentações às margens delineadas no cobre com um líquido impermeável, provavelmente o comum verniz antiácido usado pelos gravadores de seu tempo. Assim, todas as partes brancas ou claras, que ainda lembravam a placa, desapareciam por causa da *aqua fortis* ou de outro ácido, deixando saliente o contorno da letra ou do desenho, como na placa tipográfica tradicional. Destas placas ele conseguia imprimir qualquer tonalidade – amarelo, marrom, azul – cores predominantes nos seus fac-símiles; o vermelho ele usava para a impressão do texto. A página era então colorida à mão, imitando o desenho original, com maior ou menor variedade de detalhes nos tons (GILCHRIST, 1863 [2013], p. 107-108).

Devido a sua excelência técnica, Blake cria o que Cunningham (1830) diz que “poder ser comparado a poucas coisas” (p. 133), tamanha sua beleza e originalidade. Gilchrist (1863 [2013]) acrescenta que as aquarelas eram moídas e misturadas por Blake, usando um método que ele havia desenvolvido, no qual ele misturava cola de carpinteiro à tinta (ele dizia que José, o carpinteiro, teria aparecido em uma visão para ele e revelado esse segredo). As cores que ele usava eram poucas e simples: índigo, azul cobalto, *gamboge* (uma espécie de amarelo mostarda), *vermillion* (vermelho claro), muito preto e raramente azul ultramarino, e nunca prateado (p. 108). Sobre a nova técnica de impressão, Bentley Jr. escreve:

Note que o segredo envolve a adaptação de técnicas e materiais conhecidos (gravura em relevo, verniz) a no-

vas finalidades – e que a primeira finalidade era compor os desenhos diretamente no cobre, o que requeria uma aplicação mecânica do ácido para fazer as placas em relevo que poderiam ser impressas de forma simples e mecânica (BENTLEY JR. 2003, p. 103).

À Sra. Blake cabia a tarefa de retirar as impressões com delicadeza e também de pintá-las, o que o marido a ensinou a fazer com uma perfeição de artista. As placas eram pequenas, medindo um pouco menos de 13 por 8 cm. Isso se dava em função do custo do material, que para os Blake era muito caro. William e Catherine eram os responsáveis por toda a execução da obra, desde a escrita, a ilustração, a impressão e a gravação. Tudo, menos o papel, era confeccionado pelo casal. Gilchrist (1863 [2013]) diz que: “nunca um homem foi tão literalmente o autor de seu próprio livro (p. 109).

Enquanto os autores anteriores descrevem muito pouco das *Songs*, Gilchrist (1863 [2013]) fala das *Songs of Innocence* como arte compósita, sendo impossível separar os poemas das imagens, “tão severa possa parecer sua separação do desenho com o qual é combinado, formando o tear e a trama em uma única tessitura” (p. 109), e compara a sua sonoridade a de vozes angelicais, como se “um mágico estivesse convocando através dos olhos humanos cenas de amor divino” (p. 109). Com uma ingenuidade e espontaneidade dignas de uma criança, as *Songs of Innocence* tratam do paraíso como visto pelos olhos dos infantes, fazendo com que o leitor se recorde da sua própria infância. Provavelmente como resultado da autoinstrução de Blake, é possível encontrar alguns erros gramaticais e ortográficos na obra, mas segundo Gilchrist (1863 [2013]), a melodia suave e a eloquência de ritmo superam esses pormenores. O mesmo autor diz que, ao escrever tais poemas, Blake retornou uma vez mais à infância, demonstrando sentimentos de criança.

Gilchrist (1863 [2013]) lembra a importância da leitura dessas canções em sua integridade, comentário que poderia também incluir a problemática separação que a dimensão textual sofreria

de seu meio original, em futuras publicações desta obra. Ackroyd (1999) coloca que as *Songs of Innocence* não foram, entretanto, um sucesso de vendas. Blake mantinha um pequeno estoque, e, como conservava as placas, poderia imprimir mais se necessário. Mas somente vinte e cinco cópias desta obra foram feitas, o que, segundo Ackroyd, sugere que ela não foi tão bem recebida quanto o autor gostaria que fosse. Houve o comentário de que “As placas eram coloridas imitando ‘fresco’. Os poemas destas canções são loucos, irregulares e altamente místicos, mas sem grande elegância ou excelência” (1999, p. 119). As *Songs of Experience* foram terminadas em 1794, como um complemento das *Songs of Innocence*. Gilchrist (1863 [2013]) destaca que a pureza e a leveza que aparecem nas *Songs of Innocence* não mais aparecem em *Songs of Experience*, demonstrando uma forma mais sombria de Blake ao escrever, aliado às cores fortes nas gravuras. O mesmo autor coloca que, no ano de 1863, permaneceram apenas dez lâminas de *Songs of Innocence and Experience*, com dezesseis impressões, pois algumas haviam sido gravadas dos dois lados. Ele diz ainda que o senhor de quem elas foram obtidas contou ter possuído uma série inteira, mas que haviam sido roubadas dele e vendidas a um ferreiro como metal velho (p. 190).

CONCLUSÃO

Blake morreu no dia 12 de agosto de 1828, três meses antes de completar setenta anos, e aparentemente, sem sofrer. J. T. Smith (1829) conta que, no dia de sua morte, ele compôs e cantou canções de adoração ao criador. Momentos antes de morrer, ele disse à sua amada que eles não seriam apartados, que ele sempre estaria por perto para dela cuidar. Ackroyd (1999) explica que, após a morte do marido, Catherine afirmava vê-lo “quando ele vinha sentar com ela por duas ou três horas todos os dias. Ele sentava e conversava com ela, como faria se estivesse vivo” (p. 390).

Catherine Blake sobreviveu ao marido apenas quatro anos. Gilchrist (1863 [2013]) escreve que a viúva de Blake passou as suas últimas cinco horas de vida alegre e calma, “repetindo textos das Escrituras e chamando o seu William, como se ele estivesse no quarto ao lado, para dizer-lhe que ela estava chegando, e que não demoraria” (GILCHRIST, (1863 [2013]), p. 617). Ela morreu às quatro horas da manhã, nos braços de sua amiga, a Sra. Tatham, e foi enterrada, como havia pedido, ao lado do marido.

William Blake foi um gravurista de talento, um pintor com habilidades excepcionais e um escritor de criatividade ímpar. Um homem que dizia falar com os espíritos, anjos e demônios e ver o passado e o futuro com imaginação. Um artista que, além de ser um experimentador técnico, era um assombroso visionário. Blake viveu e morreu praticamente na pobreza, e deixou uma obra que muitos consideram de difícil compreensão, mas que traz uma técnica única e inovadora em seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, P. *Blake*. London: Sinclair – Stevenson, 1999.
- BENTLEY JR., G. E. *The Stranger from Paradise - A biography of William Blake*. New Have and London: Yale University Press, 2003.
- CUNNINGHAM, A. *The lives of the most eminent painters*. New York: Harper & Brothers, 1837. 2 v.
- GILCHRIST, A. *The life of William Blake: Pictor Ignotus*. London: Vintage, 1999.
- HAYLEY, W. *The Life of George Romney, Esq.* Chichister: W. Mason, 1809.
- MALKIN, B. J. *A father's memoir of his child*. London: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1806.
- ROBINSON, H.C. *The diary, letters and reminiscences of Henry Crabb Robinson*. Disponível em: <[https://en.wikisource.org/wiki/William_Blake_\(Symons\)/Extracts_from_the_Diary,_Letters,_and_Reminiscences_of_Henry_Crabb_Robinson](https://en.wikisource.org/wiki/William_Blake_(Symons)/Extracts_from_the_Diary,_Letters,_and_Reminiscences_of_Henry_Crabb_Robinson)>. Acesso em: 16 jul. 2016.
- SMITH, J. T. *Nollekens and his times*. London: Henry Colburn, New Burlington Street, 1829. 2 v.
- THATAM, F. *The letters of William Blake*. 1828. Edited by Archibald Russel. London: Mathuen & Co, 1906.

LEITURA DE NARRATIVAS DO EU E REDES SOCIAIS

Ana Paula Teixeira Porto

NARRATIVAS DO EU

De tradição milenar e “presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades” (BARTHES, 2011, p. 19), a narrativa é uma produção criada para contar histórias. As narrativas caracterizam-se por relatar eventos de sujeitos narrados como uma sucessão de episódios sem necessariamente serem ordenados a partir de uma perspectiva lógica e linear, pois é possível contar uma história de forma fragmentada, porém nela é indispensável a figura de personagem e narrador, cuja identidade pode ser única ou dissociada em sujeitos distintos. Fazem parte das narrativas eventos situados em tempo e espaço nem sempre precisos, dado o caráter atemporal de muitas narrativas, como as histórias de mitos, contos de fada e lendas.

As narrativas, dados os objetivos de sua criação, são associadas a diferentes formatos, traduzidos em gêneros narrativos com traços comuns e flexíveis, como contos de fada, fábulas, romances, novelas, etc, em que há traços que os unem, permitindo a classificação, e também os que o diferenciam, permitindo a transmutação dos gêneros. Dessa forma, são textos que se adaptam a diferentes contextos e linguagens e, com isso, oportunizam a criação de diversos gêneros narrativos para dar conta de uma matéria boa para o homem formar narrativa. Nessa perspectiva, Barthes (2011, p. 19) esclarece que “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem

articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias”.

Conforme Gancho (2006), as narrativas estão associadas a diferentes funções e momentos históricos. Segundo ela,

[...] narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos – histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) – transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a *Bíblia* – livro que condensa história, filosofia e dogmas do povo cristão – compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, da escravidão dos hebreus no Egito, dos milagres de Jesus etc. (GANCHO, 2006, p. 6-7).

Ao narrar histórias, o homem tece uma visão de mundo sobre o contexto em que vive, ressaltando particularidades não só de personagens cujos traços podem ser descritos a partir de viés físico, sociológico, psicológico, como também de lugares e tempo em que se sucedem os acontecimentos narrados. Há ainda as narrativas que têm o propósito de chamar a atenção para quem tem o papel de conduzir o leitor ao conhecimento dos fatos da vida de quem conta a história. São as narrativas do eu, aquelas em que o narrador, em discurso em primeira pessoa, é ao mesmo tempo personagem. Seu foco é falar sobre si mesmo e, então, as sequências são pautadas em projeções da vida do eu.

O narrador, ao optar por “falar de si” nas narrativas, constrói uma nova forma com traços específicos, agrupadas na classificação de narrativas do eu, que, de forma geral, podem ser concebidas como narrativas escritas em primeira pessoa cujo objeto central é o sujeito sobre o qual se declaram afirmações, narram acontecimentos, tecem observações e julgamentos, exprimem-se memórias. São narrativas em que há predomínio da linguagem pessoal e do tom

subjetivo e transparece o caráter autobiográfico, já que narrador e personagem têm a mesma identificação.

Inserida no grupo de narrativas confessionais, ao lado de diários, memórias, narrativas de testemunho e autobiografias, as narrativas do eu ainda se consolidam a um movimento singular do sujeito narrador-personagem: o de se alternar entre o esconder-se e o revelar-se, assumindo inúmeras posições para abordagem de fatos de interesse pessoal e projetando opiniões, impressões e lembranças de quem escreve essas narrativas. Assim, narrativas do eu estão estritamente relacionadas à construção de memórias, que servem “para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p.40). São, nesse contexto, reproduzidas as memórias do eu.

Nessa perspectiva, a construção de memória não se resume a uma “ferramenta” que preserva dados mnemônicos, pois é sobretudo uma alternativa que apresenta uma (re)significação de acontecimentos que, memorizados, passam também a contribuir para a constituição de quem os rememora. É assim uma forma de reconfigurar os dados mnemônicos em um processo de representação das coisas já experienciadas anteriormente para quem viveu ou assistiu a esses acontecimentos, mas essa lembrança exige um esforço, por vezes doloroso, para rememorar. Rememora-se, porém de uma outra forma porque o eu que aparece nessa construção não é o mesmo eu que assistiu ou viveu os acontecimentos reportados

Para projetar suas lembranças, o narrador lança mão de suas memórias, que se relacionam à capacidade humana de guardar impressões das experiências vividas, porém essas impressões podem se mesclar à imaginação de quem as conta, ao desejo de quem as relata de constituir uma história (não) vivida. Logo, a seleção de memórias, nas narrativas do eu, não pode ser vista como apenas algo que de fato aconteceu ao personagem-narrador, sendo, nessa perspectiva, avaliada como um relato de algo que pode ter sido

uma experiência que o personagem-narrador intenta construir no horizonte de recepção do leitor.

Pfaffenseller (2016), em referência a narrativas do eu, salienta que elas não trazem um “retrato de real” do personagem-narrador, o que pode ser compreendido como uma possibilidade deste eu de assumir a função de projetar uma visão (talvez ficcional, imaginária, oposta ao que tem) de si mesmo. Segundo a pesquisadora,

é importante destacar que, mesmo que o indivíduo fale de si mesmo, sem “interpretar um personagem”, tendo em vista que tal modalidade seria a mais apropriada para entender as narrativas de si, aquelas em que o indivíduo narra sem se passar por outro, tanto de forma retrospectiva quanto de maneira a dar impressão de simultâneo, ainda assim compreendo a autonarrativa como uma versão de si, não sendo um retrato de real (PFAFFENSELLER, 2016, p. 17-18)

Se numa perspectiva generalista de construção de narrativas do eu, já se identifica a idealização de um eu ocupado em projetar-se de forma distinta do que realmente é, como isso pode acontecer quando essas narrativas são veiculadas nas mídias sociais, um suporte que oportuniza a exteriorização de histórias particulares, da esfera privada, tornando-as públicas? Muda a concepção dessas narrativas e sua forma de construção?

NARRATIVAS DO EU E O CONTEXTO DAS MÍDIAS SOCIAIS

Considerando que as narrativas do eu, tal como descrito na seção anterior, são histórias que, conduzidas pelos seus personagens-narradores, abordam memórias de suas vivências, é possível pensar em como elas podem ser elaboradas, dependendo do suporte em que são veiculadas. Tradicionalmente são produzidas através do uso da linguagem verbal e publicadas em prosa em suportes impressos, como livros e revistas, porém, com o advento da internet, outros

veículos são espaço para publicação dessas narrativas, como blogs, redes sociais, páginas pessoais na internet, e conseqüentemente a linguagem também sofre uma adequação ao novo contexto de produção narrativa. Essa linguagem passa a ser construída com mescla de registros verbais, visuais e sonoros.

As novas possibilidades de exposição de si mesmo nas redes trazem uma outra configuração das narrativas do eu tanto no plano estético quanto no temático. Nessa ótica, a extensão das narrativas, a complexidade e o nível de linguagem dos textos também podem sofrer alterações para adequar-se a um outro contingente de leitores porque, com a internet, amplia-se o acesso aos textos e potencialmente cresce o número de leitores. Como produto para ser consumido, essas narrativas incorporam a superficialidade das demais produções veiculadas na rede a sua configuração estrutural. Assim, a linguagem passa também a usufruir dos recursos extraverbais, como imagéticos, sonoros, assim como a se aproximar mais da oralidade e de construções menos focalizadas em recursos estéticos típicos das narrativas do eu publicadas em livros literários, por exemplo.

A publicação de narrativas do eu nas redes também traz uma mudança de perspectiva sobre o que será o enfoque central dessas narrativas, enfim que o narrador-personagem seleciona para construção de suas histórias. Para Valadares (2013, p. 61), “As novas práticas confessionais não mais operam por meio de uma ‘arqueologia do eu’, uma exploração do passado, mas se preocupam antes com o tempo presente, com o tempo real, que precisa ser incessantemente atualizado, presentificado.” As memórias trazidas pelo narrador são, nessa ótica, muito mais relacionadas ao presente do que o passado, ou seja, não há uma busca por “reconstituir” passado a partir de lembranças, mas mostrar o hoje, o instantâneo, o que o sujeito vive no “agora”. Na exposição da própria vida, os narradores perpetuam o presente, o tempo que importa porque

os autores dos diários íntimos publicados no ciberespaço realizam operações de “congelamento do tempo”, como se fotografassem certos momentos de suas vidas e os pregassem com alfinetes num imenso quadro-negro de alcance global. Pílulas de tempo próprio congelado e parado, faíscas do próprio presente sempre presentificado, fotografado em palavras e exposto na Rede para todo o mundo ver (SIBILIA, 2004, p. 13).

Além disso, a mudança de suporte – do impresso ao digital – acarreta uma nova ordem de produção dessas falas de si à medida que oportuniza que qualquer sujeito não seja apenas o consumidor de narrativas, mas também seja um produtor, um autor, inclusive de narrativas do eu. Isso pode ser pensado porque, segundo Bruns (2006), a lógica possibilitada pelas redes sociais e pelo funcionamento da *web 2.0* permite que a rede – constituída por indivíduos em diferentes localidades – se construa não só pelo consumo de conteúdo, mas também por sua produção. Associando-se essa perspectiva à questão das narrativas do eu, observa-se que qualquer um pode tornar-se autor, o criador de suas próprias narrativas, publicando-as em diversos suportes que a *web 2.0* traz.

Com o crescimento das redes sociais, os indivíduos comuns têm a oportunidade de expor narrativas de si, compartilhar seus sentimentos, pensamentos, preferências, fotos, conteúdos, que antes eram tidos como de domínio do privado, constituir assim as atuais maneiras de ser e estar no mundo (SIBILIA, 2008, p. 23). As narrativas do eu tornam-se, nessa realidade de imersão digital e de maior projeção do sujeito numa condição de autor, uma possibilidade fecunda de o eu ter voz e visibilidade num universo sem fronteiras como o da internet e das redes sociais.

Ainda há outro ponto interessante para reflexão sobre as narrativas do eu: a dominância do público sobre o privado, o que se associa a uma tendência de, na rede digital, haver uma propensão para mostrar a intimidade da vida dos sujeitos. Assim, nesse contexto, ao se pensar que elas podem ser publicadas no meio

digital, é possível observar que “As tecnologias de comunicação e informação abriram as portas para o fenômeno da publicização de uma intimidade outrora guardada nos limites da esfera privada” (VALADARES, 2013, p. 58), o que permite que as narrativas do eu, enquanto gênero narrativo, encontrem nesse espaço lugar propício para sua publicação.

No contexto digital, onde as narrativas do eu afloram com facilidade em páginas dos internautas, é comum a exteriorização da vida pessoal dos usuários já que

As redes sociais na Internet – os *blogs*, *fotologs*, *vlogs*, *Facebooks* e *Twitters* – escancaram aspectos autobiográficos, particulares, pessoais, que, na modernidade, seriam tópicos confidenciais, reservados ao espaço familiar, ou mesmo, guardados somente para si, mas que, na contemporaneidade, são espetacularizados e expostos aos olhares de **outrem**. (VALADARES, 2013, p. 58) (grifos do autor)

Nessa ótica, as redes potencializam a vida íntima como algo para consumo alheio, ampliando a projeção do narrador como um personagem que precisa ser visto pelo outro para ser, como se houvesse uma necessidade da visibilidade do outro para a constituição de si. Ao refletir sobre as motivações de publicação de narrativas do eu nas redes sociais, Valadares (2013, p. 61) também defende que

Toda essa tecnologia parece surgir com o propósito de dar conta de uma demanda: mostrar-se para o outro a fim de verificar que se está vivo. O intento dessa exposição voluntária é estabelecer-se como personagem visível e, conseqüentemente, atender a outra vontade contemporânea: o desejo de observar e consumir vidas alheias.

Com intuito de refletir sobre a constituição de narrativas do eu nas redes sociais, uma possibilidade é analisar como elas são

expostas em um contexto real, que talvez possam inspirar novos olhares para um gênero textual que se remodela e de perpetua no universo da web 2.0 e revela muito do eu que o constrói.

NARRATIVAS DO EU NO FACEBOOK: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

No âmbito dessas reflexões, foram realizadas análises de conteúdo de setenta e oito narrativas do eu elaboradas por jovens mulheres que são estudantes no ensino superior e conhecedoras da investigação para a qual aceitaram a participação. Todas as narrativas pesquisadas foram publicadas no primeiro semestre de 2017 na rede social Facebook, considerando-se apenas as páginas públicas, ou seja, aquelas que qualquer internauta pode acessar mesmo sem seguir ou ser amigo das usuárias na rede social. Foram analisadas apenas as publicações do período de março a junho e que se insiram no rol de narrativas do eu. Portanto, são excluídas da abordagem publicações de propagandas, notícias, reportagens, por exemplo, por não estarem relacionadas a produções discursivas focadas na projeção do eu dessas jovens.

Fazem parte do *corpus* apenas narrativas de estudantes do ensino superior que buscam formação docente, já que a pesquisa insere-se nas atividades do projeto guarda-chuva “Interfaces entre linguagens, tecnologias e formação do sujeito”, desenvolvido com alunos de iniciação científica e de pós-graduação *stricto sensu* em Letras e Educação, o qual tem como um de seus objetivos investigar relações entre tecnologias e identidade do professor em formação. A opção por estudantes do sexo feminino está associada também a reflexões no âmbito da construção da professoraridade – um dos enfoques do projeto guarda-chuva e, no âmbito do *corpus*, encontram-se majoritariamente mulheres. Considerando esse contexto, dez estudantes com idade entre 17 e 28 anos e alunas das licenciaturas de várias áreas, estudantes de semestres variados das respectivas graduações. 80% delas realizam atividades de iniciação científica e/ou de iniciação à docência, permanecendo cerca de 40

horas semanais na universidade, somando-se as 20 horas desses projetos e as 20 horas das aulas regulares dos cursos. Portanto, são discentes que, além da formação mínima ofertada na matriz curricular, têm outras oportunidades de qualificação complementar, o que induz à ideia de que terão uma formação diferenciada, de alto nível.

Na análise, três categorias de observação foram elencadas para dar objetividade e maior precisão à discussão proposta. Dessa forma, na leitura das narrativas do eu das estudantes, a construção da “identidade” do eu, a exposição de vivências que se referem a esferas pública e privada e as linguagens das narrativas foram os eixos de observação. Em relação a projeções do eu nas publicações, um primeiro dado que chama a atenção é o de que há uma tendência de falar de si se comparado ao comentar sobre outros temas, como notícias do cotidiano. A maioria das postagens está relacionada ao universo de vida das alunas, ao que fazem no dia-a-dia, as roupas que usam, os lugares que frequentam, as amigas que mantêm. Há sob esse aspecto uma clara abordagem de que suas identidades precisam se tornarem visíveis, que elas precisam ser vistas pelos usuários da rede, como se o olhar do outro fosse significativo para a constituição do eu. Menor interesse em expor reflexões e comentários sobre temas de relevância social, cultural ou econômica.

Na construção do eu, é notória, nas publicações de 80% das estudantes, uma ênfase em mostrar um perfil através de um recurso: as *selfies*. *Selfie* é uma fotografia, geralmente em formato digital feita a partir de *webcam* de celulares e *smartphones*, tirada pela pessoa que aparece na foto com o objetivo de divulgação em redes sociais da internet. O termo, que é um substantivo formado do inglês *self* (eu, a própria pessoa) e o sufixo *ie*, tem se associado a novas formas de autoexpressão e autorretrato na contemporaneidade. Ampliando a perspectiva de compreensão do vocábulo, Santos (2016, p. 1) explica que *selfie* é uma

nova modalidade de comunicação, de expressão e apresentação de si que tem especificidade histórica, no sentido de que ela só ficou disponível para uso e apropriação em larga escala no momento em que um conjunto de tecnologias alcançaram certo grau de desenvolvimento e de facilidade de acesso/utilização.

Essas *selfies* sinalizam imagens de jovem que cuida de seu corpo e da aparência, já que muitas *selfies* - inclusive as de uma autoimagem publicada pela mesma pessoa no mesmo dia - são postadas. A imagem desse eu também se relaciona a alguém que tem muitas amizades, na maioria de pessoas que não fazem parte do círculo familiar, propondo ao leitor a ideia de que essas personagens-narradoras¹ são rodeadas por muitas pessoas, especialmente de sua faixa etária. Há nesse sentido uma recusa à ideia de que essas jovens são solitárias porque parece existir uma necessidade de elas mostrarem o quanto são rodeadas e amadas por outras pessoas. Ou pode indicar que as personagens querem ocultar a solidão em que vivem e, portanto, selecionar narrativas que se opõem a isso é uma estratégia fecunda para amenizar o estar só.

Nessas construções do eu, são claramente marcadas as relações afetivas, com declarações amorosas a parceiros em data de aniversário ou de celebração de tempo de namoro, por exemplo. As alunas constantemente declaram seu amor aos namorados, falam da importância deles na vida delas e o quanto a relação do casal é feliz e plena. Porém essas manifestações de amor e afeto não ocorrem com mesma frequência em aniversários de pais e mães, por exemplo, aliás estes são na maioria dos casos ocultos nas narrativas das alunas. Em alguns casos, há essas revelações para afilhados, crianças, bebês recém nascidos.

1 Apropria-se da terminologia de personagens-narradoras porque, nessas narrativas do eu analisadas, as personagens constroem suas próprias histórias, elegendo os seus pontos de vista para apresentar as cenas que querem tornar públicas aos navegadores das redes sociais, sendo, portanto, narradoras também. Além disso, a proximidade das narradoras com o universo exposto confere às narrativas um maior grau de subjetividade, associando-se ao contexto observado nas narrativas do eu nas redes sociais.

O eu que também transparece nas narrativas está associado ao estudante jovem que, embora seja de um curso de licenciatura, não se ocupa, em 70% dos casos, em publicizar suas preferências de leituras, seus conceitos de ensino ou aprendizagem, suas vivências como um professor em um futuro próximo, algo que poderia ser esperado de um público que busca a na licenciatura a formação profissional. Importam mais para a exposição das redes o que é associado à identidade relacional e não profissional das alunas. Por isso, há uma proliferação de *selfies*, fotos de perfil, fotos com amigos, fotos em lugares de diversão ou refeição como pubs, restaurantes e lancherias.

Além disso, as narrativas apresentam um percentual significativo – cinquenta por cento - de relatos do que as alunas fazem no seu cotidiano íntimo, naquilo que poderia ser do interesse delas apenas e não de outros. Exemplares nesse sentido são as publicações de sequências de fotos de beijos com namorados e de momentos que revelam a intimidade da vida diária (como acordam, como saem para as aulas, como se maquiam, etc). Aquilo que poderia, em um certo sentido, ficar restrito a uma projeção privada torna-se pública. Nessa perspectiva, percebe-se uma ampla dificuldade de distinção entre público e privado, o que lembra a tese de que a projeção do privado na esfera pública indica maneiras de ser e estar no mundo (SIBILIA, 2008), maneiras que se associam a uma necessidade imensa de não se tornar invisível ao outro.

Nas publicações das alunas, ainda se percebe uma preferência por projeções do cotidiano delas e muito menos de discussão sobre elas mesmas, por exemplo. Não fazem análises de como se maquiam ou vestem para ir à aula ou a uma festa, por exemplo, apenas querem mostram como estão vestidas e maquiadas. Parece haver então a permanência nessas narrativas de algo que é comum nas redes: a superficialidade na abordagem de acontecimentos e muito mais o compartilhar e o visualizar do que o compreender, ler atentamente, correlacionar. Em outros termos, pouca reflexão para muita exposição.

Essa exposição, além de ser focada na autoimagem das personagens-narradoras, na construção de um eu feliz, jovem, vaidoso e cheio de amigos, é pautada nas memórias do presente, algo que Valadares (2013) aponta como traço das publicações nas redes. Se o que interessa para publicação é o hoje, o momento presente, como comprovam as publicações, passado e o futuro parecem não se inserir no que é preciso pensar ou expor. Isso faz lembrar existe..., assim, um percurso oposto ao do que revela que a constituição do eu é também resultado das memórias do passado e da projeção do futuro. Em uma outra leitura, ainda é possível pensar que o presente é o tempo das narrativas porque o agora, o tempo instantâneo é também o interesse da contemporaneidade, incluindo, assim, o tempo cronológico de vida sobre o qual se quer narrar. Perdem espaço o passado e o futuro, e aumenta a ênfase no presente como se o vivido hoje fosse o último instante que precisa ser comunicado, algo perceptível na construção das narrativas analisadas.

Em relação a essa valorização do tempo presente, a opção por esse recorte temporal dialoga com os parâmetros da contemporaneidade – notabilizados especialmente a partir da segunda metade do século XX –, um novo cenário que, com os avanços das tecnologias e o acesso à internet, constitui-se pela aceleração da vida social e por novas formas de comunicar-se, incluindo-se as construções textuais publicadas na rede. Nessa lógica, ocorre

uma suspensão do tempo que se reveste socialmente de uma forma presenteísta onde a aceleração do tempo parece apontar não para a projeção teleológica de um futuro, nem para a recuperação de um passado, mas para uma experiência social alicerçada na instantaneidade e na condensação temporal. (MATEUS, 2013, p. 172)

No caso nas narrativas do eu produzidas pelas estudantes, a forma presenteísta está marcada pela seleção do que elas ofere-

cem como tema de suas narrativas, assim como pelas marcas do tempo presente do indicativo no textos verbais que aparecem, por exemplo, nas legendas das fotografias publicadas. São frequentes frases com emprego do presente do indicativo para mostrar fatos consumados e transportar o leitor para o universo reportado, fazendo-o ver o momento hodierno das personagens-narradoras. Esse contexto do dia, do agora passa a ser o momento das narrativas porque essas produções inserem-se em “uma época presentésta que a internet, ao fazer da instantaneidade o seu sinal distintivo, adensou” (MATEUS, 2013, p. 176).

Nesse sentido, a construção das narrativas nas redes sociais está alinhada ao contexto mais amplo da contemporaneidade que se consolida pelas alterações de comunicação advindas com as possibilidades que a internet traz: “A internet, como dispositivo comunicacional, apresenta-se segundo uma memória múltipla, hipertextual, cumulativa e, acima de tudo, instantânea.” (MATEUS, 2013, p. 176). As memórias e identidades digitalizadas das personagens cristalizam-se na urgência do presente, redimensionando os acontecimentos mnemônicos para a esfera de um só tempo, o presente. Interessa, pois, rememorar o hoje, não mais o passado, como ocorre em narrativas do eu tradicionais. O passado cede lugar ao presente urgente que essas narrativas também ratificam.

Em relação à linguagem usada pelas alunas na construção de suas narrativas do eu, sobressai a fala de si através de uma voz que varia de primeira para terceira pessoa, alterando a lógica tradicional de narrativas do eu formuladas em discurso em primeira pessoa. Muitas dessas falas em terceira pessoa são cópias de excertos de autores conhecidos ou não, de fragmentos de obras ou trechos de canções, usados para projetar o eu das personagens-narradoras. Além disso, a linguagem dessas narrativas é híbrida: verbal e visual. Todas escrevem legendas em publicações de suas fotos para situar o leitor do contexto em que estão inseridas ou que programação estão realizando, porém as imagens proliferem e são muito mais chamativas que os textos verbais que as alunas produzem ao

construírem suas histórias. Nessa perspectiva, as narrativas assinalam uma tendência: a cultura da espetacularização que valoriza a imagem (DEBORD, 1997).

No caso dos textos verbais, a linguagem é essencialmente informal, com diversas marcas de internetês² e alguns impropérios, o que, por um lado, mostra a adequação da linguagem ao contexto das produções nas redes sociais e, por outro, preocupa no sentido de as construções serem em boa parte em nível elementar quanto à sintaxe, a vocabulário e organização de ideias em uma frase ou pequeno parágrafo. Preocupa nesse sentido porque todas são alunas já matriculadas em curso de nível superior, ou seja, poderia (ou deveriam) ter uma forma de comunicação melhor elaborada mesmo que seja com uso da modalidade coloquial da língua portuguesa.

Ao se fazer um balanço das narrativas do eu nas redes sociais, especificamente quanto ao *corpus* de análise, é possível construir uma síntese da identidade dessas personagens-narradoras: todas têm uma vida pautada na felicidade, no amor e na diversão; sua autoimagem é de mulher bonita e jovem, rodeada de amigos, o que induz a uma ideia de autoestima elevada, que se adéqua à centralização da aparência física exposta nas publicações. Há ainda um distanciamento da imagem de futura professora tradicional porque se abandona o perfil daquela que é muito estudiosa, séria e de visual fora dos padrões de beleza femininos. Nesse sentido, as narrativas do eu contribuem para desconstrução dessa tradicional identidade docente.

As versões de si mesmas apresentadas pelas personagens-narradoras em suas páginas no Facebook também precisam ser vistas como construções que projetam o que elas selecionam para o leitor, aquilo pelo qual elas gostariam de ser vistas, pois não podem ser vistas como retrato fiel do que vivem. São nesse sentido pontos de vista subjetivos sobre o eu de cada personagem-narrador.

2 Internetês é reconhecida como a linguagem usada na internet porque apresenta traços singulares, como maior objetividade e concisão, pouca atenção a uso de conectores, frases curtas, abreviação de palavras, construção de estruturas linguísticas próximas do uso informal e oral.

Nesse contexto, enquanto leitor, é preciso reconhecer que a rede social mais acessada na atualidade não se constitui apenas em um espaço propício para o sujeito falar de si, construindo uma “identidade” para si mesmo e também para o leitor que consome as narrativas, mas também é meio para espetacularização de cenas íntimas, tornadas públicas que tornam visível a vida de quem pode ter receio de não ser visto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas reflexões sobre as narrativas do eu nas redes sociais, considerando o enfoque deste trabalho e o *corpus* da pesquisa, constata-se que essas produções seguem tendências da contemporaneidade. Uma delas é perceptível pela opção por um roteiro narrativo que prefere os recursos imagéticos aos verbais, já que fotografias ocupam boa parte dessas narrativas e muitas *selfies*, por exemplo, são extremamente autoelucidativas do ponto de vista da história que se quer expor. São imagens que valem muitas interpretações, inclusive sobre as identidades que as narradoras querem projetar para o leitor.

A inserção dessas narrativas no patamar contemporâneo também se percebe pela identidade das narradoras, a qual está associada a uma nova imagem espelhada de Narciso, porém, não mais refletida na água, mas refletida na rede com todos os recursos que esta oferece, incluindo a possibilidade de não refletir exatamente o que se tem e o que se vê porque é possível expor uma imagem “distorcida”, construída com recursos linguísticos verbais e não verbais variados, com ênfase nestes, valorizando o senso comum de que uma imagem vale (ou pode valer) por mil palavras.

Se, por um lado, há uma ênfase em falar de si, fazendo-se supor um encantamento do eu consigo mesmo numa projeção perfeita de vida e de si, por outro, há exploração de recursos comunicacionais que “atualizam” as formas de consolidar a projeção dessas imagens do eu, através de recursos que a internet proporciona.

Em comum com o Narciso da mitologia, está o olhar elogioso das personagens sobre si mesmas, numa clara alusão a uma valorização do eu, notadamente perceptível pelas constantes publicações das *selfies*, nas quais o eu é o centro das atenções.

A valorização do presenteísmo também mostra o quanto as narrativas do eu produzidas pelas estudantes dialogam com o contemporâneo no sentido de ratificar traços desse novo tempo. Essa inflexão no tempo presente assinala a construção de memórias instantâneas, muito alinhadas ao esvaziamento das reflexões e mais propensas à exposição, como se o eu precisasse estar na vitrine para construir-se como sujeito. É a visibilidade do eu e do presente como sinais de uma necessidade latente de o eu existir para si e para o outro, que poderá comentar, curtir, compartilhar as narrativas nas redes.

Além disso, as narrativas do eu nas redes sociais assinalam que as fronteiras da vida pública e da vida privada atenuam-se e não há cuidado em eleger o que merece ser relatado nas redes. Tudo pode ser matéria para construção dessas narrativas. É a espetacularização da vida nas redes sociais. Isso também leva à constatação de que, ao construir esse cenário, as narrativas do eu colaboram para uma espécie de memória de consumo no sentido de que parece não haver uma distinção entre informações de si relevantes para serem lembradas e informações que podem ser simultaneamente esquecidas.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BRUNS, Axel. Towards Prodsusage: Futures for user-led content Production. In: suDWeeks, Fay; hRAchovec, herbert; ess, charles (eds.). *Proceedings Cultural Attitudes towards Communication and Technology*. Tartu: estonia, 2006, p. 275-284.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- MATEUS, Samuel. O Presenteísmo: meditações atuais sobre comunicação e temporalidade. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 15, p. 170-181, set./dez/ 2013. Disponível em: file:///D:/usuario/Downloads/3643-20137-1-PB%20(1).pdf. Acesso em: 03 mar. 2018.
- PAFFENSELLER, Ana Claudia de Almeida. *O “eu” no contemporâneo: narrativas de si na rede social Facebook*. 2016. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/handle/11624/1374>. Acesso em: 25 out. 2017.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Francisco Coelho dos. As faces da *selfie*: revelações da fotografia social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 31, n. 92, p. 1-16, out. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v31n92/0102-6909-rbcsoc-3192022016.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2008.
- _____. Escrevendo o eu na tela: a vida como relato nos diários íntimos da Internet. In: IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – ABRALIC. *Anais...* Porto Alegre: Abralic, 2004. 1 CD-ROM.
- VALADARES, Marcus Guilherme Pinto de Faria. A verdade de si e as narrativas confessionais: do Eu clássico ao Eu midiático. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 14, n. 26, p. 57-64, jan./jun. 2013. Disponível em: seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/viewFile/.../1399. Acesso em: 25 set. 2017.

SOBRE OS AUTORES

ADNA CANDIDO DE PAULA é docente pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Atua como docente das áreas de Estética; Metafísica; Ontologia; Fenomenologia; Teoria do Conhecimento e Hermenêutica. É doutora em Teoria e História Literária, pela UNICAMP, e doutora em Ciência da Religião, na Área de Concentração “Filosofia da Religião”, pela UFJF. Fez um ano de pesquisas junto ao “Fonds Paul Ricoeur”, em Paris, onde estudou as obras do filósofo Paul Ricoeur, na categoria de Doutorado-sanduíche. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/6998091961390116>

E-mail: adna.candido.paula@gmail.com

ÁDRIA GRAZIELE PINTO é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), e bolsista PROSUC/Capes. Licenciada em Letras - Inglês (2016) pela Universidade de Santa Cruz do Sul. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/2539969574985681>.

E-mail: adriagraziele13@gmail.com.

ADRIANA CLAUDIA MARTINS é Doutora em Educação na Universidade Federal de Santa Maria e Mestre em Letras na Universidade Católica de Pelotas. Atuou como professora na Educação Básica da Rede Privada de Ensino e como docente contratada na Universidade Federal de Santa Maria e no Centro Universitário Franciscano. Participa do grupo de Pesquisa GPFOPE: Formação de Professores e Práticas Educativas: ensino básico e superior (UFSM). Atualmente é Professora Pesquisadora I (UAB/UFSM) e doutoranda em Letras no PPGL/UFSM. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5747878906492415>

E-mail: teacheradrianacm@hotmail.com

ADRIANA YOKOYAMA é doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, atuando na linha de pesquisa: Literatura, Comparatismo e Crítica Social. É bolsista Capes e participante do grupo de pesquisa Literatura e Autoritarismo, sob a orientação da Profa. Dra. Rosani Umbach do Dep. de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6308131378704038>
E-mail: adrianayokoyamaa@gmail.com.

AMANDA L. JACOBSEN DE OLIVEIRA é mestra (2016) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como bolsista Capes, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade. Licenciada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/6189574099652665>
E-mail: amandajacobsen.o@gmail.com

ANA CLAUDIA MUNARI DOMINGOS é docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/8636942838445477>.
E-mail: anacmunari@unisc.br

ANA PAULA TEIXEIRA PORTO possui mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Literatura Brasileira. Atualmente é professora do Programa de Mestrado em Letras e em Educação da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (campus de Frederico Westphalen). Em suas pesquisas, centra-se na investigação de narrativas contemporâneas lusófonas, práticas de leitura, ensino de literatura e relações entre tecnologias, ensino e formação do sujeito. É coordenadora do grupo de pesquisa “Práticas Mediadoras de Leitura”, certificado pelo CNPQ. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/4062295984669215>
E-mail: anapaulateixeiraporto@gmail.com

ANDRESSA BANDEIRA SANTANA é formada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). Graduanda de Letras - Português e suas Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), módulo EAD. Atualmente é mestranda, bolsista PROSUC - Capes, no Programa de Pós-Graduação de Mestrado e Doutorado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc) e participante do Projeto de Pesquisa Narrativas Audiovisuais na Hiper-televisão, do Grupo de Estudos sobre Narrativas Literárias e Midiáticas (Genalim). CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/1542423979794431>
E-mail: santana.andressa@gmail.com

ANDRIO J. R. SANTOS possui graduação em Jornalismo, Mestrado em Letras – Estudos Literários (UFSM), com projeto focado no estudo da figura satânica nos livros iluminados de William Blake. Cursa Doutorado, com pesquisa envolvendo literatura gótica. Integra o Projeto de Extensão Bestiário Criativo, cujo objetivo é aproximar academia e mercado editorial. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/1658820044789871>
E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

ANSELMO PERES ALÓS é professor adjunto e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista em Produtividade em Pesquisa do CNPq. Doutor (2007) em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi Professor-Visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Professor-Leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM) e Professor-Colaborador do Centro Cultural Brasil-Moçambique (CCBM) e do Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique (ISCIM) (2009-2011). CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/4335387854670599>
E-mail: anselmoperesalos@gmail.com

CAROLINE BIASUZ é Artista Visual formada pela Universidade Federal de Santa Maria (2015), Mestre em Letras/Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (2016), com bolsa Capes e, atualmente, é Doutoranda no Programa de

Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5083663974677814>
Email: caru.biasuz@gmail.com

CRISTIANO MELLO DE OLIVEIRA é doutor (2016) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, tendo realizado Estágio Doutoral (2015) na Universidade do Porto, Portugal. É autor de vários artigos científicos. Ministrou diversas palestras sobre Literatura e Cultura Brasileira no Brasil e no exterior. Atua nas seguintes temáticas de investigação: Crônicas de viagens, Mário de Andrade, Lima Barreto, Literatura e História, Novo Romance Histórico Brasileiro, Romance Contemporâneo. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/0995398868290862>
E-mail: crisliteratura@yahoo.com

CRISTINA MARIA DA SILVA GRILO MARTORELLI é mestre em Linguística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017) e participa do grupo de pesquisa Laboratório de Espanhol Virtual - LabEV. Possui graduação em Letras com Habilitação em Português/Espanhol e Respectivas Literaturas também pela UERJ (2008). Atualmente segue como professora de Espanhol em curso livre e na Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, além de supervisora/ bolsista CAPES do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) no subprojeto PIBID UERJ Espanhol. Trabalha, ainda, em revisões e traduções avulsas. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2169985817474069>
E-mail: cricigrilo24@gmail.com.

DAIANE LOPES é professora do Departamento de Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC); graduada em Letras Português/Espanhol e Mestre em Leitura e Cognição pela UNISC. Doutoranda em Letras – Estudos da Literatura – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), desenvolve sua pesquisa na área da Literatura Infantil Latino-Americana. CV: <http://lattes.cnpq.br/1286802672028765>
Email: daianel@unisc.br

DANIELA SCHWARCKE DO CANTO é doutoranda em Letras-Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria e Mestre em Letras-Estudos Literários pela mesma universidade. Também atua como servidora técnico-administrativo em educação no cargo de Tradutora de Língua Inglesa na UFSM. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/2899958688632924>
E-mail: danidocanto@hotmail.com

ELENARA WALTER QUINHONES é doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Federal de Santa Maria (UFSM), foi Bolsista CAPES/DS, atualmente atua como docente da Rede Municipal de Esteio – RS. Seu foco de pesquisa é Autoria Feminina do Século XIX. CV Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4462523J4>
E-mail: elenarawalter@gmail.com

FABIANA QAUTRIN PICCININ é graduada em Comunicação Social Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria, licenciada em Letras-Ingês pela Universidade de Santa Cruz do Sul e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É professora adjunta da Universidade de Santa Cruz do Sul, onde atua como professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Letras. Atualmente é Coordenadora de Pós Graduação Stricto Sensu da Universidade de Santa Cruz do Sul. Integra os grupos de pesquisa Grupo de Estudos de Narrativas Literárias e Midiáticas (GENALIM - CNPQ) e o Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIP - Tele). CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/0301969796002253>
Email: fabi@unisc.br

FABIANE VILLELA MARRONI é professora adjunta da Universidade Católica de Pelotas (UCPel). Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras - Linguística Aplicada da mesma universidade. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). Pesquisa temas relacionados à Semiótica Discursiva (sincretismo de

linguagens), Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação. É pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociossemóticas da PUC-SP, desde 1998, e líder do Grupo de Pesquisa em Acervo Digital (GrAD), vinculado ao CNPq. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0405454451123282>
E-mail: fvmr@terra.com.br

HELENA JUNGBLUT é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), e bolsista PROSUC/Capes. Licenciada em Letras - Espanhol (2016) pela Universidade de Santa Cruz do Sul. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/1983117211311625>
E-mail le.jungblut@gmail.com.

JOMARA MARTINS DUARTE é mestranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da PUCRS (bolsista CNPq), interessada na linha de pesquisa sobre Teorias e Uso da Linguagem. Especialista em Consultoria e Assessoria Linguística (2017) e Graduada em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (2016) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8861686800424223>
Email: jomara.duarte@acad.pucrs.br

LAÍSA VERONEZE BISOL é jornalista pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestra em Letras - Estudos Literários pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários da UFSM, bolsista Capes. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3217334690219558>
E-mail: laisabisol1@gmail.com

LIZANDRO CARLOS CALEGARI é docente pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). É professor de Literatura no Colégio Politécnico da mesma instituição. Doutor em Letras (2008) pela UFSM. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8123672132895395>
E-mail: lizandro.calegari@yahoo.com.br

LUANA DANIELA CIECELSKI é graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade de Santa Cruz do Sul (2016). Atualmente participa do Projeto de Pesquisa 'A circulação como instância reconfiguradora do jornalismo midiático', do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Santa Cruz do Sul. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/5101859938091450> -
Email: luanaciecelski@yahoo.com.br.

LUANA TEIXEIRA PORTO é docente pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Regional Integrada. Doutora em Letras/Literatura Comparada (2011) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo realizado Pós-Doutorado na Universidade Federal de Santa Maria (2012-2014). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1078454742768151>
Email luanatporto@gmail.com.

MAIQUEL RÖHRIG é docente do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Bento Gonçalves. Doutor em Letras/Literatura Comparada (2014) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Suas pesquisas concentram-se na análise da literatura contemporânea brasileira e na obra de José Saramago. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/0151009585652683>
Email maiquel.rohrig@bento.ifrs.edu.br

MARGARETE JESUSA VARELA CENTENO HÜLSENDEGER é doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Bolsista CAPES). Mestra em Teoria da Literatura (2014-2016) e em Educação em Ciências e Matemática (2002-2004), ambas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Autora de dois livros de contos sobre a História da Ciência, “E todavia se move” (2011) e “Um diálogo improvável: homens e mulheres que fizeram história” (2014), ambos publicados pela EDIPUCRS. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5215940595095768>,
Email: margacenteno@gmail.com.

MARION RODRIGUES DARIZ é professora da Educação Básica. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras, ênfase em Linguística

Aplicada, da Universidade Católica de Pelotas (UCPel). Pesquisa temas relacionados ao processo ensino-aprendizagem e à Semiótica Discursiva. Integrante, juntamente com sua orientadora, do Grupo de Pesquisa do Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC-SP. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5002141541491988>

E-mail: mariondariz@gmail.com

MARLUCI FONTANA DRUM possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (2012). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unisc. Bolsista CNPq. Integra o grupo de pesquisa Grupo de Estudos de Narrativas Literárias e Midiáticas (GENALIM - CNPQ). CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/8636106038906736>

E-mail: marlucidrum@gmail.com

MÔNICA DE JESUS LOPES é docente da Rede Estadual de Ensino da Bahia, Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Católica do Salvador, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (2011), tendo defendido dissertação intitulada “As pessoas de Clarice: vidas que se encenam; debruça-se sobre a performance literária, teatral e cinematográfica”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5240033668917725>.

E-mail: monilope@bol.com.br

NICOLE PETRY RIEGER é graduanda nos cursos de Licenciatura em Letras - Português/Inglês e Comunicação Social - Jornalismo, da Universidade de Santa Cruz do Sul. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/0312342786958222>

E-mail: nicolerieger12@gmail.com

RAQUEL DE OLIVEIRA possui graduação em Letras - Português, Espanhol e Literaturas pela Universidade Católica de Pelotas (2002) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (2017). Atualmente é professora EBTT do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Língua Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: letramentos, Linguística Ecológica, multimodalidade e sociolinguística. CV

Lattes <http://lattes.cnpq.br/1662853523966732>

E-mail: raqueldeoliveiraclc@gmail.com.

RENATA DE ANDRADES GUIMARÃES é mestranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da PUCRS e bolsista integral de mestrado (CNPq), interessada na linha de pesquisa sobre Teorias e Uso da Linguagem. Graduada em Letras - Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (2016) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6274697450102085>
E-mail: renata.guimaraes@acad.pucrs.br

ROBERTA FLORES SANTURIO é Graduada em Letras inglês e literaturas de língua inglesa pela UFSM. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade UFSM. Pesquisa na área de Literatura Inglesa século XIX, com foco na obra de Charles Dickens. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/3310142068914358>
E-mail: betasanturio@gmail.com

ROSANI KETZER UMBACH possui graduação em Comunicação Social (1983), graduação em Letras (1985) e mestrado em Letras (1991) pela Universidade Federal de Santa Maria e doutorado em Neuere Deutsche Literatur (1997) pela Freie Universität Berlin, Alemanha, como bolsista do DAAD. Realizou pós-doutorado (2005) na Universidade de Tübingen, Alemanha, com bolsa da CAPES. Atualmente é bolsista de Produtividade em Pesquisa 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq e professora titular da Universidade Federal de Santa Maria. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/5773862679226891>
E-mail: gla@ufsm.br

SABRINA SIQUEIRA é estudante do Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Letras – Estudos Literários (2015) pela UFSM. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (2007) e em Letras – Inglês e Literaturas de Língua Inglesa, pela UFSM. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/4453562424225101>
E-mail: sabrinasiqueir@yahoo.com.br

SUELLEN CORDOVIL DA SILVA é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, na Universidade Federal de Santa Maria/RS, e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. É Professora Assistente Nível II de Literatura Inglesa na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/2051633811216841>

E-mail: sue_ellen11@yahoo.com.br

VERA LUCIA LENZ VIANNA é professora da Graduação e Pós-Graduação do Curso de Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Desenvolve pesquisa na linha 'Literatura, Comparatismo e Crítica Social' do Pós-Graduação. É Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Literatura Anglo - Americana pela mesma instituição. Foi bolsista selecionada na faculdade 'New School for Social Research', em New York, USA. CV Lattes <http://lattes.cnpq.br/8773425081130876>

E-mail: lenzvl@gmail.com

VERIDIANA DE SOUZA GUIMARÃES é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC. Especialista em Marketing Político e Organização de Campanha Eleitoral, pelo Centro Universitário Internacional Uninter (2016). Bacharel em Comunicação social, habilitação jornalismo, pela Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC (2014). Estudante no curso de licenciatura em Letras, habilitação em língua portuguesa e receptivas literaturas, pelo Centro Universitário Internacional Uninter (2016). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9412251677665021>

E-mail: veridianasguimaraes@hotmail.com

O volume 2 está dividido em duas partes. A primeira, intitulada "Percurso mais literários" aborda questões da literatura na contemporaneidade, abrigando capítulos balizados pelos estudos da memória, da violência, da transculturação, do autoritarismo e das questões de gênero, num corpus plural que agrega composições nos gêneros narrativo, dramático e poético. Já a segunda parte, intitulada "Percurso mais midiáticos", abriga capítulos que apresentam estudos articulados pela centralidade da narrativa, manifestada por meio de diferentes linguagens no trânsito do literário ao midiático.

