

ISSN: 1809-3507

PALIMPSESTO

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UERJ
VOLUME 22, NÚMERO 42 – MAIO/AGO 2023 – RIO DE JANEIRO - RJ

LITTERATURAS E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS: INTERSECCIONALIDADE E SUBVERSÕES



Instituto de
Letras
da UERJ



Apresentação

É com profundo contentamento que apresentamos o quadragésimo segundo exemplar da *Palimpsesto* – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. À luz de um novo ciclo editorial, esperamos dar continuidade ao trabalho realizado por aqueles que nos precederam como editores da revista. A continuidade de um empreendimento em andamento é uma tarefa sensível, demandando muito cuidado a fim de não subestimar as realizações anteriores. E a nossa revista tem tido a sorte de contar com excelentes gestores no decorrer desses 24 anos de existência.

Desejamos estar à altura das expectativas e manter o patamar de qualidade da *Palimpsesto*. Gostaríamos, portanto, de aproveitar este momento para expressar nossa gratidão à Paula P. Ramos cuja paciência incansável foi fundamental, sempre disponível para dissipar nossas infindáveis dúvidas, assegurando uma transição fluida e agradável. Além disso, estendemos nossos agradecimentos a todo o corpo editorial, aos revisores e à coordenação do PPGL- UERJ pelo engajamento e apoio.

Nesta edição, apresentamos o dossiê “Literaturas e narrativas audiovisuais: interseccionalidade e subversões”, no qual nos debruçamos sobre a representação, na literatura e nas narrativas audiovisuais, de alteridades que vão de encontro a representações construídas a partir de perspectivas masculinas, heteronormativas, cisgêneras e brancas. Os artigos recebidos abrangem a representação de sujeitos e experiências periféricas, questionando a noção de uma universalidade que muitas vezes negligencia a diversidade da experiência humana.

A literatura tem sido um campo de episódicas aproximações com as abordagens de narrativas audiovisuais partindo dos postulados da crítica decolonial; dessa forma, trata-se, também, de uma decisão política por parte do corpo editorial promover solidariedade e diálogo com questões historicamente invisibilizadas e relegadas ao segundo plano em políticas públicas e epistemes acadêmicas. Esse mote nos conduz a visitar os procedimentos literários com vistas a entabular um diálogo de alta relevância e busca contribuir como mecanismo de resistência e de luta.

Tivemos o privilégio de conduzir um diálogo com o renomado professor e pesquisador Jørgen Bruhn, da Universidade de Linnæus, Suécia, na entrevista

“Medialities in Literary Studies: an interview with professor and researcher Jørgen Bruhn”. Uma conversa interessantíssima na qual discorreremos sobre diversos tópicos relevantes que estão relacionados à importância das midialidades nos Estudos Literários, bem como à prática pedagógica e ao papel crucial desempenhado pela Ecocrítica.

Além disso, para a nossa entrevista de âmbito nacional, construímos uma oportuna discussão com a professora Maria Cristina Ribas, docente titular da UERJ e uma das figuras-chave na promoção de uma sólida base de pesquisas sobre Intermidialidades e Interartes tanto na universidade quanto no cenário brasileiro. A professora, gentilmente, respondeu às nossas perguntas de forma esclarecedora, proporcionando-nos um vislumbre de sua notável trajetória. Além disso, ela nos ofereceu insights interessantes sobre o papel das midialidades nos estudos literários.

Dentro do escopo do dossiê, apresenta-se uma série de artigos de extrema relevância para o tema, abrangendo questões como originalidade e adaptação, transposição midial e narrativa audiovisual. Na seção de "Estudos de Literatura", o leitor encontrará uma diversidade de tópicos e pesquisas que abrangem desde análises de obras de Shakespeare até as de Eça de Queirós, do conto à poesia, da literatura underground e marginal aos clássicos da literatura portuguesa.

Por meio dessa seleção criteriosa de trabalhos, almejamos proporcionar a todos uma experiência de leitura enriquecedora. Desejamos que todos desfrutem deste número que foi organizado com muita dedicação e cuidado.

As editoras,

Lethicia Roberta Barros Gonçalves (UERJ)

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)

Medialities in Literary Studies: an interview with professor and researcher Jørgen Bruhn

Prof. Dr. Jørgen Bruhnⁱ

Interviewers:

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)ⁱⁱ

Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes (UERJ/CAPES)ⁱⁱⁱ

Isabela Coradini Pinheiro (UERJ/CAPES)^{iv}

It is with great delight that we present in this thematic dossier, “Literatures and Audiovisual Narratives: Intersections and Subversions”, the interview generously granted by Prof. Jørgen Bruhn. Undoubtedly, his significant expertise in this field will contribute to expanding the discussions and analyses featured in this issue of the *Palimpsesto* journal.

A professor in the Department of Comparative Literature at Linnæus University, Sweden, his research is primarily focused on the study of intermediality, interarts, media studies and film adaptation. His publications include the book *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter*, published in the Pivot series by Palgrave

ⁱ Professor of the Department of Film and Literature at the Faculty of Arts and Humanities at Linnæus University, Sweden. Some of his publications include: *Lovely Violence. The Critical Romances of Chrétien de Troyes* (Cambridge Scholars Publishing, 2010), *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter* (Palgrave MacMillan, 2016), *Cinema between Media. An Intermediality Approach* (Edinburgh UP, 2018) – co-written with Anne Gjelsvik. For more information: <https://lnu.se/en/staff/jorgen.bruhn/>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2685-9510>.

ⁱⁱ PhD Student in Literary Studies at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Editor-in-chief of *Palimpsesto* Journal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960> | E-mail: marcelaansaloni@hotmail.com.

ⁱⁱⁱ PhD Student in Portuguese Language Studies (UERJ); member of the research groups Linguistic Studies, Multiliteracies, and Portuguese Language Teaching (ELMEP/CNPq) and Language Description and Teaching: Assumptions and Practices (CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7921-4631> | E-mail: thiagodossantos16@gmail.com.

^{iv} Master's Student in Literary Studies at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3323-7047> | E-mail: isabela.coradini@hotmail.com.

MacMillan in 2016 and the co-edited Danish volume *Litteratur mellem Medier* [Literature between Media] published in 2017 (Tore Rye Andersen et al (eds), Aarhus Universitetsforlag). His most recent monograph, co-authored with Anne Gjelsvik, is *Cinema between Media: An Intermediality Approach* (Edinburgh UP, 2018).

He has also published *Lovely Violence: The Critical Romances of Chrétien de Troyes* (Cambridge Scholars Publishing, 2010) and, in co-edition with Anne Gjelsvik and Eirik Frisvold Hanssen, *Adaptation Studies: New Approaches, New Challenges* (Bloomsbury, 2013). He co-edited, in 2022, a collective work entitled *Intermedial studies: an introduction to meaning across media* (Schirrmacher, Beate (red.), Abingdon, Oxon: Routledge). He is a member of the innovative research project “Intermedial Ecocriticism: Transmediating the Anthropocene”, where he seeks to address, from a humanistic perspective, an urgent social challenge in how the ecological crisis of the Anthropocene can be communicated.

During this interview, a number of relevant topics were discussed regarding the importance of medialities in literary studies, pedagogical practice and the crucial role played by ecocriticism. We believe that this interview will be enlightening and constructive to our readers. Once again, we express our sincere gratitude for the generosity and kindness of Prof. Jørgen Bruhn and for his insightful answers.

PALIMPSESTO

1) Currently, you lead the Linnæus University Center for Intermedial and Multimodal Studies (IMS), where you have been deeply dedicated to explore the connections between intermedial studies and contemporary ecocriticism, including the notion of the Anthropocene. In light of this context, we would like to begin the conversation by kindly requesting that you briefly share your personal and professional journey, as well as the factors that led you to direct your interest towards Intermedial Studies and, more specifically, the field of Ecocriticism.

JØRGEN BRUHN

First of all, I wish to warmly thank the editors of *Palimpsesto* - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras (UERJ) for formulating this set of insightful questions: in the following, I will try as best I can to comment upon or answer the issues that are so succinctly raised (without being too longwinded!).

So, a little background to begin with: being trained as a literary scholar at the University of Copenhagen, my first longer work was on Marcel Proust, to whom I co-wrote an introduction back in the nineties (and to whose work I return regularly, to test ideas, criticize or simply enjoy!). After Proust came my PhD dissertation on Bakhtin, and then my post-doctoral project which became a book on what I called the “critical romances” of the great French medieval writer Chrétien de Troyes. Apart from studies in France and the US, all this was conducted in Copenhagen, but at this point it was clear to me that probably I would have to move from Copenhagen to find a steady academic position.

It was a mere coincidence (in the form of a temporary position that I applied for) that lead me to the intermedial environment at Lund University where I worked for two years from 2005-2006 (and where I learned a lot from working with Jens Arvidsson, Mikael Askander, Heidrun Führer pursuing the innovative work of Hans Lund). Before that I had never (I think) even heard the term *intermedial* or *inter art studies*: but I had written a book and taught the supremely intermedial writer Marcel Proust in different contexts and I had constructed and taught classes on “Iconoclasm from Antiquity to modernity”, and “Misogyny from Medieval times to the present” including a lot of non-literary material, but it was in Lund that I found a vocabulary to investigate such material more systematically and where I met enthusiastic and more experienced intermedial colleagues to discuss these matters. In particular, I understood the theoretical possibilities of thinking more about “media” and “mixedness”.

However, a position opened at Växjö University (later Linnæus University) where I had got to know Lars Elleström. He was building an ambitious, internationally oriented research cluster and for many years I worked closely with Lars and many other colleagues in Växjö: we have managed collectively to build a fruitful group very much built upon the foundational rethinking of intermediality and multimodality by Lars, which has then redirected in several different directions by members in the group. When Lars chockingly passed away in December 2021 after a heart attack IMS was in the middle of a very productive process, and supported by fantastic colleagues and an efficient steering group I have been the formal director of the center (to receive info, and for more information, please refer to <https://lnu.se/forskning/forskargrupper/linnaeus-university-centre-for-intermedial-and-multimodal-studies/>).

PALIMPSESTO

2) In the text *What is Mediality, and (How) Does It Matter? Theoretical Terms and Methodology* (2020), we notice that you consistently emphasize the impossibility of a purity of medialities while also underline the importance of recognizing their mixed nature. In this regard, we observe that a text traditionally considered monomedial can, in fact, encompass various media. Is it possible to identify these heterogeneous aspects in a text that, at first glance, appears monomedial? What is the significance of this recognition for conducting literary studies that focus on medialities?

JØRGEN BRUHN

The text referred to was originally part of the theoretical introduction to my 2016 book *Intermediality and Narrative Literature. Medialities Matter*: this was a (for me) grand insight of coming from literature to intermedial studies: reading and discussing in particular W.J.T. Mitchell's work, it struck me that many of the brilliant ideas I had been studying in Bakhtin's texts concerning the heterogeneity of literary discourse could actually be combined with the ideas of intermediality. Transferring Bakhtin's idea of "heteroglossia" into the field of media studies made me experiment with the term "heteromediality" which was my attempt to reformulate the Mitchell-phrase that "all media are mixed media": the ideas of pure media are often but perhaps not always tainted by a certain authoritarian longing after certainty and one-directedness, exactly as Bakhtin demonstrated in his analysis of literary prose.

PALIMPSESTO

3) In your studies on medialities, you propose a division of media mixtures into two groups: transformation and combination. The process of transformation is characterized as follows:

One major group relates to the transformation of medialities in a more or less clear temporal perspective. First, there is a play, then it is transformed into a film; first, there is an amusement park, then there is a computer game; first, there is a painting, then there is a poem that represents that painting, and so on. In this extensive corpus, presented and discussed in Linda Hutcheon's "A Theory of Adaptation", the medial mixture is, so to speak, in the process; certain aspects of the novel (typically parts of the plot, some characters, etc.) are transported to a film, but certain aspects of the adapted work are necessarily left out. The process involves transferring certain aspects while simultaneously transforming everything into a new media product. These media

transformations are, using a neologism, transformations. (BRUHN, 2020, p. 36)

The term “adaptation” is often used in research within the field to designate some of the cases mentioned in the text – such as the aspects of a novel being transported to a film. Can we then assert that the concepts of “transformation” and “adaptation” are synonymous? What is the relationship between them?

JØRGEN BRUHN

This is very much a question of definitions, I think, whether you wish to talk about (media) “transformation” or adaptation. Thomas Leitch, the distinguished adaptation scholar, was the Lars Elleström Memorial Visiting Scholar at our centre in June 2023, and we had several occasions to discuss this issue. As an intermedial scholar I’d prefer to label adaptations as a subgroup of the wider field of media transformations – but Leitch thinks otherwise. Terminology, and academic turfs, aside!, a major thing is to realize that any change of media will necessarily produce a certain change in content and/or form from the originating text to the end result. This is a banal consideration, but crucial. And that was what I tried to hint at with yet another more or less successful neologism that you cite above: “transformation”, which blends transfer (from one media type to another) with transformation (the necessary change).

PALIMPSESTO

4) You propose the term “intermediality” – in comparison to interarts studies – as a more comprehensive field that, instead of focusing solely on conventional arts such as music and literature, also encompasses other “contemporary aesthetic forms” and “non-aesthetic medialities”, such as digital poetry and advertising, respectively. Given the immense plurality of artistic expressions in modern society, what challenges might researchers face when analyzing a particular production from an intermedial perspective?

JØRGEN BRUHN

This shift from inter arts to intermediality was something that happened first in terminology in the general field, and then I think that we have perhaps gone further in IMS with this idea than in most other intermedial research groups, partly under the influence of multimodal studies, where there is no focus on artistic media, rather the

opposite actually. Intermediality, such as we work with the term in Växjö, has outgrown traditional distinctions between art and non-art, fictional or non-fictional, at least for some of the researchers in the centre, and researchers in the centre are now dealing with journalism, climate change communication, scientific reports and advertising along with novels, music, art and cinema. For Elleström, this was a result of his growing interest in the semiotic philosophy of C.S. Peirce, but for me, for instance, it has rather grown from a comparative need: I want to experiment with discussion of widely diverse phenomena relating to the ecological crisis, which has lead me to compare documentary film with science report, realistic novels, fantasy literature, and other media types. With my colleague Niklas Salmose I will soon publish a monograph combining intermedial studies with ecocriticism, where we do exactly this kind of comparative studies (*Intermedial Ecocriticism. Mediations of the Climate Crisis across Media*, Lexington Books forthcoming in 2023).

I find this widening of the field extremely rewarding and stimulating, but it is an operation that is not without risks, one of them being that you very quickly become an amateur once you cover more than one field (or media type). Also, there are obvious risks in claiming to have an analytical tool that can deal with in principle all communicative forms; such universalistic models tends to be abstract and general in aims and terms. But some of us are testing the limits of the model, and some of the results can be seen in our collective effort meant to widely disseminate the IMS ideas, the Open Access text book *Intermedial Studies. An Introduction to Meaning Across Media* (eds Schirrmacher and Bruhn, Routledge 2022 - <https://www.routledge.com/Intermedial-Studies-An-Introduction-to-Meaning-Across-Media/Bruhn-Schirrmacher/p/book/9781032004549>).

PALIMPSESTO

5) In the book *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter* (2016), you propose a tripartite theoretical model for the elaboration of literary analysis. Among the theoretical foundations of the proposed model, we find the work of Bakhtin. Could you comment on the relationship between notions such as dialogism and polyphony and the analysis of intermedial narratives?

JØRGEN BRUHN

Above, I mentioned my inspiration from Bakhtin's heteroglossia, which is of course related to but not identical to the ideas of polyphony and dialogism: it all has to do with working against ideas of homogenic, unitarian texts and meanings, looking for and describing "mixedness" and differing positions and "voices/media".

However, the idea of a tripartite analytical model is slightly different, I think; this was very much an idea I tested in my book on literature in 2016 and then developed with my Norwegian cowriter, film scholar Anne Gjelsvik, in our book on intermediality and cinema, *Cinema between Media* (Edinburgh UP, 2018): modified three step models I have tested in both adaptation studies and also in what we call intermedial ecocriticism. Very briefly speaking, this has been my continuous attempt to try to adapt the theoretical ideas of intermediality into pragmatic working models for doing media analysis, in literature, film, adaptations, or the wider field of ecomedia.

PALIMPSESTO

6) Your research has had a strong focus on Ecocriticism, as evidenced in the article *Melting, Blurring, Moaning. Annihilation as Narrative Adaptation to Planetary Crisis?* (2020). Based on this analysis, what constitutes a well-founded Ecocriticism? And how does it relate to literary and intermedial studies?

JØRGEN BRUHN

Yes, with colleagues in Växjö I have focused on what may be described as Ecocriticism or Environmental humanities or Ecomedia Studies or what we at times refer to as Intermedial ecocriticism. The article you refer to, which I co-wrote with musicologist and curator Heidi Hart, is one among several attempts to combine ecocritical questions with a more media-sensitive approach. I do not feel like a very experienced Ecocriticism researcher, which is a strong and well-established field, so I'd prefer not to describe Ecocriticism as such. But I think media studies in general, and intermedial studies more specifically, may have something to offer the strong ecocritical tradition. One formulation of the intermedial ecocritical idea is an Open Access article available at https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-49683-8_5.

PALIMPSESTO

7) Considering that we are currently living in a time when intermediality is highly present in our reality and social daily life, how can intermedial studies, through the interrelation between literary works and their filmic adaptation/transformation, contribute to pedagogical practices in elementary school?

JØRGEN BRUHN

This is a big question, on which I am not an expert at all, but generally I think that educating children less from a mono-medial approach (either literature, or music, or art) could be both interesting and productive: using film adaptations in literature education is well-known (and has been researched quite a lot), but such views from one medium on to another (to put it a little bluntly) surely has many didactic possibilities that can be developed further. The three-step model that I mentioned above functions very well in pedagogical contexts and I would be happy to see it developed for not only university and high school students, but for younger students, too.

PALIMPSESTO

8) The research project “Intermedial Ecocriticism: Transmediating the Anthropocene” is extremely relevant and innovative, especially for bringing visibility to a problem that affects us all. It is surprising how we still encounter discourses that deny the reality of climate change or downplay its negative effects, contradicting scientific consensus and empirical evidence. In light of this context, we would like to request that you share more information about this project and the results that have been achieved through this research.

JØRGEN BRUHN

The question of better understanding the pending ecological emergency is crucial to me and many others in IMS. It is absolutely necessary to actively discuss and criticize the climate science denial movement, which is very often connected to right-wing politicians who also opposes other issues such as same-sex marriage and anti-racist progress. These questions are somehow related in alt-right movements in North and South America, as well as in Europe.

In light of this, we find it crucial to both do research and teach ecocriticism, and to give public lectures: it is important to raise general consciousness, educate ourselves, and also raise awareness of some of the artworks (in many different media types, of course) that are dealing with such questions.

Regarding teaching material relating to the ecological climate crisis, I have been deeply engaged in two new MA-courses in Växjö (both open to international students), one in “Intermedial Ecocriticism”, and another in “Climate Emergency Studies”. Both take as their starting point the scientific reports of UN in order to securely establish a solid scientific foundation and then the courses go on to discuss other aspects related to this. And when it comes to research, IMS-GREEN is one of four thematic clusters in IMS. Information can be found here: <https://lnu.se/en/research/research-groups/mediations-of-climate-and-ecological-emergency/>.

References

BRUHN, Jørgen. *Intermediality of Narrative Literature: medialities Matter*. Londre, RU: Palgrave MacMillan, 2016.

BRUHN, Jørgen; HART, Heidi. Melting, Blurring, Moaning. *Annihilation* as Narrative Adaptation to Planetary Crisis? *DIEGESIS*, Wuppertal, Vol. 9, N. ° 2, 2020: Narrative Theory and the Anthropocene, p. 1-15. Disponível em: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/issue/view/21>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

BRUHN, Jørgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila et al (Orgs.). *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020, p. 15-54.

Explorando as intersecções entre Mídias e Estudos Literários: entrevista com o professor e pesquisador Jørgen Bruhn

Prof. Dr. Jørgen Bruhnⁱ

Entrevistadores:

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)ⁱⁱ

Thiago Wallace Rodrigues dos Santos Lopes (UERJ/CAPES)ⁱⁱⁱ

Isabela Coradini Pinheiro (UERJ/CAPES)^{iv}

É com grande contentamento que apresentamos neste dossiê temático, intitulado “Literaturas e Narrativas Audiovisuais: Interseccionalidade e Subversões”, a entrevista generosamente concedida pelo Professor Doutor Jørgen Bruhn. Sem dúvida alguma, sua significativa competência nesta área contribuirá para ampliar as discussões e as análises apresentadas nesta edição da revista *Palimpsesto*.

Professor do Departamento de Literatura Comparada na Universidade Linnæus, Suécia, sua pesquisa é voltada principalmente para o estudo da intermedialidade, interartes, estudos sobre mídias e sobre adaptação fílmica. Suas publicações incluem o livro *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter*, publicado na série

ⁱ Professor do Departamento de Cinema e Literatura da Faculdade de Artes e Humanidades na Universidade Linnæus, Suécia. Algumas de suas publicações são: *Lovely Violence. The Critical Romances of Chrétien de Troyes* (Cambridge Scholars Publishing, 2010), *Intermediality and Narrative Literature: Medialities Matter* (Palgrave MacMillan, 2016), *Cinema between Media. An Intermediality Approach* (Edinburgh UP, 2018) – escrito em parceria com Anne Gjelsvik. Mais informações: <https://lnu.se/en/staff/jorgen.bruhn/>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2685-9510>.

ⁱⁱ Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Editora-chefe da Revista *Palimpsesto*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960> | E-mail: marcelaansaloni@hotmail.com.

ⁱⁱⁱ Doutorando em Letras - Língua Portuguesa (UERJ); membro dos grupos de pesquisas Estudos Linguísticos, Multiletramentos e Ensino de Língua Portuguesa (ELMEP/CNPq) e Descrição e Ensino de Língua: pressupostos e práticas (CNPq). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7921-4631> | E-mail: thiagodossantos16@gmail.com.

^{iv} Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3323-7047> | E-mail: isabela.coradini@hotmail.com.

Pivot da Palgrave MacMillan em 2016. Ele coeditou o volume dinamarquês *Litteratur mellem Medier [Literature between Media]* em 2017 (Tore Rye Andersen et al (eds), Aarhus Universitetsforlag). Seu mais recente trabalho, escrito em parceria com Anne Gjelsvik, é *Cinema between Media. An Intermediality Approach* (Edinburgh UP, 2018).

Também publicou *Lovely Violence. The Critical Romances of Chrétien de Troyes* (Cambridge Scholars Publishing, 2010) e, em coedição com Anne Gjelsvik e Eirik Frisvold Hanssen, *Adaptation Studies. New Approaches, New Challenges* (Bloomsbury, 2013). Participa do inovador projeto de pesquisa “Intermedial Ecocriticism: Transmediating the Anthropocene”, onde procura responder, a partir de uma perspectiva humanística, a um desafio social urgente, em como a crise ecológica do Antropoceno pode ser comunicada.

Durante a entrevista, foram abordados diversos tópicos relevantes relacionados à importância das midialidades nos Estudos Literários, bem como à prática pedagógica e ao papel crucial desempenhado pela Ecocrítica. Acreditamos que os leitores encontrarão grande proveito ao se depararem com essa leitura esclarecedora. Mais uma vez, expressamos nossa sincera gratidão pela generosidade e gentileza do Prof. Dr. Jørgen Bruhn por suas esclarecedoras respostas.

PALIMPSESTO

1) Atualmente o senhor lidera o centro de estudos intermidiais e intermodais da Universidade de Linnæus (IMS) onde tem se dedicado intensamente às conexões entre intermidialidade e a ecocrítica contemporânea, incluindo a noção do Antropoceno. Diante desse contexto, gostaríamos de iniciar a conversa solicitando que o senhor compartilhe brevemente sua trajetória pessoal e profissional, bem como os fatores que o levaram a direcionar seu interesse para esse campo e, mais especificamente, para a área da ecocrítica.

JØRGEN BRUHN

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer calorosamente aos editores da *Palimpsesto* - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras (UERJ) por formularem esse conjunto de perguntas esclarecedoras. A seguir, farei o meu melhor para comentar ou responder às questões levantadas de forma sucinta (sem me alongar demais!).

Desse modo, segue um pouco de contexto para começarmos: sendo treinado como estudioso de literatura na Universidade de Copenhague, meu primeiro trabalho mais extenso foi sobre Marcel Proust, no qual coescrevi uma introdução nos anos noventa (e cuja obra eu volto regularmente, para testar ideias, criticar ou simplesmente apreciar!). Depois de Proust, minha tese de doutoramento foi sobre Bakhtin, e em seguida, o meu projeto de pós-doutorado se tornou um livro sobre o que eu chamei de “romances críticos” do grande escritor medieval francês Chrétien de Troyes. Além dos estudos na França e nos Estados Unidos, tudo isso foi feito em Copenhague. No entanto, nesse ponto, estava claro para mim que provavelmente eu teria que me mudar de Copenhague se quisesse uma posição acadêmica estável.

Foi uma mera coincidência (em forma de uma posição temporária para a qual me candidatei) que me levou ao ambiente intermediário na Universidade de Lund onde trabalhei por dois anos, de 2005 a 2006 (e onde eu aprendi muito trabalhando com Jens Arvidsson, Mikael Askander e Heidrun Führer, seguindo o trabalho inovador de Hans Lund). Antes disso, eu nunca tinha (eu acho) nem ouvido falar sobre os termos *estudos intermidiais* ou *interartes*: porém, eu tinha escrito um livro e ensinado sobre o escritor supremamente intermediário Marcel Proust em diferentes contextos, além de ter elaborado e ministrado aulas sobre "Iconoclastia da Antiguidade à modernidade" e "Misoginia dos Tempos Medievais até o presente" incluindo diversos materiais não literários, mas foi em Lund em que eu encontrei o vocabulário para investigar tal material de forma mais sistemática e onde eu conheci colegas intermedialistas entusiasmados e mais experientes para discutir essas questões. Particularmente, eu entendi as possibilidades teóricas ao pensar mais sobre “mídias” e “combinação de mídias”.

No entanto, uma vaga foi aberta na Universidade de Växjö (mais tarde Universidade Linnæus), onde tive a oportunidade de conhecer Lars Elleström. Ele estava construindo um ambicioso grupo de pesquisa orientado internacionalmente e, por muitos anos, eu trabalhei junto com Lars e muitos outros colegas em Växjö: conseguimos coletivamente construir um grupo frutífero, baseado principalmente na revisão fundamental de intermedialidade e multimodalidade feita por Lars, e que foi redirecionado em diversas direções por membros do grupo. Quando Lars faleceu de forma chocante em dezembro de 2021 após um ataque cardíaco, o IMS estava no meio de um processo muito produtivo, e apoiado por colegas fantásticos e um eficiente grupo de coordenação, eu

passsei a ser o diretor formal do centro (para receber informações ou para mais informações, por favor consulte <https://lnu.se/forskning/forskargrupper/linnaeus-university-centre-for-intermedial-and-multimodal-studies/>).

PALIMPSESTO

2) No texto *O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia* (2020) percebemos que o senhor recorrentemente destaca a impossibilidade de existir uma pureza das midialidades e ressalta a importância de perceber o caráter misto que elas possuem. Nesse sentido, observamos que um texto tradicionalmente considerado monomidiático pode, na verdade, possuir diversas mídias. É possível reconhecer esses aspectos heterogêneos em um texto que, numa primeira análise, aparenta ser monomidiático? Qual a importância desse reconhecimento para a realização de estudos literários que possuem foco nas midialidades?

JØRGEN BRUHN

O texto citado é originalmente parte da introdução teórica do meu livro *Intermediality and Narrative Literature. Medialities Matter* (2016). Essa foi (para mim) uma grande revelação ao passar da literatura para os estudos intermediários: lendo e discutindo, em particular, o trabalho de W.J.T. Mitchell, impactou-me que muitas das brilhantes ideias que eu tinha estudado nos textos de Bakhtin sobre heterogeneidade do discurso literário poderiam ser, na verdade, combinadas com as ideias de intermedialidade. Transferir a ideia de “heteroglossia” de Bakhtin para os estudos midiáticos, levaram-me ao termo “heteromidialidade”, que foi a minha tentativa de reformular a frase de Mitchell de que “todas as mídias são misturas de mídias”: as ideias de uma mídia pura frequentemente, mas talvez nem sempre, são manchadas por um certo anseio autoritário por certeza e unidirecionalidade, exatamente como Bakhtin demonstrou em sua análise da prosa literária.

PALIMPSESTO

3) Em seus estudos sobre midialidades, o senhor propõe uma divisão das misturas midiáticas em dois grupos: transformação e combinação. O processo de transformação é caracterizado da seguinte forma:

Um grande grupo tem a ver com a *transformação* das midialidades numa perspectiva temporal mais ou menos clara. Primeiro, há uma peça de teatro, ela então é transformada em um filme; primeiro, há um parque de diversões, então há um jogo de computador; primeiro, há uma pintura, em seguida há um poema que representa essa pintura etc. Nesse grande *corpus*, apresentado e discutido em *A Theory of Adaptation*, de Linda Hutcheon, a mistura midiática encontra-se, por assim dizer, no procedimento; certos aspectos do romance (tipicamente partes da trama, alguns personagens etc.) são transportados para um filme, mas certos aspectos da obra adaptada são necessariamente deixados de fora. O processo está transferindo certos aspectos e, ao mesmo tempo, transformando tudo em um novo produto de mídia. As transformações de mídias são, cunhando um neologismo, *transfer-mações*. (BRUHN, 2020, p. 36)

Muitas vezes o termo “adaptação” é utilizado em pesquisas da área ao designar alguns casos mencionados no texto – como, por exemplo, os aspectos de um romance sendo transportados para um filme. Podemos, a partir disso, afirmar que os conceitos de “transformação” e “adaptação” são sinônimos? Qual seria a relação entre eles?

JØRGEN BRUHN

Essa é mais uma questão de definições, eu acredito, se você deseja falar sobre “transformação” ou adaptação de mídia. Thomas Leitch, o renomado estudioso de adaptação, esteve no Lars Elleström Memorial Visiting Scholar, nosso centro, em junho de 2023, e tivemos várias ocasiões para discutir essa questão. Como um estudioso de intermedialidade, eu prefiro rotular as adaptações como um subgrupo do campo mais amplo das transformações de mídia – porém Leitch pensa de forma diferente. Deixando de lado a terminologia e as disputas acadêmicas!, a coisa mais importante é perceber que qualquer mudança de mídia vai necessariamente produzir uma certa mudança de conteúdo e/ou de forma, do texto original ao resultado final. Essa é uma consideração banal, mas crucial. E foi isso que eu tentei sugerir com um neologismo mais ou menos bem-sucedido que você citou acima: “transfer-mações”, que combina transferência (de um tipo de mídia para outro) com transformação (a mudança necessária).

PALIMPSESTO

4) O senhor propõe o termo “intermedialidade” – em comparação aos estudos interartes – sendo um estudo mais abrangente que, ao invés de focar apenas em artes convencionais, como a música e a literatura, abarca também outras “formas estéticas contemporâneas” e “midialidades não estéticas”, como a poesia digital e a publicidade, respectivamente. Sendo assim, devido à grande pluralidade de manifestações artísticas na sociedade

moderna, quais podem ser os desafios enfrentados pelos estudiosos da área ao realizarem uma análise de determinada produção partindo de uma perspectiva intermediática?

JØRGEN BRUHN

Essa mudança de interartes para intermedialidade ocorreu inicialmente em termos de terminologia no campo geral e, acredito que talvez tenhamos avançado mais nessa ideia no IMS do que em muitos outros grupos de pesquisa intermedial, em parte sob a influência de estudos multimodais, onde não há foco nas mídias artísticas, mas sim o oposto, na verdade. A intermedialidade, como trabalhamos com o termo em Växjö, transcendeu as distinções tradicionais entre arte e não-arte, ficção e não-ficção, pelo menos para alguns dos pesquisadores do centro. Agora, eles estão lidando com jornalismo, comunicação sobre mudanças climáticas, relatórios científicos e publicidade, juntamente com romances, música, arte e cinema. Para Elleström, isso é resultado de seu crescente interesse na filosofia semiótica de C.S. Peirce, mas para mim, por exemplo, isso tem crescido a partir de uma necessidade comparativa: eu quero experimentar com a discussão de fenômenos amplamente diversos relacionados à crise ecológica, o que me levou a comparar filmes documentários com relatórios científicos, romances realistas, literatura fantástica e outros tipos de mídia. Em breve, publicarei com meu colega Niklas Salmose uma monografia que combina estudos intermediais com ecocrítica, no qual fazemos esses tipos de estudos comparados (*Intermedial Ecocriticism. Mediations of the Climate Crisis across Media*, Lexington Books será lançado em 2023).

Eu acho essa ampliação do campo extremamente gratificante e estimulante, mas é uma operação que não está isenta de riscos, sendo um deles o fato de que você rapidamente se torna um amador quando abrange mais de um campo (ou tipo de mídia). Além disso, existem riscos óbvios em afirmar possuir uma ferramenta analítica que possa lidar, em princípio, com todas as formas de comunicação. Modelos universalistas desse tipo tendem a ser abstratos e gerais em seus objetivos e termos. No entanto, alguns de nós estão testando os limites do modelo, e alguns dos resultados podem ser vistos em nosso esforço coletivo destinado a disseminar amplamente as ideias do IMS. Livro com acesso aberto “Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media” (eds Schirmacher e Bruhn, Routledge 2022). <https://www.routledge.com/Intermedial->

[Studies-An-Introduction-to-Meaning-Across-Media/Bruhn-Schirmacher/p/book/9781032004549](https://www.studies-an-introduction-to-meaning-across-media/bruhn-schirmacher/p/book/9781032004549)).

PALIMPSESTO

5) No livro *The Intermediality of Narrative Literature: medialities matter* (2016), o senhor faz a proposição de um modelo teórico tripartido para elaboração de análises literárias. Dentre as fundamentações teóricas do modelo proposto, estão os estudos de Bakhtin. Poderia comentar a relação de noções como Dialogismo e Polifonia com análises de narrativas intermediáticas?

JØRGEN BRUHN

Eu mencionei acima a minha inspiração na heteroglossia de Bakhtin, que, claramente, está relacionada, mas não é idêntica, às ideias de polifonia e dialogismo: tudo isso está relacionado a trabalhar contra ideias de textos e significados homogêneos e unitários, buscando e descrevendo “combinação de mídias” e posições diferentes e “vozes/mídias”.

Contudo, a ideia de modelo teórico tripartido é ligeiramente diferente, acredito; essa foi uma ideia que eu testei em meu livro sobre literatura em 2016 e depois desenvolvi com minha coautora norueguesa, a estudiosa de cinema Anne Gjelsvik, em nosso livro sobre intermedialidade e cinema, *Cinema between Media* (Edinburgh UP, 2018): modelos de três etapas modificados que testei tanto em estudos de adaptação quanto no que chamamos de ecocrítica intermediática. Em termos muito breves, essa tem sido minha tentativa contínua de adaptar as ideias teóricas da intermedialidade em modelos práticos de trabalho para análise de mídia, seja na literatura, no cinema, em adaptações ou no campo mais amplo das ecomídias.

PALIMPSESTO

6) Os trabalhos e as pesquisas do senhor vêm se voltando para estudos relacionados à Ecocrítica, como é o caso do artigo *Melting, Blurring, Moaning. Annihilation as Narrative Adaptation to Planetary Crisis?* (2020). Partindo dessa análise, no que consiste uma Ecocrítica bem fundamentada? E de que maneira ela se atrela aos estudos Literários e Intermediáticos?

JØRGEN BRUHN

Sim, com colegas de Växjö, eu tenho focado no que poderia ser descrito como Ecocrítica ou Humanidades ambientais ou Estudos de Ecomídia ou o que às vezes chamamos de Ecocrítica intermidial. O artigo ao qual você se refere, que eu coescrevi com o musicólogo e curador Heidi Hart, é uma entre várias tentativas de combinar questões ecocríticas com uma abordagem mais sensível à mídia. Não me sinto como um pesquisador muito experiente em Ecocrítica, que é um campo forte e bem estabelecido, então prefiro não descrever a Ecocrítica como tal. No entanto, acredito que os estudos de mídia em geral e os estudos intermediáticos mais especificamente possam oferecer algo à sólida tradição ecocrítica. Uma formulação da ideia intermediática ecocrítica pode ser encontrada em um artigo em acesso aberto disponível em https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-49683-8_5.

PALIMPSESTO

7) Tendo em vista que vivemos um momento em que a Intermidialidade tem estado muito presente na realidade e no cotidiano social, de que maneira os estudos Intermediáticos, por meio da interrelação entre a obra literária e sua adaptação/transformação fílmica, podem contribuir para a prática pedagógica na sala de aula da educação básica?

JØRGEN BRUHN

Essa é uma grande questão, na qual eu não sou um especialista, mas em geral, eu penso que educar crianças menos a partir de uma abordagem monomidiática (seja apenas literatura, música ou arte), pode ser tão interessante quanto produtivo. O uso de adaptações cinematográficas no ensino de literatura é bem conhecido (e tem sido bastante pesquisado), mas uma abordagem que explore as perspectivas de um meio em relação a outro (para ser um pouco direto) certamente oferece muitas possibilidades didáticas que podem ser desenvolvidas ainda mais. O modelo de três etapas que mencionei acima funciona muito bem em contextos pedagógicos, e eu ficaria feliz em vê-lo desenvolvido não apenas para estudantes universitários e do ensino médio, mas também para estudantes mais jovens.

PALIMPSESTO

8) O projeto de pesquisa “Intermedial Ecocriticism: Transmediating the Anthropocene”, é extremamente relevante e inovador, especialmente por trazer visibilidade a um problema que afeta a todos nós. É surpreendente como ainda nos deparamos com discursos que negam a realidade das mudanças climáticas ou minimizam seus efeitos negativos, contrariando o consenso científico e as evidências empíricas. Diante desse contexto, gostaríamos de solicitar que o professor compartilhasse mais informações sobre esse projeto e os resultados que têm sido alcançados por meio dessa pesquisa.

JØRGEN BRUHN

A questão de compreender melhor a iminente emergência ecológica é crucial para mim e muitos outros no IMS. É absolutamente necessário discutir e criticar ativamente o movimento de negação da ciência do clima, que frequentemente está associado a políticos de direita que também se opõem a outras questões, como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e o progresso antirracista. Essas questões estão de alguma forma relacionadas aos movimentos de extrema-direita na América do Norte, América do Sul e Europa.

Diante disso, consideramos crucial realizar pesquisas e ensinar a ecocrítica, além de ministrar palestras públicas. É importante elevar a consciência geral, educar-nos e também aumentar a conscientização sobre algumas das obras de arte (em diversos tipos de mídia, é claro) que abordam essas questões.

Em relação ao material de ensino relacionado à crise climática ecológica, tenho estado profundamente envolvido em dois novos cursos de mestrado em Växjö (ambos abertos a estudantes internacionais), um em “Ecocrítica Intermediática” e outro em “Estudos sobre Emergência Climática”. Ambos têm como ponto de partida os relatórios científicos da ONU para estabelecer uma base científica sólida e, em seguida, os cursos prosseguem discutindo outros aspectos relacionados a isso. Quanto à pesquisa, o IMS-GREEN é um dos quatro grupos temáticos do IMS, e informações podem ser encontradas aqui: <https://lnu.se/en/research/research-groups/mediations-of-climate-and-ecological-emergency/>.

Referências

BRUHN, Jørgen. *Intermediality of Narrative Literature: medialities Matter*. Londre, RU: Palgrave MacMillan, 2016.

BRUHN, Jørgen; HART, Heidi. Melting, Blurring, Moaning. *Annihilation as Narrative Adaptation to Planetary Crisis? DIEGESIS*, Wuppertal, Vol. 9, N. ° 2, 2020: Narrative Theory and the Anthropocene, p. 1-15. Disponível em: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/issue/view/21>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

BRUHN, Jørgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila et al (Orgs.). *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020, p. 15-54.

A experiência literária como um campo expandido: entrevista com Maria Cristina Cardoso Ribas

Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ/FAPERJ/CNPq)ⁱ

Entrevistadoras:

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)ⁱⁱ

Carla Oliveira (UERJ/CAPES)ⁱⁱⁱ

Débora Leão (UERJ/FAPERJ)^{iv}

Com imensa satisfação, temos o privilégio de apresentar a ilustre Professora Doutora Maria Cristina Cardoso Ribas como entrevistada deste número da revista discente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), dedicado ao tema “Literaturas e Narrativas Audiovisuais: Interseccionalidade e Subversões”. Sua notável presença e competência em tal campo certamente enriquecerá os debates e as reflexões propostos nesta edição.

Doutora em Letras na área de Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em Intermedialidades pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Ribas tem experiência em Letras, Comunicação e Formação de Professores, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Comparada, Literatura Brasileira, Machado de Assis, Intermedialidades e Interartes. Com uma carreira

ⁱ Professora Associada e Coordenadora-adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. ORCID: <https://0000-0002-2289-4004> | Lattes: <http://lattes.cnpq/5649309114787011>.

ⁱⁱ Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Editora-chefe da *Palimpsesto*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-6960> | E-mail: marcelaansaloni@hotmail.com.

ⁱⁱⁱ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Editora da *Palimpsesto*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686> | E-mail: oliv_carla@hotmail.com.

^{iv} Mestranda em Linguística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FAPERJ). Editora da Revista *Palimpsesto*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3267-9148> | E-mail: deboracristinaleao@gmail.com.

impecável, é professora em regime de Dedicção Exclusiva da Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2011. Seus estudos sobre Intermidialidades são desenvolvidos também no Projeto Prociência (Faperj) e é Pesquisadora de Nível 2 do CNPq.

É autora de *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*, resultado da pesquisa empreendida no Arquivo Machado de Assis, no Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, e de *Leituras na contemporaneidade: olhares em trânsito*, com o Professor Doutor Paulo César Silva de Oliveira. Suas pesquisas atuais, publicadas em revistas especializadas nacionais e internacionais, derivam do Projeto Prociência e se voltam para análises e discussões das releituras de literatura na contemporaneidade, transposições midiáticas, literatura e cinema. Participa de diversos grupos de pesquisa e, em 2022, fundou o Núcleo de Pesquisa e Extensão em Leitura, Literatura e Intermidialidade (NuPELLI).

Nesta entrevista, tivemos uma conversa interessantíssima sobre os caminhos de sua carreira, sobre o seu trabalho impecável em divulgar os estudos das Intermidialidades no Brasil, bem como seus campos diletos de estudo – as autorias de Machado de Assis, as transposições midiáticas e adaptações literárias para filmes e cinema, o cenário brasileiro da pesquisa intermedial, a corporeidade e o estado da Literatura na vida cotidiana do século 21. No campo do debate, João Cabral de Melo Neto, Machado de Assis, Felipe Neto, João Cezar de Castro Rocha, Carlinda Nuñez, Flora Süssekind e outras figuras fazem-se presentes, vivificando o diálogo que é necessário entre a academia e as massas, entre a universidade e o povo, entre a crítica e a mídia.

Com profundo apreço, expressamos nossa gratidão por sua disponibilidade em dedicar tempo para conceder esta entrevista.

PALIMPSESTO

1) Considerando o seu atual foco quase exclusivo nos estudos de Intermidialidades, poderia compartilhar conosco um pouco sobre sua trajetória acadêmica e as motivações que a levaram a se interessar por essa área de pesquisa?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

A minha trajetória acadêmica é totalmente entrelaçada à minha trajetória de vida e representa, de maneira não necessariamente harmônica, o desenvolvimento das minhas práticas da infância à maturidade. Sempre fui ligada às artes e atravessei a adolescência no meio dos livros, da dança e dos instrumentos musicais, e essa experiência lítero-artística é sintoma e resultado de uma percepção integrada dos modos de expressão, representação e análise.

Quando olho, lá atrás, minhas pesquisas na UERJ, desde os primeiros bolsistas de Iniciação Científica, e o primeiro dossiê da *SOLETRAS* que editei, em 2012, com o colega Paulo César Oliveira, em homenagem ao saudoso Latuf Isaías, já encontro o gérmen da Intermedialidade explodindo no solo epistemológico das minhas reflexões. Tratava esse encaminhamento na clave de Leituras Intersemióticas, pensando no jogo intertextual e na metodologia interdisciplinar como base da abordagem, trazendo, inclusive, o *ut pictura poesis* horaciano como antecipação da semiótica contemporânea.

Chamei a apresentação do dossiê de *Aproximações cambiantes*, que expliquei como um interregno em que forças e vozes em jogo são correlações lógicas entre variáveis, descrevem oscilações e operam com instabilidades. E, sob inspiração nietzschiana, referi-me a forças em instável contato e em atrito permanente: afirmação e negação, presença e ausência, verso e reverso travando, no gerúndio, uma luta entre o significante e o significado. Linhas de força presentes no sistema de signos, entendidos como interdependentes, não submissos e atuantes como formas de interrogação, interação e compartilhamento entre sujeitos, bem como entre literatura e outras artes.

Além desses, outros elementos constituintes sempre apareciam nas minhas leituras: por exemplo, a problemática do princípio de fidelidade ao texto de partida, como critério de valoração do texto de chegada – questionamento que demanda uma revisão conceitual em torno do literário e diz respeito ao esforço de *comparar sem hierarquizar*, trabalho que apresentei no 56º Congresso de Americanistas (ICA) na Universidade de Salamanca, em 2018. Trata-se de um pressuposto vital aos estudos literários: como comparar fora dos enquadres hierárquicos que estigmatizam as obras em diálogo? Como entender, sem meramente rotular numa escala binária, os efeitos das hibridações?

Pois bem, então me dispus a me dedicar ao estudo intensivo das múltiplas formas de relação entre as artes, para começar a entender que a proposta interartística não dava

conta da expansão cada vez mais frequente das narrativas em múltiplos suportes e materialidades, nem a abordagem semiótica me parecia suficiente para lidar com o funcionamento e a constituição (sempre) híbrida da literatura.

Foi quando encontrei, ao pesquisar na internet, o *e-book* organizado por Thaïs Flores Nogueira Diniz, *Intermedialidades e Interartes: Desafios da Arte contemporânea*, volume dois. Por meio desse livro, conheci a abordagem teórico-crítica Intermedialidade (trazida ao Brasil por Claus Clüver, através de Thaïs Flores Nogueira Diniz, pesquisadora e professora da UFMG), o que foi um marco fundamental nas minhas pesquisas. Logo corri atrás do primeiro volume, disponível como livro físico. Desse contato, interessou-me especialmente a abordagem literária das Intermedialidades formulada por Irina O. Rajewsky, da Universidade Livre de Berlim e do rol de pesquisadores que me abriram portas para essa teoria tão complexa, polêmica, em *stricto* e *lato sensu*.

Nessa trajetória, tive a satisfação de conhecer virtualmente o Grupo Intermídia (CNPq), liderado por Thaïs Flores Nogueira Diniz e Claus Clüver, do qual faço parte. A partir desse valioso contato, as minhas pesquisas foram ganhando a potência que o intercâmbio de conhecimento, estudos e experiência entre colegas de várias instituições de educação superior (IES) propicia. É importante tomar ciência das pesquisas internacionais, dos livros, de outros pesquisadores, bem como das universidades brasileiras que estão entrando na cena intermediática – conforme indica um detalhado estudo de Thaïs Flores Nogueira Diniz no livro que organizamos com Alex Martoni no ano passado, em 2022. Moral da história: a trajetória está sempre “em se fazendo”, na saudável errância do conhecimento.

PALIMPSESTO

2) A área de estudos de Intermedialidade é considerada relativamente nova no contexto acadêmico brasileiro e apresenta uma quantidade reduzida de grupos de pesquisa ativos nas universidades do país. No entanto, um trabalho intenso vem sendo realizado pela senhora para consolidar as pesquisas dessa área no programa de Letras da UERJ, por meio do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Leitura, Literatura e Intermedialidade (NuPELLI), o qual coordena. Gostaria que a senhora explicasse brevemente em que consiste essa pesquisa e falasse sobre os resultados obtidos até o momento.

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

Os estudos de Intermidialidade são relativamente novos no mundo todo e, na verdade, o trabalho brasileiro em colaboração com Claus Clüver, um pioneiro na área, faz do Brasil um dos locais com fortes discussões sobre o tema. É urgente, porém, o reconhecimento da necessidade dos estudos intermediários e de sua consolidação em nosso estado.

O Grupo Intermídia, com sede na UFMG, liderado por Thaïs Flores Nogueira Diniz e Claus Clüver, congrega pesquisadores de várias IES brasileiras que vêm se debruçando sobre o complexo e urgente debate acerca da Intermidialidade, bem como o GT da Anpoll, Intermidialidade: literatura, artes e mídias, atualmente coordenado por Ana Munari Domingos, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

Entre os vários nomes atuantes nas universidades brasileiras, cito Márcia Arbex, Professora Titular da UFMG, voltada aos estudos de palavra/imagem e principal tradutora, no Brasil, de Liliane Louvel, da Universidade de Poitiers; Ana Luiza Ramazina Ghirardi, da Unifesp; Angélica Amâncio, da Université Lyon III; Brunilda Reichmann e Greicy Bellin, da Uniandrade; Cristine Fickelscherer de Mattos, da UPM; Miriam Vieira, da UFSJ; Alex Martoni, da PUC Minas.

Dos representantes internacionais, não posso deixar de citar os trabalhos da pesquisadora da Universidade Livre de Berlim, Irina O. Rajewsky, com sua abordagem literária das Intermidialidades e reiterada revisão teórico-metodológica 25 anos depois, e do saudoso Lars Elleström, da Universidade de Linnaeus, na Suécia, que é uma base potente nos estudos do Grupo Intermídia.

Destaco, de sua vasta e sistematizada formulação, as quatro modalidades das mídias – material, sensorial, espaço-temporal e semiótica, que conferem forte contribuição metodológica ao campo da percepção, sem se reduzir meramente ao modelo cognitivo. Infelizmente, Lars nos deixou subitamente no ano passado. Temos, no entanto, a honra de ter um de seus estudos no livro que organizamos em 2022 e dedicamos em sua memória, intitulado *Estudos de Intermidialidade: teorias, práticas, expansões*, que reúne trabalhos recentes de vários pesquisadores.

É importante falar também de Jørgen Bruhn, professor de Literatura Comparada da mesma universidade sueca, e James Cisneros, professor da Faculdade de Artes e

Ciências do Departamento de Literatura e Línguas do Mundo e membro do *Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques*, em Montreal.

Com todo esse percurso e imersão nas pesquisas intermediáticas, tenho trabalhado de maneira intensiva para difundir esse potente campo de saber na área de Letras da UERJ e contribuído ao máximo para acolher os interesses diversos dos graduandos e pós-graduandos voltados a todo tipo de relações entre mídias. Inclusive, no verbete de minha autoria, “Texto”, no livro *(Novas) Palavras da Crítica* (2021), organizado por José Luís Jobim, Nabil Araújo e Pedro Sasse, introduzo a noção de “configuração” e “texto” de acordo com Clüver e Rajewsky.

Nesse sentido, o NuPELLI é a concretização de um sonho antigo que está em franca consolidação. Na dimensão de pesquisa, está vinculado ao meu projeto Prociência e à bolsa de Produtividade em Pesquisa 2, do CNPq, trabalho que venho compartilhando nas disciplinas de graduação da FFP e nos cursos que venho oferecendo no PPLIN, no PPGL, nas palestras e no diálogo com o *Latin American and Caribbean Studies* (Lacsi), com o pesquisador Frans Weiser, da Universidade da Georgia, em Athens, instituição parceira do Convênio Internacional que coordeno pela UERJ.

Em seu caráter extensionista, o NuPELLI se volta ao público externo à Universidade. Apresenta, portanto, duplo alcance: colabora tanto para o desenvolvimento de competências e habilidades para a leitura integrada em diferentes mídias e linguagens quanto para o entendimento de literatura como experiência literária, não apenas sob domínio do intelecto, mas como requisição de uma sensibilidade intelectual (GUMBRECHT, 2010), alerta às diversas materialidades e conexões que constituem as artes e as mídias.

Uma das atividades do NuPELLI é a Cesta/Sexta Intermídia, que acolhe a diversidade de pensares e produções (de professores, pesquisadores, artistas, alunos ativos, egressos – dentro e fora da UERJ) e se constitui de combinações várias, numa ordem aparentemente aleatória e com certa informalidade. A transmissão das *lives* e a leitura dos currículos dos/as convidados/as, a criação das miniaturas, as postagens no Facebook e no Instagram com indicação de leituras, exposições, comentários, bem como os formulários de presença são feitos pelos graduandos (bolsistas de Iniciação Científica, Extensão e voluntários), membros do grupo responsável pelas Cestas, que ocorrem na última sexta-feira do mês, às 18h.

Até o momento, tivemos sete episódios da Cesta/Sexta Intermídia, pelo StreamYard, que estão gravados em nosso canal: <https://www.youtube.com/channel/UCA14Oz-TKsBt4fpf5GBYpvQ>. Temos mais duas já programadas. Para que conheçam a modalidade das Cestas, exemplifico:

1. “As mil e uma noites: midialidades em Scheherazade, parte 1 – a estrutura de encaixe”. Cristine Fickelsher de Mattos, pesquisadora e professora (UPM);
2. “Os jardins de caminhos que se bifurcam – Narrativas Interativas”, Pedro Sasse, professor (UFF);
3. “(Re)existir: a (p)arte das (n)ações esquecidas”. Jefferson Medeiros, músico, artista plástico, egresso da UERJ;
4. “As mil e uma noites: midialidades em Scherazade, parte 2 – referências picturais”. Cristine Fickelsher de Mattos, pesquisadora e professora (UPM);
5. “Introdução ao Universo poético-musical do Mediterrâneo e Oriente Médio”. Pedro Rebello, professor e músico multi-instrumentista;
6. “Além da canção: ambiências, poesia sonora e videoclipe”. Marcus Rogério Salgado, pesquisador, músico (*performance* e música eletrônica) e professor (UFRJ);
7. “Conspiração e decadência: o Noir em perspectiva Intermidiática”. Pedro Sasse, professor (UFF) e Mateus Assunção (graduando na UERJ);
8. “Dimensões do ritmo na prosa machadiana”. Pesquisadora e professora Greicy Bellin (Uniandrade);
9. “Dança, poesia, imagem: releitura coreográfica na Andaluzia do século XV”. Luciana Midlej, pesquisadora, bailarina, coreógrafa e professora.

Com o objetivo de ampliar o público e a proposta do Núcleo, estão também em preparo oficinas intermediáticas para alunos do Ensino Médio do Colégio Estadual Walter Orlandini, em São Gonçalo. Será vivenciada com os alunos a experiência do olhar – percepção sensorial e leitura sinestésica – para as combinações e as referências dentro do texto literário e na relação da literatura com outras artes e mídias, especialmente em se tratando da transposição midiática: via de mão dupla, o processo de trans-formação da literatura para telas (cinema e TV), HQs, músicas etc.

PALIMPSESTO

3) Em meio ao lançamento da adaptação cinematográfica de uma obra literária, é comum observar ampla repercussão e discussões acerca do mérito do filme, frequentemente associadas à fidelidade em relação ao livro original. A senhora diz que “Na migração da literatura para o cinema – transposição midiática – é fundamental compreender de que maneira ambas as mídias (se) recriam, (auto) representam ou deslizam da realidade tradicionalmente tomada como referente, num processo não de apagamento ou exclusão, mas de iluminação mútua” (RIBAS, 2017, p. 2881). Desse modo, qual seria o papel dos estudos críticos ao se depararem com a relação entre adaptações cinematográficas e literárias, considerando as diferentes formas de recriação, representação e desvio da realidade que ocorrem nesse processo, em vez de buscar uma fidelidade absoluta?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

Podemos ampliar a questão da adaptação para a transposição midiática (*media transposition*, Raewsky, 2012) e entendê-la mais como processo de tradução do que resultado obtido desse processo. Com isso, mudamos o foco de interesse para analisar como foi formulada (projeto do diretor) e como funcionaram tais estratégias, ou seja, quais foram os efeitos de sentido provocados (no/a leitor/a e no/a espectador/a). Com esse *turning point*, o estatuto de fidelidade – que representa também uma ode nostálgica à perda da originalidade – perde a funcionalidade como critério de valoração absoluto. O impasse não se restringe às adaptações fílmicas de obras literárias, embora nelas seja mais visível em função da expectativa usual do público em querer desesperadamente encontrar na tela o “mesmo texto” lido na página e, claro, experienciar a conhecida frustração decorrente.

O pressuposto de fidelidade implica reproduzir o texto de partida (evito chamar texto fonte) *tal qual*, e não *como se*. Mesmo a reprodução – tida como a mais fiel – lida com negociações na transposição, considerando a impossibilidade de reprodução integral entre mídias: estamos falando de objetivos diversos, suportes distintos com materialidades específicas, contextos múltiplos, autorias e/ou equipes autorais diferentes, escritores, roteiristas, diretores, modos de (re)ler/assistir nem sempre similares. E as diferenças, as intervenções, os vazios são também outro texto com potência significativa. Trazendo alguns exemplos, é importante entender a proposta dos diretores, o contexto das produções e a reação do público ao ver a Alice de Tim Burton, a Capitu de Luiz Fernando

Carvalho, a Ariel de Rob Marshall... Quebra de expectativa? Erro de leitura? Apagamento da origem?

Robert Stam (2006, p. 19), em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, afirma que “Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’ e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra com sua carga específica de ignomínia”. Ao longo de seus inúmeros trabalhos, o pesquisador americano reitera a frequência e a fragilidade do discurso elegíaco da perda, em que a retórica padrão lamenta o que foi perdido em detrimento do que ganhou. Afinal, enxergar o texto em sua configuração híbrida – e não na insistência da fidelidade a um “original” – já deveria fazer parte dos nossos modos de ler.

Compartilho, agora, a conhecida provocação de Robert Stam (2006, p. 22): “O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior. *A Odisseia* remonta à história oral anônima, *Dom Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*...”. Em relação à captação do (que seria) real, portanto, a correspondência do que se vê no presente não tem como ser a réplica de uma escrita palimpséstica anterior.

Adauto Novaes, ao trazer à cena a (im)possibilidade da relação mimética entre palavra e imagem (*Um ponto zero da fotografia*, 2003, p. 27), transcreve um depoimento do fotógrafo esloveno cego Evgen Bavcar: “A visibilidade não está, pois, nem no objeto nem no sujeito, mas no reconhecimento de que cada visível guarda também uma dobra invisível que é preciso ressignificar a cada instante e a cada movimento.” A seguir, conclui: “Pensar não é a apropriação do real, não é a apropriação intelectual do mundo, mas uma interrogação permanente que mobiliza não apenas o conceito, mas também os sentidos, o corpo por inteiro”. O depoimento de alguém que não tem a visão da transposição como reconhecimento, mas como recriação incide diretamente sobre o impasse e o equívoco de requerer a reprodução impossível – aquilo a que Hernán Ulm (2014) chama, em sua tese, “a fenda incomensurável entre a literatura e o cinema.”

PALIMPSESTO

4) No polêmico texto “A crítica como papel de bala”, Flora Süssekind reúne considerações acerca do que identifica como uma retração da crítica – um “fechamento

autoafirmativo do campo literário” (SÜSSEKIND, 2013) –, bem como o esvaziamento da dimensão social da literatura nas últimas décadas. Além disso, a pesquisadora alude à premente necessidade da afirmação de outros espaços de atuação e trânsito que deem visibilidade às novas práticas artísticas da contemporaneidade, que no artigo “Objetos verbais não identificados” são delimitadas a partir de sua reflexão sobre as chamadas “formas corais” – “obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, [e] conectam-se a uma linhagem instabilizadora” (SÜSSEKIND, 2013). Em seu trabalho “Poesia no século XXI: Modos de ser, modos de ver”, a senhora apresenta alguns apontamentos que convergem para os de Sússekind no que diz respeito a essa inconsonância, como na citação que faz do poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro:

As tecnologias vão propondo novas possibilidades inventivas, [...] tornando obsoletas as categorias estéticas não complexas e abrindo caminho para novos gêneros criativos, estabelecendo relações híbridas entre as artes da escrita e artes plásticas das formas e das cores, e possibilitando o movimento e a transformação, a anamorfose, a combinatória estocástica ou caótica ou a intersecção do espaçotempo. (MELO E CASTRO, 2006, p. 257 *apud* RIBAS, 2013, p. 53).

E, ainda, em outro momento do texto que se atém aos problemas da poesia contemporânea:

A poética da contemporaneidade precisará contemplar o dado de que cada meio possui uma poética específica (fotografia, cinema, rádio, TV, robótica etc.), mas que deve abrir espaço a uma poética multimídia, a exemplo do hipertexto, o que incide diretamente na inclusão de novos gêneros textuais, nas questões de produção, leitura, recepção e estética na comunicação – orientação que, por sua vez, abrirá espaço para novas poéticas e consolidação da poesia. (RIBAS, 2013, p. 68).

Nesse contexto, passados alguns anos dessas ponderações, como a senhora avalia a posição da crítica na atualidade frente aos desafios impostos por práticas cada vez mais híbridas?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

Ao lidar com práticas híbridas e com uma expansão cada vez mais frequente da literatura, o princípio norteador tem sido, de um lado, não profanar o cânone e, de outro, manter o domínio e a decorrente ilusão de conforto que advêm das fórmulas conhecidas. De um lado, manter a exclusividade do cânone implica excluir o que estaria fora dele e, pelo oposto, considerar o “fora da linha” seria uma quase blasfêmia. Exageros à parte, mesmo porque existe vida além dos padrões dicotômicos, estamos falando de um dilema estrutural no modo de ver que implica urgentemente uma *re-visão* de ordem teórico-metodológica.

A linha condizente com a literatura que se apresenta como “OVNI” – Objetos verbais não identificáveis –, evento cada vez mais frequente na contemporaneidade, seria, de fato, como propõe Flora Süssekind, a linha instabilizadora como força motriz. Com esse entendimento, a pecha de vulgarização, anacronismo, incongruência e desconexão à literatura expandida demonstra a reincidência da retórica padrão, a qual ignora o paradoxo que encerra: se não houvesse o parâmetro, os outros caminhos não seriam tidos como desvio. E, via de mão dupla, tomar algo como cópia faz reforçar a existência de um original.

Em *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012, p. 229), Flôrência Garramuño faz uma contestação à noção de originalidade como valor de inovação formal ou de distinção artística. A pesquisadora argentina chama nossa especial atenção para produções que lidam com bricolagens, procedimentos de jogos e/ou montagens, repetições, releituras e reescrituras projetados em novas configurações textuais. Hoje, cada vez mais essas projeções são feitas a partir de intervenções e manipulações de documentos e materiais exteriores à dimensão literária *stricto sensu*, documentos que guardam “restos do real” e provocam efeitos anacrônicos pela superposição de imagens na superfície da página de um livro. Caso não consideremos essa transformação ou a aloquemos sob o traço negativo de “infidelidade” à obra de partida, não estaremos enxergando a literatura em campo expandido.

PALIMPSESTO

5) Outro pensamento, subjacente aos textos críticos mencionados na pergunta anterior (ainda que por determinada obliteração), gira em torno da figura do leitor na dinâmica de debates acerca das obras artísticas na esfera pública. Para observar essa questão, é interessante mencionar o caso recente de *Torto arado* (Todavia, 2021), de Itamar Vieira Júnior, que, como demonstrou a matéria “O livro que voou nas redes”, da *Revista Piauí*, teve um trajeto *sui generis* no que se refere ao universo algorítmico. Tal fenômeno pavimentou seu sucesso de público, em detrimento de alguma dissonância no âmbito da crítica, como comprovam os textos “Os ardis da unanimidade”, de Paulo Roberto Pires, e “Espírito do tempo”, de Lígia Gonçalves Diniz, que, embora se concentre mais no novo livro do autor, *Salvar o fogo* (Todavia, 2023), também faz ressalvas a *Torto arado*. Nessa conjuntura, levando em conta a diminuição significativa dos espaços tradicionais ocupados pela crítica no passado – cadernos e suplementos de cultura em grandes jornais – e o afastamento da atividade acadêmica da vida cotidiana da grande maioria das pessoas,

como a senhora vê o estabelecimento desses novos modos de compartilhamento de leitura nas redes sociais?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

Em primeiro lugar, não considero ter havido “dissonância” no sentido negativo, pois o livro foi (e continua sendo) sucesso de público e da própria crítica. Críticas problemáticas com equívoco de ordem teórica é prática recorrente desde os primeiros impressos. São bastante conhecidas as críticas nos oitocentos cujo teor de polêmicas insolúveis chegava às raias do duelo armado. O problema não é das redes em si. No caso de Itamar Vieira Júnior, sabemos que o livro ganhou os prêmios Leya, Jabuti e Oceanos, e foi aclamado pela crítica especializada. *Torto arado* é uma experiência similar à de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, nos anos de 1980: juntou, de maneira não usual, massa e academia, leigos e especialistas.

Seguindo por um atalho da pergunta, gostaria de me ater à palavra “suplemento”, relativa a suplementos de cultura em grandes jornais e que reverberariam, como sintoma, na redução da atividade acadêmica no cotidiano. Gostaria de trazer o excerto de um trabalho que escrevi com a colega e amiga Carlinda Nuñez, “Diálogos contemporâneos: da palavra ao *écran*” (2016):

A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita. Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente *supérfluo*. [...] O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamentalmente aquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexo solidário e hierarquizante entre texto literário e adaptação fílmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado. (NUÑEZ; RIBAS; 2016, p. 499)

A lógica derridiana da suplementaridade fala da não centralidade, da não dependência, da não obrigatoriedade da formulação suplementar na construção do sentido daquela que suplementa. A relação entre ambas, portanto, seria de contiguidade e, brincando com os títulos dos suplementos do *Jornal do Brasil* e da *Folha de S. Paulo* – seriam uma “ilustração” de “ideias” a “mais” e que, como acréscimos não complementares do sentido do jornal, poderiam ser retirados. Foi o que aconteceu: o valor

da cultura é tido como um suplemento – um adicional que, na primeira dificuldade de manutenção política, estética ou financeira, pode ser retirado. Se, no caso dos cadernos de cultura, o risco era ser regido pela lógica do que não é efetivamente elemento constituinte, mas suplementar, a crítica nas redes sociais pode também ser arquivo corrompido ou *hackeado*, que são formas diferenciadas de apagamento. No entanto, ela tem a possibilidade de se multiplicar e ser acessada de forma ainda mais intensa que o jornal impresso, forte veículo de cultura de massa.

Os novos modos de compartilhamento nas redes têm formulação e alcance imediatos, bem como efeito multiplicador, e estão sujeitos a todas as ocorrências dos conteúdos produzidos e disponibilizados nas redes. No caso das críticas literárias, fílmicas e das artes em geral, elas não representam o interesse da maioria (correm dentro de suas bolhas algorítmicas) e continuam se mantendo no lugar de suplemento, mesmo sem essa rubrica, nem a materialidade tangível do jornal, que lhes propiciava, posteriormente, outros usos fora do conteúdo impresso.

O problema, porém, não é o suporte nem as redes *per se*. As redes são ótimas aliadas para divulgação. Atualmente, saber de um livro, do seu conteúdo, das críticas e das resenhas escritas sobre ele, fazê-lo circular e ser conhecido é muito mais rápido. Circulação e proximidade são os dois atributos da produção em série de que falava Walter Benjamin já no século passado, no famoso ensaio de 1936 sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte: circular e ficar perto são procedimentos decorrentes da repetição seriada, hoje elevada à máxima potência nas redes sociais como “repetição sediada”. O abrigo é instável, impermanente e pode ser visto na velocidade da luz, e nem tudo o que cai na rede é peixe.

O compartilhamento (nas redes) colabora, ao mesmo tempo, para o reconhecimento, a divulgação e a proximidade da matéria com o público (leitor e espectador), bem como favorece a crítica falaciosa/falastrona (não é de agora), as *fake news* (que sempre existiram), a repetição da retórica dos seguidores (caso usual) e/ou a sua derrubada, censura ou esquecimento (prática recorrente). Sempre aconteceu, em contextos diversos, mas agora alavancou o raio de alcance e intensificou o(s) efeito(s) porque o tempo entre o evento e sua informação diminuiu, tornando-se, muitas vezes, concomitante. A simultaneidade temporal é tal que, na percepção de quem lê/assiste/ouve, a informação se confunde com a vivência partilhada (por exemplo, alguém disse ou eu

ouvi, vi e vivi?). É relevante saber das críticas, ter a experiência da própria leitura e, quando quiser, voltar às redes – sendo e não sendo peixe.

PALIMPSESTO

6) Em sua extensa produção teórica, há um lugar especial para o pensamento acerca do ensino de literatura mediante contingências impelidas pelos dias atuais. Como a senhora analisa as conversas no *Twitter* sobre o ensino dos autores canônicos, como Machado de Assis – um outro caro interesse seu –, que, de tempos em tempos, retorna à ordem do dia, a exemplo da interlocução entre João Cezar de Castro Rocha e o *youtuber* Felipe Neto? No debate, o professor defendeu maior acuro na escolha das obras para cada contexto específico, sugerindo uma estratégia que privilegia pequenos textos, como crônicas, poemas e contos curtos, no intuito de apreender emocional e intelectualmente os alunos, para somente em seguida aplicar os clássicos, também selecionados com cautela – textos lúdicos, como o conto “Um apólogo” ou a instigante novela “O alienista”, de Machado de Assis, entre outros. É possível ser otimista em relação a um alargamento das experiências literárias – até mesmo por meios desses canais de comunicação – com investimentos em “métodos que potencializem a ‘fluência digital’ dos estudantes”, como propõe o professor?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

As novas demandas de competências e habilidades propostas pela BNCC (ainda que pareçam camuflar o apagamento da literatura), a interatividade remota e híbrida na pós-pandemia, a expansão das formas de narratividade e produção poética, bem como a emergência de novos meios técnicos de registro, processamento e transmissão de palavras, sons e imagens convocam formas inéditas de percepção e contato com os textos em circulação. Tais processos contribuem para a emergência das experiências intermediárias na produção literária contemporânea, entre elas o uso de *hiperlinks* em arquivos digitais, a experimentação verbivocovisual na tela, as interseções entre poesia, voz e locução coreográfica e a condição transcultural das adaptações literárias para cinema e HQs.

Como professora, vale colaborar não apenas para o desenvolvimento de competências e habilidades voltado à leitura integrada em diferentes mídias e linguagens, mas também para o entendimento de literatura como experiência literária. A questão é a modalidade das proposições, o contexto de aplicação e o grau de envolvimento do

alunado presente. A alternativa do colega João Cezar sugere um encaminhamento gradativo, mais sutil, que me soa como agulhadas de acupuntura mais precisas do que as oferecidas pelo *youtuber* Felipe Neto. Pode parecer que elas não atuam diretamente nos pontos esperados pelo (im)paciente, mas reverberam positivamente, num tempo variável, para quem se dispuser a ler, sentir, tocar, talvez levemente sangrar e ouvir.

Pensar em métodos – no plural – que potencializem a fluência digital dos estudantes é um investimento necessário. A captação das hibridações, a escuta para caminhar com o outro nas transposições midiáticas, entender a tessitura e o modo como as combinações e as referências entre mídias se entretecem, perceber a fluidez e a incompatibilidade das relações e, valendo a recíproca, não utilizar o meio digital somente como ferramenta para chegar ao literário são procedimentos que considero vitais nesse investimento. É vital a experiência literária.

PALIMPSESTO

7) Aproveitando a discussão anterior sobre Machado, gostaria de abordar a obra *Onze anos de correspondência: os machados de Assis* como um ponto relevante para nossa reflexão. Nesse livro, a senhora realiza uma pesquisa minuciosa sobre as correspondências de Machado, uma contribuição significativa para os interessados na vida e na produção crítica e ficcional do autor. A senhora enfatiza que não devemos buscar intimidades ou revelações pessoais ao lermos as cartas, pois encontraremos apenas o que já é conhecido. No entanto, a análise demonstra o caráter polifônico de Machado e sua capacidade de formar novas tradições. Paralelamente a essa perspectiva, a crítica literária contemporânea tem se voltado cada vez mais para as “escritas de si”, abrangendo estudos sobre diários, cartas, narrativas autobiográficas e autoficção. Observamos um crescente interesse por esses “subgêneros”, tanto nas instituições acadêmicas como entre leitores não especializados. Nesse sentido, a senhora acredita que destacar tais formas de escrita pode ser outra estratégia para atrair mais leitores para as obras canônicas? Se sim, que aspectos dos escritos biográficos de Machado de Assis podem alargar o entendimento sobre sua produção literária?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

Esse livro resultou de uma pesquisa de mais de três anos em contato com fontes primárias, em sua primeira fase: a leitura dos manuscritos da correspondência ativa e passiva de Machado durante os onze anos em que esteve na presidência da ABL. Transcrevo aqui a parte da pergunta que diz: “A senhora enfatiza que não devemos buscar

intimidades ou revelações pessoais ao lermos as cartas, pois encontraremos apenas o que já é conhecido.” Sim, vou explicar.

Quando fui indicada pela PUC para empreender essa pesquisa no Arquivo Machado de Assis do Centro de Memória da ABL, acervo que, à época, estava em fase inicial de digitalização, aceitei prontamente. Ao escolher o período (1896-1907) e lidar com a documentação epistolar correspondente, a curiosidade geral das pessoas era – primeiro ponto – o que chamei “lastro fofocal”. Eram perguntas óbvias, previsíveis, que não iluminariam os estudos machadianos e, ainda que se respondidas, continuariam a ser feitas porque esse tipo de curiosidade existe fora da pergunta. Fica na divisa entre o pesquisador e o informante.

O segundo ponto era a estratégia discursiva: nos longos maços de cartas trocadas com homens das letras – Medeiros e Albuquerque, Lúcio de Mendonça, Magalhães de Azeredo, Mário de Alencar, Joaquim Nabuco, José Veríssimo e outros –, Machado se limitava a narrar aspectos casuais, fatos corriqueiros, repetia fórmulas de polidez, parafraseava as falas dos destinatários, que, dependendo do país em que estavam, as cartas demoravam cerca de três meses para chegar de vapor.

A partir daí, o trabalho era encontrar/construir, nas missivas escritas durante onze anos aos amigos acadêmicos, “escritas de si”, e assim refiz todo o percurso. Recomecei a ler o conjunto, um de cada vez e, depois, em cotejo, buscando o contexto da emissão e da recepção, os silêncios, as omissões, as reiteraões, as ausências, as fórmulas de abertura e peroração entre os missivistas, a materialidade do traço, da letra e da superfície da folha, a marca de dobras e rasuras, as expressões latinas, os trechos em francês, as abreviaturas de nomes, as assinaturas completas, as rubricas ou somente as iniciais... Enfim, não foi uma análise exclusivamente conteudística.

Na verdade, o que esse trecho da pergunta sinaliza consistiu em um método de análise que propiciou a mim conhecer mais de perto o estrategista discursivo que dizia apenas o que queria dizer, aquilo que permitiria aos outros saberem, incluindo a previsão da margem de confiabilidade. Na escrita epistolar, Machado atuava também com a empáfia, a cultura, a generosidade, o autoritarismo, a filosofia, a habilidade, a tristeza visceral e o escárnio do narrador machadiano. A dor, as crises e as outras doenças decorrentes da enfermidade vinham inscritas na superfície e na materialidade das missivas, na combinação e nas referências constitutivas do tecido epistolar.

O interesse por esses, digamos, “subgêneros” agregou algumas notas pós-pandemia: como se houvesse uma urgência de compartilhamento de humanidades, uma espécie de solidão coletiva, um afã de sentir que até os seres mais geniais, as celebridades, os especiais, os inacessíveis tropeçam, arrotam, sofrem, mentem, são “gente como a gente”. Além de, como tem sido, buscar originalidade, um detalhe ou alguém que ainda não tenha sido descoberto, ou que tenha sido esquecido; e o desejo de agregar dados, somar ao texto literário *stricto sensu* informações, aspectos, marcas que possam, de alguma forma, suplementar as leituras em circulação.

As cartas manuscritas, envelopadas, seladas e enviadas eram o amálgama da rede de sociabilidades. De elaboração mais artesanal, física, corpórea – a virtualidade era só mental –, seu efeito era mais manter os vínculos da comunicação dos missivistas do que necessariamente desenvolver o conteúdo comunicado entre eles. Ligar-se, apresentar-se, mostrar a que veio, aconselhar, ser lembrado... Tudo inscrito nos papéis. Podemos dizer: formalizadas as diferenças, qualquer semelhança é esmero da coincidência.

* * * * *

Para finalizar, gostaria de registrar meu agradecimento às editoras da *Palimpsesto*, pela minúcia da leitura e pelo atencioso acompanhamento do trabalho que venho desenvolvendo na área de Letras da nossa querida UERJ. Afinal, conforme o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, em *Educação pela pedra*:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
[...]
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
[...]

Referências

BATISTA JÚNIOR, João. O livro que voou nas redes. *Revista Piauí*, fev., 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-livro-que-voou-nas-redes/>. Acesso em: 17 maio 2023.

BAVCAR, Eugen, NOVAES, Adauto, BRISSAC, Nelson. *O ponto zero da fotografia*. Ensaios. Rio de Janeiro: Funarte, Programa Arte sem barreiras, 2003.

DINIZ, Lígia Gonçalves. Espírito do tempo. *Quatro Cinco Um*, abr., 2023. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/espirito-do-tempo>. Acesso em: 19 maio 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. *Experiência opaca: literatura e desengano*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

NUÑEZ, Carlinda Pate Fragale; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Diálogos contemporâneos: da palavra ao *écran*. *Passages de Paris* (APEB-Fr), v. 13, p. 493-511, 2016.

MELO Neto, João Cabral. A educação pela pedra. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968. p. 7-47.

PIRES, Paulo Roberto. Os ardis da unanimidade. *Quatro Cinco Um*, mar., 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/columnas/critica-cultural/os-ardis-da-unanimidade>. Acesso em: 19 maio 2023.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e Estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea.v.1. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.15-46.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio, 2008.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2017, Rio de Janeiro. *Anais*: Rio de Janeiro, 2017, p. 2878-2885.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Poesia no século XXI: Modos de ser, modos de ver. *Revista Contexto*, n. 23, 2013, Dossiê Poemas do século XXI. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8244>. Acesso em: 17 maio 2023.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso; MARTONI, Alex; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. (Orgs.) *Estudos de Intermedialidade: teorias, práticas, expansões*. Coleção PPLIN Presente, v.3. Curitiba; CRV, 2022.

ROCHA, João Cézar de Castro. Twitter: @joaocezar1965. Jan., 2021. Disponível em: <https://twitter.com/joaocezar1965/status/1353092869503000576>. Acesso em: 17 maio 2023.

STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação*: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *O Globo*, Rio de Janeiro, abr. 2010. Seção Prosa. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-critica-como-papel-de-bala-286122.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2013. Seção Prosa. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

ULM, Hernán. A fenda incomensurável: literatura, cinema. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários Volume 29 (dez. 2015) – 1-97 – ISSN 1678-2054 <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>

The Literary Experience as an Expanded Field: an interview with Maria Cristina Cardoso Ribas

Dr. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ/FAPERJ/CNPq)ⁱ

Interviewers:

Marcela Azevedo (UERJ/CAPES)ⁱⁱ

Carla Oliveira (UERJ/CAPES)ⁱⁱⁱ

Débora Leão (UERJ/FAPERJ)^{iv}

We have the privilege of announcing, with immense satisfaction, that in the current issue of the Student Journal of the Languages and Literature Postgraduation Program (PPGL) of the State University of Rio de Janeiro we will be interviewing the esteemed professor, Dr. Maria Cristina Cardoso Ribas. This issue will be focused on the topic “Literatures and Audiovisual Narratives: Intersections and Subversions”. Her remarkable expertise in this field will undoubtedly enrich the discussions and reflections proposed in this edition.

Dr. Ribas has a PhD in Languages focused on Comparative Literature from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and completed her postdoctoral studies in Intermediality at Federal Fluminense University (UFF). Her expertise encompasses the fields of Literature, Communication and Teacher Training, focusing on Literary Theory, Comparative Literature, Brazilian Literature, Machado de Assis, Intermediality and Interarts. With a distinguished career, she has been a full-time professor at the State University of Rio de Janeiro since 2011. Her Intermediality research is also carried out in the Incentive for Scientific Production Project (Prociência), and Dr. Ribas holds a

ⁱ Full-time professor and Assistant Coordinator of the Languages and Literature Postgraduation Program (PPGL) at the State University of Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2289-4004> | Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq/5649309114787011>.

ⁱⁱ Doctoral student in Portuguese Literature from Rio de Janeiro State University (UERJ/CAPES). Chief Editor of *Palimpsesto* Journal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7913-9686> | Email: marcelaansaloni@hotmail.com.

ⁱⁱⁱ Doctoral student in Brazilian Literature from Rio de Janeiro State University (UERJ/CAPES). Editor of *Palimpsesto* Journal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4270-9686> | Email: oliv_carla@hotmail.com.

^{iv} Masters student in Linguistics from Rio de Janeiro State University (UERJ/FAPERJ). Editor of *Palimpsesto* Journal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3267-9148> | E-mail: deboracristinaleao@gmail.com.

National Council for Scientific and Technological Development's (CNPq) Productivity in Research Grant, Level 2.

She is the author of the book "*Onze anos de correspondência: os machados de Assis*" (Eleven years of correspondence: Machado de Assis' blades, not available in English), which is the result of the research she conducted in the Machado de Assis Archive, located at the Brazilian Academy of Letters' Memorial Center. She also co-authored the book "*Leituras na contemporaneidade: olhares em trânsito*" (Contemporary readings: perspectives in motion, not available in English) alongside Dr. Paulo César Silva de Oliveira. Her current research, published in national and international specialized journals, is part of a project she heads for the Incentive for Scientific Production Project (Prociência), focusing on the analyses and discussions of literature's reinterpretations in contemporary contexts, media transpositions, literature and cinema. She actively participates in various research groups and, in 2022, founded the Research and Extension Center on Reading, Literature, and Intermediality (NuPELLI).

In this interview, we had an incredibly interesting conversation about the paths of her career, her flawless work in promoting the study of intermediality in Brazil, as well as her favorite academic fields - authorship in the works of Machado de Assis, media transposition and literary adaptations for films and cinema, intermedial research in Brazil, and the state and corporeality of Literature in the daily life of the 21st century. In the scope of this debate are subjects and authors such as João Cabral de Melo Neto, Machado de Assis, Felipe Neto, João Cezar de Castro Rocha, Carlinda Nuñez, Flora Süssekind and others, enlivening the vital dialogue between academia and the population, between universities and people, between criticism and the media.

We fondly express our gratitude towards her for her generosity in devoting time to grant us this interview.

PALIMPSESTO

1) Considering you are currently and almost exclusively focused on Intermediality Studies, would you share with us a little about your academic career as well as the motivations that led you to become interested in this field of research?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

My academic career is completely intertwined with my life's journey, and represents, not necessarily in a harmonious way, the development of my own practices from childhood to maturity. I have always been connected to the Arts and my teenage years were spent amid books, dance, and musical instruments. This literary and artistic experience is a symptom and a result of an integrated perception of expression, representation, and analysis. Looking back at my research at UERJ, starting from my early days as an Undergraduate Research supervisor and the first SOLETRAS dossier that I edited with my colleague Paulo Cesar Oliveira in 2012, as a tribute to the late Isaías Latuf, I already find the seed of intermediality germinating in the epistemological soil of my reflections. I addressed this approach in terms of Intersemiotic Readings, thinking about intertextual games and interdisciplinary methodologies as its basis, even bringing in the Horatian *ut pictura poesis* as an anticipation of contemporary semiotics. I called the introduction of this dossier "Shifting Approaches", which I explained as an interregnum in which the forces and voices at play are logical correlations between variables, describing oscillations and operating with instabilities. Under Nietzschean inspiration, I referred to the forces in unstable contact, in permanent friction: affirmative and negative, presence and absence, verse and reverse engaging continuously in a struggle between the signifier and the signified. These are the forces present in the sign, understood as interdependent, non-submissive, and acting as a form of questioning, interacting, and sharing between subjects, as well as between literature and other arts.

In addition to those forces, other constituent elements have always emerged in my readings, such as the issue of fidelity to the original text as a criterion for valuing derived texts — an issue that requires conceptual revision grounded in the literary, concerning the effort to *compare without hierarchizing*, research which I presented at the 56th International Congress of Americanists at the University of Salamanca in 2018. This is a vital issue for literary studies: how to compare outside the hierarchical frameworks that stigmatize works in dialogue, how to understand, without merely labeling on a binary scale, the effects of hybridizations? Well, I then decided to devote myself to the rigorous study of the multiple forms that the relationship between the arts can take, beginning to understand that an interartistic proposal was unable to account for the increasingly frequent expansion of narratives across multiple media and devices, nor did the semiotic

approach seem sufficient to deal with the (always) hybrid functioning and constitution of literature. It was then that I found, through internet research, the e-book organized by Thaïs Flores Nogueira Diniz, “*Intermedialidades e Interartes, Desafios da Arte contemporânea*” (*Intermediality and Interarts – Challenges of contemporary Arts*, not available in English), volume two. By way of this publication, I became acquainted with the critical theory approach - brought to Brazil by Claus Clüver, mediated by the researcher and professor at UFMG, Thaïs F.N. Diniz – that is Intermediality. This was a key milestone in my research. I immediately sought the first volume, available as a paperback edition. This discovery alighted my interest in the literary approach to Intermediality formulated by Irina Rajewsky, from Freie Universität Berlin, one among the group of researchers who played a key part in introducing this complex and controversial theory to me. During this journey, I had the pleasure of virtually meeting the Intermedia Group of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), led by Thaïs Flores and Claus Clüver, a group I’m enrolled in. From this invaluable interaction, my research was enriched by the exchange of knowledge and studies, as well as by the experiences of my colleagues from various universities. It is essential to become aware of international research and books brought to fruition by other researchers, as well as by Brazilian universities that are entering the intermedial scene – as can be found in a detailed study by Thaïs Flores in the book we organized with Alex Martoni last year, 2022. The moral of the story is that our journey is always “in the making”, found in the healthy transformations of knowledge.

PALIMPSESTO

2) The Intermediality studies’ field is relatively new in Brazilian academia and presents a modest amount of active research groups in universities across the country. However, rigorous work has been carried out by you to consolidate research in this field within the Literature Program at UERJ, through the NuPELLI - Research and Extension Center on Reading, Literature, and Intermediality, which is under your coordination. Could you please briefly explain what your research consists of, as well as talk about the results you have obtained so far.

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

The area of Intermediality studies is relatively new worldwide, and, in fact, Brazilian work in collaboration with Claus Clüver, a pioneer in this field, makes Brazil one of the places with solid discussions on the subject. However, there is an urgent need to recognize the importance of intermedial studies and to consolidate them in our state. The Intermedia Group, based at UFMG and led by Thaïs Flores Nogueira Diniz and Claus Clüver, brings together researchers from various Brazilian universities who have been engaging in complex and urgent debates about Intermediality. There is also the National Association of Language Studies and Linguistics Graduate Programs' (ANPOLL) Intermediality: Literature, Arts and Media work group, currently coordinated by Ana Munari Domingos from Santa Cruz do Sul University (UNISC). Amid the many active researchers in Brazilian universities, I would like to mention Marcia Arbex, a full-time tenured professor at UFMG, who's focused on word/image studies and who is the main translator of Liliane Louvel, from the University of Poitiers; Ana Luiza Ramazina-Ghirardi from Unifesp; Angelica Amâncio from the Lyon III University; Brunilda Reichmann and Greicy Bellin from Uniandrade (Campos de Andrade University); Cristine Fickelscherer de Mattos from UPM (Mackenzie Presbyterian University); Miriam Vieira from UFSJ (Federal University of São João del-Rei); Alex Martoni from PUC-Minas (Pontifical Catholic University, in the state of Minas Gerais). Regarding international representatives, I cannot fail to mention the work of researcher Irina Rajewsky from the Freie Universität Berlin, with her literary approach to Intermediality and her theoretical and methodological revisions that continue to be relevant after 25 years, as well as the late Lars Elleström from the Linnaeus University in Sweden, who provided a powerful foundation for the Intermedia Group's studies. From his extensive and systematic formulation, I would like to highlight four media modalities - material, sensory, temporal-spatial and semiotic - which have contributed significantly to the field of perception studies, surpassing a merely cognitive model. Unfortunately, Lars passed away suddenly last year. Nevertheless, we had the honor of including one of his studies in the book we organized in 2022, dedicated to his memory, entitled "*Estudos de Intermedialidade: teorias, práticas, expansões*" (Intermediality Studies: theories, practices and expansions, not available in English), which brings together recent works from various researchers. I also want to mention Jørgen Bruhn, a professor of

Comparative Literature at the same Swedish university, and James Cisneros, a professor at the Faculty of Arts and Sciences in the Department of World Languages and Literature and a member of the *Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques* in Montreal.

Due to this journey through and immersion in intermedial research, I have worked hard to strengthen this essential field of knowledge in the area of Languages at UERJ and to contribute as much as possible to embracing the diverse interests of undergraduate and postgraduate students focused on all kinds of media relationships. In the entry I authored titled – “Text” - in the book “(Novas) palavras da Crítica” (New words from Criticism, 2021), organized by José Luís Jobim, Nabil Araújo and Pedro Sasse, I even introduced the concept of “configuration” and “text” in accordance with Clüver and Rajewsky’s publications.

The NuPELLI - Research and Extension Center on Literature, Reading, and Intermediality - is the actualization of a long-standing dream that is coming together. In terms of research, it is linked to my work for the Incentive for Scientific Production Project (Prociência) and the National Council for Scientific and Technological Development’s (CNPq) Productivity in Research Grant (Level 2), which I have brought to graduate courses at FFP (Teacher Training School, hosted by Rio de Janeiro State University, UERJ) and in courses offered at PPLIN (Linguistics Postgraduation Program from UERJ) and PPGL, as well as in lectures and exchanges with Lacs - Latin American and Caribbean Studies, with researcher Frans Weiser from the University of Georgia in Athens, an institutional partnership supported by an International Agreement coordinated by UERJ. Overall, NuPELLI aims to reach audiences beyond the University proper. Therefore, it has two functions: firstly, it contributes to the development of skills and abilities for integrated reading in different media and languages; secondly, it also contributes to the understanding of Literature as a literary experience not only dominated by intellect but also requiring intellectual sensitivity (Gumbrecht, 2010), attentive to the diverse materialities and connections that constitute arts and media. One of NuPELLI’s activities is the “Cestas/Sextas Intermídia” (Intermedia Fridays), which welcome a diversity of thoughts and contributions (from professors, researchers, artists, current students and alumni - those from within and outside UERJ) and is made up of various combinations, seemingly in an arbitrary order and with some level of informality. The

live broadcasts, the reading of guests' resumes, the creation of thumbnails, Facebook and Instagram posts with reading recommendations, exhibitions, comments, and Google attendance forms are carried out by undergraduate students (both scholarship recipients and volunteers), members of the group responsible for Intermedia Fridays which take place on the last Friday of the month, at 6 PM. So far, we have had seven episodes of Intermedia Fridays via Streaming Yard, which are recorded on our YouTube channel: <https://www.youtube.com/channel/UCA14Oz-TKsBt4fpf5GBYpvQ> We have two more already scheduled. An example of what the Intermedia Fridays entail is listed below:

1. *“As mil e uma noites: midialidades em Scheherazade, parte 1 – a estrutura de encaixe”* (One Thousand and One Nights: Intermedialities in Scheherazade, Part 1 - Framing) - With researcher and Professor Cristine Fickelsher de Mattos (UPM);
2. *“Os jardins de caminhos que se bifurcam – Narrativas Interativas”* (The Garden of Forking Paths - Interactive Narratives) – With Professor Pedro Sasse (UFF);
3. *“(Re)existir: a (p)arte da (n)ações esquecidas”* (To (re)exist): The (p)art of forgotten nations) – With Jefferson Medeiros - Musician, visual artist, UERJ alumni;
4. *“As mil e uma noites: midialidades em Scherazade, parte 2 – referências picturais”* (One Thousand and One Nights: Intermedialities in Scheherazade, Part 2 - Visual References) - With researcher and Professor Cristine Fickelsher de Mattos (UPM);
5. *“Introdução ao Universo poético-musical do Mediterrâneo e Oriente Médio”* (Introduction to the Poetic and Musical Universe of the Mediterranean and Middle East) – With Professor Pedro Rebello, multi-instrumentalist musician;
6. *“Além da canção: ambiências, poesia sonora e videoclipe”* (Beyond the Song: Ambiences, Sound Poetry and Music Videos) – With researcher and musician (performance and electronic music) Professor Marcus Rogério Salgado (UFRJ);
7. *“Conspiração e decadência: o Noir em perspectiva Intermidiática”* (Conspiracy and Decay: Noir from an Intermedial Perspective) – With Professor Pedro Sasse (UFF) and Mateus Assunção (UERJ undergraduate);

8. “*Dimensões do ritmo na prosa machadiana*” (The dimensions of rhythm in Machado de Assis’s prose) – With researcher and Professor Greicy Bellin (Uniandrade);
9. “*Dança, poesia, imagem: releitura coreográfica na Andaluzia do século XV*” (Dance, Poetry, Image: Choreographic Reinterpretation in 15th-century Andalusia) – With researcher, dancer, and choreographer, Professor Luciana Midlej.

Aiming to expand the audience and the activity of NuPELLI, Intermediality workshops are also being prepared for high school students at the Walter Orlandine State School in São Gonçalo. The students will have the opportunity to gain experience in artistic observation - sensory perception and synesthetic reading - of combinations and references within literary texts and in the relationship between literature and other arts and media, especially considering media transposition: a two-way process, the transformation of literature to the screens (film and TV), comics, music, etc.

PALIMPSESTO

3) During the release of a film adaptation of a literary work, it is common to observe extensive repercussions and discussions about the film's merit, often associated with its fidelity to the original book. You state that “In the migration from literature to cinema - an intermedial transposition - it is essential to understand how both media (re)create, (self)represent or slide away from reality traditionally taken as a reference, in a process not of erasure or exclusion, but of mutual enlightening” (RIBAS, 2017, p. 2881). Taking this into account, what would be the role of critical studies when facing the relationship between filmed and literary adaptations, considering the different forms of recreation, representation, and deviation from reality that occur in this process, instead of seeking absolute fidelity?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

We can expand the question of adaptation to media transposition (Raewsky, 2012) and understand it more as a process of translation than as a result obtained from this process. By doing so, we shift our viewpoint to analyzing how it was formulated (the director's project) and how such strategies worked, rather, what effects were provoked (in the reader and viewer). Considering this turning point, the concept of fidelity - which also represents a nostalgic ode to the loss of originality - loses its functionality as the absolute

valuation criterion. The impasse is not limited to filmed adaptations of literary works, although it is more visible in them due to the usual expectation of the audience that seems to desperately look for the “same text” on the screen as they read on the page and, of course, experience the familiar frustration that follows this search.

The premise of fidelity implies reproducing the starting text (I avoid calling it the *source* text) as it is and not as something else. Even representation - considered the most faithful technique – entails negotiations in transposition, considering the impossibility of complete representation between media: we are talking about different objectives, distinct media with specific materialities, multiple contexts, different authors and/or authorial teams, writers, screenwriters, directors, modes of (re)reading/watching that are not always similar. And the differences, interventions and gaps also form another text with significant potential. When faced with some examples it is important to understand the director's proposals, the production contexts, and the audience's reaction to seeing, for instance, Tim Burton's *Alice*, Luiz Fernando Carvalho's *Capitu*, Rob Marshall's *Ariel*... Is it a letdown? A reading error? An erasure of the source material?

Robert Stam (2006, p.19), in “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (*Theory and Practice of Adaptation: From Fidelity to Intertextuality*), states that “Terms like ‘infidelity’, ‘betrayal’, ‘deformation’, ‘violation’, ‘bastardization’, ‘vulgarization’, and ‘profanation’ proliferate in the discourse on adaptations, each word with its specific weight of disgrace”. Throughout his numerous works, the American researcher reiterates the frequency and fragility of the elegiac discourse of loss, in which the standard rhetoric laments what was lost over of what was gained. After all, seeing the text in its hybrid configuration - and not in the emphasis on fidelity to a “source” - should already be part of our ways when reading. I share now Robert Stam's well-known statement (2006, p. 22): “The ‘original’ always turns out to be partly ‘copied’ from something earlier. The *Odyssey* goes back to anonymous oral tradition, *Don Quixote* goes back to chivalric romances, *Robinson Crusoe* goes back to travel journalism, and so on *ad infinitum*...”. In regards to capturing (a supposed) reality, therefore, what is seen in the present cannot be the replica of a previous palimpsestic writing. Adauto Novaes, when discussing the (im)possibility of the mimetic relation between word and image (“*Um ponto zero da fotografia*” - *A ground zero of photography*, 2003, p. 27), transcribes a statement from the blind Slovenian photographer Evgen Bavcar: “Visibility is not,

therefore, in the object or the subject, but in the recognition that each visible thing also holds an invisible fold that needs to be re-signified at every moment and every movement”. He concludes: “To think is not to appropriate reality, it is not the intellectual appropriation of the world, but a permanent questioning that mobilizes not only the concept but also the senses, the whole body”. The statement of someone who does not have a vision of transposition as recognition but as recreation directly affects the impasse and the mistake of requiring an impossible reproduction - what Hernán Ulm (2014) calls, in his thesis, “the immeasurable gap between literature and cinema”.

PALIMPSESTO

4) In the controversial text “*A crítica como papel de bala*” (Criticism as a Candy Wrapper), Flora Süssekind considers what she identifies as a retraction of criticism - a “self-affirmative closure of the literary field” (SÜSSEKIND, 2013) - as well as the emptying of literature’s social dimension in recent decades. Furthermore, the author alludes to the urgent need to affirm other areas of action and transit that give visibility to new, contemporary, artistic practices, which in the article “*Objetos verbais não identificados*” (Unidentified Verbal Objects) are described in her reflection on the so-called “*formas corais*” (choral forms) – “works where speeches, noises, and genres intersect, [and] connect to a destabilizing lineage” (SÜSSEKIND, 2013). In your work “*Poesia no século XXI: Modos de ser, modos de ver*” (“Poetry in the 21st Century: Ways of Being, Ways of Seeing”), you highlight some points that merge with Süssekind's, regarding this inconsonance, such as in the citation of the Portuguese poet Ernesto Manuel de Melo e Castro:

Technologies propose new creative possibilities, [...] turning non-complex aesthetic categories obsolete and paving the way for new creative genres, establishing hybrid relationships between the arts of writing and the fine arts of forms and colors, and enabling movement and transformation, *anamorphosis*, stochastic or chaotic combinatorics or the intersection of space-time. (MELO E CASTRO, 2006, p. 257 *apud* RIBAS, 2013, p. 53)

As well as, in another stage in the text, when you address the issues of contemporary poetry:

The poetics of contemporaneity will need to contemplate the fact that each medium has a specific poetics (photography, cinema, radio, TV, robotics, etc.), but it must make room for multimedia poetics, such as hypertext, which directly impact the inclusion of new textual genres, issues of production, reading, reception, and aesthetics in communication. This orientation, in turn, will pave the way for new poetics and the consolidation of poetry. (RIBAS, 2013, p. 68)

In this scenario, after a few years of such considerations, how would you position criticism today, addressing the challenges posed by these increasingly hybrid practices?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

When dealing with hybrid practices and an increasing expansion of literature, the guiding principle has been, on the one hand, not to desecrate canon, and, on the other hand, to maintain control and the resulting illusion of comfort that comes from familiar formulas. On the one hand, maintaining the exclusivity of canon implies excluding whatever cannot be contained by it. On the other hand, considering what lies ‘beyond the line’ would be almost blasphemous. Exaggerations aside, should we be able to move past dichotomous patterns, what is in question is a structural dilemma in perspectives that urgently requires theoretical and methodological revision. Research consistent with literature that presents itself as “UVOs” - Unidentifiable Verbal Objects - an increasingly frequent event in contemporaneity, would indeed, as proposed by Flora Süssekind, be a driving force in destabilizing this line. With this understanding, the stigma of vulgarization, anachronism, inconsistency and disconnection from expanded literature demonstrates the recurrence of standard rhetoric. This rhetoric ignores the paradox it construes: if there were no parameter, the other paths would not be considered deviations. And, it works both ways, addressing something as a copy reinforces the existence of an original.

In “*A experiência opaca: literatura e desencanto*” (The Opaque Experience: Literature and Disenchantment; 2012, p. 229), Florência Garramuño contests the approach of originality as a value of formal innovation or artistic distinction. The Argentine researcher draws our attention to artistic works that deal with bricolages, game procedures and/or assemblages, repetitions, reinterpretations and rewriting set into new textual configurations. Nowadays, more and more of these projections are made from interventions and manipulations of documents and materials external to the literary dimension *stricto sensu*, documents that hold “traces of reality” and provoke anachronistic effects by overlapping images on the surface of a book's page. If we do not consider this transformation or if we categorize it negatively as ‘infidelity’ to the original work, we limit our vision of literature as a broad field.

PALIMPSESTO

5) Another underlying thought in the critical texts mentioned in the previous question (although somewhat obliterated) revolves around the depiction of the reader within this

dynamic of debates about artistic works in the public sphere. To observe this issue, it is interesting to mention the recent case of *“Torto Arado”* (Crooked Plow, Verso Ed., 2023) by Itamar Vieira Júnior, which, as demonstrated in the article by *Revista Piauí* (Piauí Magazine) titled *“O livro que voou nas redes”* (“The book that spiked online”), had a unique trajectory in the algorithmic universe. This phenomenon paved the book’s path to public success, despite some dissonance from critics, as evidenced by the texts *“Os ardis da unanimidade”* (The ruses of consensus) by Paulo Roberto Pires, and *“Espírito do tempo”* (Spirit of the time) by Lígia Gonçalves Diniz, which, although more focused on the author's new book, *“Salvar o fogo”* (Saving the fire, not available in English, Todavia, 2023), also makes remarks about Crooked Plow. In this context, considering the significant reduction of traditional spaces occupied by critics in the past – culture columns and supplements in major newspapers – and the segregation of academic activity from the daily lives of most people, what’s your opinion about these new modes of sharing reading experiences on social networks?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

First and foremost, I do not consider it to have had any “Dissonance” in the negative sense, as the book was (and continues to be) a success with the public and with critics alike. Problematic criticisms with theoretical misconceptions have been a recurring practice since early printed works. Critics from the nineteenth century, in which the nature of unsolvable controversies reached the brink of armed duels, are well known. The problem does not lie in social networks themselves.

In Itamar Vieira Júnior’s case, we know that the book received the Leya, Jabuti, and Oceanos awards and was acclaimed by specialized critics. Crooked Plow is a similar experience to that of Umberto Eco's *The Name of the Rose* in the 1980s: namely in that it brought together, in an unusual way, the masses and academia, uninitiated and experts.

Taking a cue from your question, I would like to focus on the word “supplement”, relating to cultural supplements in major newspapers, which reverberate as a symptom of the reduction of academic activity in daily life. I would like to bring an excerpt from a publication I wrote with my colleague and friend Carlinda Nuñez, *“Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran”* (Contemporary Dialogues: From Word to Screen) (Passages de Paris, No.13, 2016):

The strange logic of Jacques Derrida’s conception of supplement (1995) applies to the impossibility of totalization and, therefore, perfect completeness. Both in French and Portuguese, the verb and the adjective ‘suprir/suplemento’ (supply/supplement) simultaneously mean an addition given to a lack and a superfluous addition. [...] The supplement, therefore, is not precisely inside or outside, it does not configure itself as absence or presence; it shapes itself as

fundamental to what it supplements but points to an addition that can be withdrawn. The notion undoes the connection of similarity and hierarchy between literary text and film adaptation and, consequently, deconstructs the idea of necessary complementarity in favor of a completely finished meaning.

The Derridean logic of supplementarity speaks to the non-centrality, non-dependency and non-obligation of the supplementary formulation to the construction of meaning of what it supplements. The relationship between both, therefore, would be one of contiguity, and, playing with the titles of *JB's* and *Folha's* (two famous newspapers in Brazil) supplements – would be an 'illustration' of 'additional ideas' that, as non-complementary additions to the meaning of the newspaper, could be removed. And that's what is at play: the value of culture is considered a supplement – an addition that, at the first sign of difficulty, be it political, aesthetic, or financial, can be removed. If, in the case of culture sections in newspapers, the risk was to be governed by the logic of something that is not actually a constitutive element but a supplement, criticism on social networks can also be a corrupted or hacked file, which are different forms of erasure. However, they have the possibility of multiplying and being accessed in a more intense way than the printed newspaper, a strong vehicle of mass culture.

The new modes of sharing on social networks have immediate formulation and reach, a multiplying effect, and are subject to all occurrences of the content produced and made available on the networks. In the case of literary, film, and arts reviews, they do not represent the interest of the majority (they run within their algorithmic bubbles) and remain in the role of supplement, even without having this label or the tangible materiality of the newspaper, which later provided other uses outside of the printed content. However, the problem is not the medium, nor the networks per se. Networks are great allies for circulation. Today, learning about a book, its content, the written reviews and critiques about it, and its circulation is much faster. Circulation and proximity are the two attributes of serial production that Walter Benjamin spoke of in the last century, in the famous 1936 essay on the technical reproducibility of the work of art: to circulate and to stay close are procedures resulting from serial repetition, now elevated to maximum power on social networks as 'situated repetition'. The shelter is unstable, impermanent, and can be seen at the speed of light. And not everything that falls into the net is fish.

Sharing on social networks collaborates, at the same time, to bringing recognition, propagation, and closeness of a given matter with the public (reader and viewer), as well

as favors fallacious/talkative criticism (which is not new), fake news (which has always existed), the repetition of followers' rhetoric (usual case), and/or its overthrowing, censorship or oblivion (recurring practice). This has always happened, in various contexts, but now the reach has been extended, and the effects have intensified because the time between the event and its information has decreased, becoming nearly simultaneous; and such is the temporal simultaneity that, in the perception of those who read/watch/listen, the information merges with the shared experience (like: someone said it or I heard/saw/lived it myself?). It is important to be acquainted with criticisms, to have the experience of reading something oneself, and, occasionally, to return to social networks – being and not being a fish in the net.

PALIMPSESTO

6) In your extensive theoretical production, there is a special place for thinking about teaching Literature, considering the contingencies driven by our current time. How do you analyze the conversations on Twitter on teaching of canonical authors, such as Machado de Assis – another dear interest of yours –, which from time to time returns to the agenda, as exemplified by the dialogue between João Cezar de Castro Rocha and the YouTuber Felipe Neto? In the debate, the professor advocated for a more careful selection of works for each specific context, suggesting a strategy that prioritizes short texts – such as chronicles, poems and short stories – with the aim of emotionally and intellectually engaging students, and only then introducing classics, also chosen with caution – playful texts, like the short story “*Um apólogo*” (An Apologue) or the intriguing novella “*O alienista*” (The Alienist) by Machado de Assis, among others. Is it possible to be optimistic about broadening literary experiences – even through these communication channels – by investing in “methods that enhance students' digital fluency”, as the professor proposes?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

The new demands for skills and abilities proposed by the BNCC (Brazilian National Common Curriculum Base) (even though they may seem to camouflage the obliteration of literature), the remote and hybrid interactivity in post-pandemic era, the expansion of narrative forms and poetic production, the emergence of new technical means for recording, processing, and transmitting words, sounds and images, all urge for new forms of perception and engagement with texts in circulation. These processes contribute to the emergence of intermedial experiences in contemporary literary production, including the use of hyperlinks in digital files, verbal and visual

experimentation on the screen, intersections of poetry, voice, choreographic recitation, and the transcultural condition of literary adaptations for cinema and graphic novels. As a professor, it is worth contributing - both to the development of skills and abilities for integrated reading in different media and languages and to the understanding of Literature as a literary experience. The issue lies in the modality of the propositions, the context of application, and the degree of involvement of the students in question. The alternative proposed by João Cezar suggests a gradual, more subtle approach, which seems to me like more precise acupuncture needles than those offered by YouTuber Felipe Neto. They may not seem to directly target the expected points of the (im)patient, but they reverberate positively, in a variable time, for those who are willing to read, feel, touch, perhaps bleed a little and listen. Thinking about methods - plural - that enhance students' digital fluency is a necessary investment. Capturing hybridizations, listening to accompany others in media transpositions, understanding the texture and the way combinations and references between media interweave, perceiving the fluidity and incompatibility of relationships, and, bilaterally, not using the digital medium solely as a tool to reach the literary are procedures that I consider vital in this investment. The literary experience is vital.

PALIMPSESTO

7) Taking advantage of the previous discussion about Machado de Assis, I would like to address the work *“Onze anos de correspondência: os machados de Assis”* (Eleven years of correspondence: Machado de Assis' blades, not available in English) as relevant for our reflection. In this book, you conduct meticulous research on Machado's letters, a significant contribution to those interested in the author's life as well as his critical and fictional production. You emphasize that we should not seek intimacies or personal revelations when reading the letters, as we will find only that which is already known. However, the analysis demonstrates Machado's polyphonic nature and his ability to form new traditions. In parallel to this perspective, contemporary literary criticism has increasingly focused on “writings of oneself”, encompassing studies of diaries, letters, autobiographical narratives and autofiction. We observe a growing interest in these subgenres, both within academic institutions and among non-specialized readers. In this regard, do you believe that highlighting these forms of writing could be another strategy to attract more readers to canonical works? If so, which aspects of Machado de Assis's biographical writings can broaden our understanding of his literary production?

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS

This book was the result of a piece of research that lasted more than three years in contact with primary sources, in its first phase: reading manuscripts of Machado's active

and passive correspondence during the eleven years he was in the presidency of the Brazilian Academy of Letters (ABL).

I'll transcribe here the part of the question that states: "You emphasize that we should not seek intimacies or personal revelations when reading the letters, as we will find only what is already known". Yes, let me explain.

When I was appointed by PUC (the Pontifical Catholic University) to undertake this study, in the Machado de Assis Archive, at ABL's Memorial Center, an archive that at the time was in its initial stages of digitalization, I promptly accepted. When choosing the period - 1896-1907 - and dealing with the corresponding epistolary documentation, people's initial curiosity centered on – the first point - what I called 'gossip ballast'. These questions were obvious and predictable and would not improve Machadian studies. Even if they were answered, they would continue to be asked because this type of curiosity exists beyond questioning. It lies at the border between researcher and informant. The second point had to do with discursive strategy: in these long bundles of letters exchanged with literary men - Medeiros e Albuquerque, Lucio de Mendonça, Magalhães de Azeredo, Mario de Alencar, Joaquim Nabuco, José Veríssimo and others - Machado limited himself to narrating casual aspects, ordinary facts, repeated formulas of politeness, paraphrased the words of the recipients, which, depending on the country they were in, were letters that took about three months to arrive by steamship.

From there, the aim was to find and/or build, in letters written over the course of eleven years to academic friends, 'writings of oneself'. In doing so, I retraced the entire journey. I started reading the set again, one by one, then in comparison, seeking the context of the emission and reception, the silences, omissions, reiterations, absences, opening and closing formulas among the letter writers, the materiality of figures, handwriting, the surface of the sheet, the marks of folds, erasures, Latin expressions, passages in French, abbreviations of names, complete signatures, rubrics or simple initials... in short, it was not an exclusively content-based analysis.

In fact, what this part of the issue indicates is an analytical methodology that allowed me to more closely get to know the discursive strategist who only said what he wanted to say, what he'd allow others to know, including predicting a certain margin of reliability. In epistolary writing, Machado also acted with arrogance, culture, generosity, authoritarianism, philosophy, skill, visceral sadness and mockery of the Machadian

narrator. And that the pain, crises, and other illnesses resulting from the disease were inscribed on the surface and materiality of the missives, in the combination and construction of references of the epistolary fabric.

The interest in these, let's say, subgenres, added some post-pandemic notes: as if there were an urgency to share humanities, a sort of collective loneliness, an eagerness to feel that even the most brilliant beings, celebrities, special and inaccessible people do stumble, burp, suffer, lie, that they might be people like us. Besides - as it has been - seeking originality, some detail, or someone who has not yet been discovered. Or that has been forgotten; and the desire to add data, to add to the literary text *stricto sensu*, information, aspects, marks that may, in some way, supplement the circulating texts.

And specifically, in regards to the handwritten letters, enveloped, sealed and sent, they were the merge of a network of sociability. Of a more handmade, physical, corporeal elaboration - the virtuality was only mental - its effect was maintaining the communication bonds of the letter writers, rather than necessarily developing the content communicated among them. Connecting, presenting oneself, showing what one came for, advising, being remembered... All registered-on paper. We can say: differences highlighted, any similarity... is the care of coincidence.

* * * * *

Finally, I would like to express my gratitude to the editors of *Palimpsesto*, for their meticulous reading and attentive support of the work I have been developing in the Languages and Literature department of our dear UERJ. After all, as we have in the poem "Weaving the Morning", by João Cabral de Melo Neto, in *Education by Stone*:

One rooster alone does not weave the morning:
he will always be working with other roosters.
One to pick up the cry that he
and throws it to another; another rooster
to pick up the cry of the previous rooster
and throws it to another; and other roosters
with many other roosters crossing
[...]
so that the morning, made of a soft fabric,
goes on being woven among all roosters.
[...]

Bibliography

BATISTA JÚNIOR, João. “O livro que voou nas redes”. Revista Piauí, fev., 2021. Available at: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-livro-que-voou-nas-redes/>. Accessed on: May 17th, 2023.

BAVCAR, Eugen, NOVAES, Adauto, BRISSAC, Nelson. *O ponto zero da fotografia. Ensaios*. Rio de Janeiro: Funarte, Programa Arte sem barreiras, 2003.

DINIZ, Lígia Gonçalves. “Espírito do tempo”. Revista *Quatro cinco um*, abr., 2023. Available at: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-brasileira/espírito-do-tempo>. Accessed on: May 19th, 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. *Experiência opaca: literatura e desengano*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

NUÑEZ, Carlinda Pate Fragale; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris* (APEB-Fr), v. 13, p. 493-511, 2016.

MELO Neto, João Cabral. A educação pela pedra. In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968. p. 7-47.

PIRES, Paulo Roberto. “Os ardis da unanimidade”. *Quatro Cinco Um*, mar., 2021. Available at: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/critica-cultural/os-ardis-da-unanimidade>. Accessed on: May 19th, 2023.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e Estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea.v.1. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.15-46.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: 7Letras; Puc-Rio, 2008.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial. In: *XV Congresso Internacional Abralic 2017 – Rio de Janeiro*. Anais: Rio de Janeiro, 2017, p. 2878.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. “Poesia no século XXI: Modos de ser, modos de ver”. *Revista Contexto*, n. 23, 2013, Dossiê Poemas do século XXI. Available at: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8244>. Accessed on: May 17th, 2023

ROCHA, João Cézar de Castro. Twitter: @joaocezar1965. Jan., 2021. Disponível em: <https://twitter.com/joaocezar1965/status/1353092869503000576> . Acesso em: 17 maio 2023.

STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.

SÜSSEKIND, Flora. “A crítica como papel de bala”. *O Globo*, Rio de Janeiro, abr. 2010. Seção Prosa. Available at: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-critica-como-papel-de-bala-286122.html> . Accessed on: May 17th, 2023.

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2013. Seção Prosa. Available at: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Accessed on: May 17th, 2023.

ULM, Hernán. A fenda incomensurável: literatura, cinema. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários Volume 29 (dez. 2015) – 1-97 – ISSN 1678-2054 <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>

A dessacralização no *Auto da Compadecida*: uma análise do teatro suassuniano e do filme de Guel Arraes

Alysson Jorge Alves de Andrade (UNIMONTES)ⁱ

Andrea Cristina Martins Pereira (UNIMONTES)ⁱⁱ

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a dessacralização no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e no filme homônimo de Guel Arraes, bem como discorrer brevemente a respeito de originalidade e adaptação, temas importantes na construção do auto. A metodologia utilizada é de natureza bibliográfica crítico-teórica e videográfica, e os principais fundamentos se baseiam em estudos de Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), José Carlos Avellar (2007) e Ariano Suassuna (2008). As análises constataram que o Palhaço é muito relevante para a realização do processo de dessacralização no auto. No entanto, por escolha do diretor Guel Arraes, tal figura não está presente na representação fílmica, de modo que, no filme, o personagem João Grilo tem o papel de dessacralizar por meio de piadas com as figuras místicas e sagradas.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; *Auto da Compadecida*; dessacralização; Guel Arraes.

ABSTRACT

This work aims to analyze the desacralization in the *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, and in the namesake movie by Guel Arraes, as well to discuss briefly about originality and adaptation, important subjects in the construction of the play. The methodology used was bibliographic critical-theoretical and videographic, and the main foundations are based on the studies from Mircea Eliade (2001), Margot Berthold (2004), José Carlos Avellar (2007) and Ariano Suassuna (2008). The analyzes established that the clown is very important for carrying out the process of desacralization in the play. However, by the director's choice, Guel Arraes, such figure is not present in the filmic

ⁱ Graduado em Letras Portugêses pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Mestrando em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários – PPGL, da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. É pesquisador na área da Educação e da Literatura. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6965-9538> | E-mail: alysson-1997@hotmail.com.

ⁱⁱ Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e doutora em Estudos de Linguagem, também pela UFF. Membro do corpo docente da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) desde 2004, e do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários dessa Universidade, a partir de 2014. E-mail: andrea.martins@unimontes.br.

representation, in a way that, in the movie, the character João Grilo have a role to desecrate the mystics and sacred figures through jokes.

Keywords: Ariano Suassuna; Auto da Compadecida; desacralization; Guel Arraes.

INTRODUÇÃO

O *Auto da Compadecida* foi publicado em 1955 e, segundo o prefácio escrito por Henrique Oscar (2018), foi encenado pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, sob direção de Clênio Wanderley. O auto gira em torno de peripécias que, de acordo com a *Poética* de Aristóteles (2008), são “mudanças dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade (ARISTÓTELES, 2008, p. 56).

Nesse sentido, a primeira peripécia na dramatização é o enterro do cachorro, visto que o animal supostamente deixou em testamento uma soma em dinheiro para o corpo clérigo da igreja, com a condição de ser enterrado e ter seu funeral celebrado em latim. Já as duas próximas peripécias são encontradas na segunda parte da peça, quando é apresentado um gato que teoricamente descome dinheiro e um instrumento musical capaz de reviver os mortos. Na última parte do auto, há o julgamento dos personagens mortos.

Conforme a introdução da *Antologia Cordel da Compadecida*: Os poemas que deram origem ao *Auto da Compadecida*, escrita por Eduardo Miranda (2015), cada peripécia contida no auto suassuniano se aproxima de uma literatura de cordel diferente. Tal fato também é apontado por Henrique Oscar no prefácio já referido. A primeira peripécia apresenta afinidades com o cordel “O Dinheiro ou O Testamento do Cachorro”, de Leandro Gomes de Barros (2015); a segunda se relaciona à obra “O Cavalo que Defecava Dinheiro” (2015), também de Leandro Gomes de Barros; e a terceira, com os cordéis “O Castigo da Soberba” (2015), de Anselmo Vieira de Souza (2015), e “Peleja da Alma”, de Silvino Pirauá de Lima (2015)¹.

Devido às grandes aproximações com outro gênero textual, Ariano Suassuna fora bastante criticado pelo aspecto da originalidade. Essa questão, embora não seja o foco deste trabalho, é importante porque o *Auto da Compadecida* foi adaptado tanto para a televisão quanto para o cinema². Braulio Tavares (2018), em “Tradição Popular e Recriação no *Auto da Compadecida*”, conta que, certa vez, um crítico teatral abordou

Ariano Suassuna e lhe perguntou sobre o surgimento de cada ideia para as peripécias do auto. O escritor respondeu que as ideias vieram de literaturas de cordel distintas, e então o crítico questionou: “Então, o que foi que o senhor escreveu?” (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2018, p. 193). Suassuna respondeu: “Eu escrevi foi a peça” (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2018, p. 193).

A resposta de Suassuna é notável porque, em muitos casos, há subjetividade no conceito do que é original. Afinal, tanto a peça quanto as adaptações apresentam algo “novo”, ou, no mínimo, diferente, seja por estarem em espaços de divulgação distintos, seja pela visão dos autores e diretores; ou até mesmo pelo modo como o público irá receber aquela ideia/obra. Em consonância a esse pensamento, Hélio Guimarães (2003), em “O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*”, afirma que “os limites entre cultura de massa e erudita, o original e a cópia são sempre redefinidos porque as adaptações estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes voltadas para públicos diferentes e heterogêneos” (GUIMARÃES, 2003, p. 111).

Assim, a originalidade de Suassuna, conforme afirma Braulio Tavares (2018), tem como ponto principal a fidelidade de uma tradição, uma vez que “a fidelidade de uma tradição é tão importante quanto a originalidade individual – ou mais até – e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira” (TAVARES, 2018, p. 195). Para Suassuna, o original não era, necessariamente, o novo, visto que toda a sua obra poética é permeada de histórias, vivências, pessoas, contos e “causos” com os quais ele teve contato durante a vida. Além disso, ele tinha o intuito de criar um imaginário com base na cultura brasileira, especialmente a nordestina.

A fidelidade também é relevante para o cinema. De acordo com Randal Johnson (2003), em *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*, a “insistência à ‘fidelidade’ é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p. 42). Desse modo, conforme afirmamos anteriormente, a adaptação sempre será uma nova obra, porque precisa de um elemento substancialmente novo para efetivar seu lançamento, mas não necessita ser criada totalmente do zero, ou seja, uma ideia que nunca fora abordada antes.

Sobre essa questão, o crítico José Avellar (2007), em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, declara que:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994, p. 174)

Assim, a relação de adaptação perpassa por construções que vão além da simples inserção de diálogos e estruturas dramáticas na narrativa fílmica. É necessário que o diretor se sinta desafiado e/ou incomodado com o literário para adaptar uma obra. O incômodo é importante porque determinará os caminhos que a adaptação irá seguir: se tentará ser “fiel” (no que se refere ao conteúdo) ao texto-fonte ou se (re)criará livremente personagens e ações.

A comparação de Avellar (1994) à adaptação da literatura ao cinema é basicamente o que Ariano Suassuna fez ao escrever o *Auto da Compadecida* (2018), conforme citado anteriormente, pois o próprio Ariano Suassuna (2008), no livro *Almanaque Armorial*, afirma que o narrador do auto, o Palhaço, é uma espécie de Cantador de versos: “Mas, ao mesmo tempo que, na peça, representa o Autor, o Palhaço é, também, um Cantador” (SUASSUNA, 2008, p. 185).

O desafio citado por Avellar (1994) é uma ação comum entre cantadores de cordéis, bem como a prática de *motês*, que consiste em usar versos de outros cantadores para escrever cordel. Suassuna se utilizou desses métodos diversas vezes para a composição de sua obra poética. Por isso, no *Auto da Compadecida*, o Palhaço de Suassuna atua como um cantador de cordel e faz propaganda moralizadora da peça, como poetas e cantadores populares nordestinos costumam fazer em seus folhetos (SUASSUNA, 2008).

Dessa maneira, o presente artigo visa analisar, sob a perspectiva da dessacralização, a peça de Ariano Suassuna e o filme homônimo dirigido por Guel Arraes. A subversão do sagrado é um aspecto capital para a construção da dramatização e da narrativa cinematográfica, e gera, por exemplo, o cômico, fator imprescindível na criação do auto suassuniano e na adaptação de Guel Arraes.

O GÊNERO AUTO E O SAGRADO

O gênero auto, de acordo com Rosângela Divina Santos Moraes da Silva (2009), em “Auto: Comunhão do Sagrado e do Profano, conhecido pelo nome de *Jeu*”, é uma denominação genérica das primeiras peças que surgiram na França, no século XII, tornando-se uma das principais modalidades dramáticas no teatro religioso medieval, e que, a partir da Guerra dos Cem Anos, se diversificou e multiplicou. O mais antigo autoconhecido é o francês *Jeu D’Adam*, publicado e encenado em meados do século XII.

O teatro religioso medieval, à época, focava as moralidades e era chamado de autos alegóricos, que, devido à ascensão urbana europeia e à quebra do monopólio das celebrações religiosas, passaram a ter figurinos e acessórios financiados pela burguesia e pelos artesãos (SILVA, 2009). Para Margot Berthold (2004), em *História Mundial do Teatro*, os textos dos Evangelhos foram importantes para a criação das dramatizações religiosas; no entanto, não foram a única fonte de material. De acordo com a autora:

A ‘irrupção do mundo’ manifestou-se não apenas num estilo mais realista de representação, mas nos figurinos e no surgimento de elementos farsescos e grotescos dentro da dramatização na igreja, revelando-se também em referências tópicas e na crítica de acontecimentos contemporâneos, que se tornaram um elemento do teatro europeu no século XII. (BERTHOLD, 2004, p. 203)

Assim, não apenas existiram representações de passagem dos Evangelhos, mas também outras representações ligadas à religiosidade de modo geral. Naquele momento, a principal preocupação eram as Cruzadas, que visavam reforçar o dogmatismo cristão.

A exemplo disso, segundo Berthold (2004), surgiu um dos mais magníficos textos dramáticos do século XII, o *Antichristo de Tegernsee*, de autoria desconhecida. Representado por clérigos e presumivelmente em espaço aberto, o texto foi escrito em latim e, apesar de suas preocupações políticas, o caráter oratório da representação eclesiástica era preservado (BERTHOLD, 2004).

Acerca da relação do gênero auto com o sagrado, utilizando o texto do *Antichristo de Tegernsee* como referência, Berthold (2004) explica do que se tratava o enredo:

À primeira parte do texto, altamente patriótica e tópica, segue-se o verdadeiro auto do Anticristo. Logo que o imperador germânico deposita sua coroa e cetro, o falso Messias aparece. Apoiado pela Hipocrisia e pela Heresia, toma o

poder, em parte por meio do terror e em parte por meio de subornos. O *Rex Teutonicus* resiste, mas até mesmo ele é finalmente convencido por falsas curas milagrosas. A *Synagoga* também se submete ao Anticristo. Quando o Anticristo, porém, torna-se suficientemente audacioso, no auge de seu poder, para se atrever a anunciar “*pax et securitas*”, Deus o fulmina com um raio. A *Ecclesia* recupera as honras que lhe são devidas. À frente de todos os participantes, que incluem até mesmo os Profetas, ela entra pelas portas abertas da igreja ao som dos sinos e do canto comunitário do *Te Deum*. (BERTHOLD, 2004, p. 203)

A partir do resumo realizado por Berthold (2004), pode-se perceber que o texto tratava inteiramente de tópicos relacionados à política e, principalmente, à religião dominante na época. A relação do Anticristo com Deus dava o tom para as representações teatrais dessa época, mesmo não representando uma passagem do Evangelho. Portanto, a dualidade sacra e profana foi o ponto central das modalidades teatrais (os autos) da Idade Média.

Com a introdução do vernáculo no lugar do latim, além das representações serem feitas de dentro para fora da igreja, de acordo com Silva (2009), o caminho foi aberto para o desenvolvimento do teatro nacional de cada país, visto que, desde o estabelecimento da língua vulgar, houve um rompimento do auto pascal com a liturgia. Assim, ao abrir as portas da igreja, a instituição contribuiu significativamente para a ampliação do espaço cênico e as representações, porque permitiu que o povo apresentasse livremente suas versões de acordo com as próprias interpretações, o que fez surgir os autos e as encenações profanas.

Mircea Eliade (2001), em *Sagrado e Profano*: a essência das religiões, afirma que a primeira definição possível de sagrado é que ele irá se opor ao profano, motivo pelo qual surge o termo *hierofania*, que, segundo Eliade (2001, p. 17), será “algo de sagrado se nos revela”. Essa definição da manifestação de sagrado é bastante importante, pois, ainda de acordo com Eliade (2001), “a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, 2001, p. 17). Com isso, compreendemos que a manifestação de um Anticristo significaria, na dualidade sacra e profana, uma personagem tipicamente profana que irá se opor a Deus, como ocorreu no auto *Antichristo de Tegernsee*.

Entretanto, há a consideração de que o sagrado não faz parte do mundo natural e, então, as manifestações sacras, bem como suas representações, seriam de uma ordem diferente, de uma realidade que não pertence ao mundo natural e profano. Desse modo,

“o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (ELIADE, 2001, p. 16), ou seja, a manifestação do sacro se dará em uma realidade que não pode ser a do “cotidiano”, ela acontecerá em outra realidade.

Outro fator marcante do sagrado é sua manifestação ligada ao poder. Segundo Eliade (2001), “para os primitivos, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. [...] Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (ELIADE, 2001, p. 18). Assim, o sagrado está intrinsecamente relacionado ao poder, principalmente ao de “ser”, à realidade transmutada pela sua manifestação, de modo que a dualidade do sagrado e do profano terá como bases o real e o irreal, o místico e o natural.

Essa oposição gera a oportunidade de uma dessacralização, uma vez que um elemento está sempre associado ao outro. O sacro existe apenas porque há o profano. Em outras palavras, se houver a manifestação do sagrado, haverá também a possibilidade de sua dessacralização. Dessa forma, entendemos a dessacralização como a inserção do sagrado no profano, e vice-versa, além da influência e da intimidade do natural/profano sobre a hierofania.

O CINEMA E O SAGRADO

No artigo “O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução”, Inês Gil afirma que “o cinema sempre teve uma relação particular com o sagrado, por ser uma arte que parte da imagem do real para o desconstruir, e que recriá-lo com a sua própria ordem, lhe dá um novo sentido” (GIL, 2012, p. 197), ou seja, a relação do cinema com sagrado ocorre, principalmente, por suas funções estilísticas e temáticas, especialmente na relação da desconstrução e/ou da dessacralização.

O cinema é considerado uma arte espiritual justamente pelo desenvolvimento de uma espécie de natureza sagrada em suas composições e tiragens. Para entender a abordagem do sagrado no cinema, é necessário observar a evolução da forma como a representação do corpo foi apresentada nas narrativas cinematográficas, visto que é por meio dessas representações que o sagrado se manifestará.

Baseando-nos ainda no conceito de sagrado de Eliade (2001), o sacro ocorrerá em contraposição ao profano. Tem, portanto, uma composição dicotômica e paradoxal, e

pode ser aspecto tanto de construção como de desconstrução. Para Marie-José Mondzain (2010), o sagrado é “uma energia e nada mais, mas uma energia específica porque é paradoxal: é uma força sísmica, um embate da natureza que tanto pode ser destrutivo como construtivo. [...] É a manifestação de intensidades contraditórias” (MONDZAIN, 2010, p. 157-158).

Assim, no cinema, o sagrado se tornará, sobretudo, motivo de conflitos internos humanos, representados na narrativa fílmica por causa do seu poder construtivo e destrutivo, porque ele se manifestará em um mundo profano e acrescentará à narrativa batalhas, problemas e situações antes não conhecidos pelas personagens. Ao lidarem com a manifestação do sagrado, as narrativas fílmicas entram, como no gênero auto, nas perspectivas de dualidades: homem e Deus; céu e inferno; vida e morte.

Para Inês Gil (2012), a origem do sagrado fílmico se deu em *A Paixão de Joana d’Arc* (1926), em que, segundo a autora, o tema religioso não é o ponto principal que irá tocar o espectador, mas a expressão transcendente que está presente em todos os grandes planos do filme, dado que nada escapará do olhar da câmera. Dessa forma, o olhar da câmera é o meio pelo qual o sagrado se apresentará e irá se contrapor com o profano já existente nas narrativas, por meio das personagens e do próprio mundo real representado. Por isso, em *A Paixão de Joana d’Arc* (1926), “a origem do sagrado está na procura de Deus, mas é sobretudo a partir dos afetos e das emoções expressos pelo grande plano que o espectador faz a experiência do sagrado” (GIL, 2012, p. 201).

Nas narrativas cinematográficas em que está presente, o sagrado poderá se manifestar conforme o diretor escolher representá-lo: é a visão do diretor que ditará o caminho de sua manifestação. Na maioria dos casos, o sacro causará conflitos internos e, muitas vezes, externos aos personagens da narrativa, sendo pela busca de poder, pela sobrevivência e, até mesmo, pela tentativa de dessacralização.

A DESSACRALIZAÇÃO NO AUTO DA COMPADECIDA: TEXTO DRAMÁTICO E FILME

Conforme antecipamos no início deste artigo, a figura do Palhaço, para Ariano Suassuna, é bastante significativa em toda a construção do auto, visto que o Palhaço é o narrador/cantador da história desde a apresentação:

Palhaço: Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. Toque de clarim.

Palhaço: A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida! (SUASSUNA, 2018, p. 23)

Após abrir o auto, o Palhaço aparecerá como um representante do autor, como mostra o fragmento a seguir:

Palhaço: Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2018, p. 24)

Percebemos que, para Ariano Suassuna, o Palhaço é um instrumento para abordar um tema sagrado, como é a *Compadecida*, de forma leve e coerente com o povo nordestino, pois se trata de uma figura popular relacionada à blague, elemento comum na cultura popular da região.

Segundo Jean Chevalier, no *Dicionário de símbolos* (2001), a figura do Palhaço “simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. [...] à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso. [...] às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria” (CHEVALIER, 2001, p. 680). O Palhaço remete à paródia encarnada, ou seja, à dessacralização.

Tal pensamento é concomitante ao de Ariano Suassuna, conforme afirmado por ele no documentário *O Sertão mundo de Suassuna*, lançado em 2003 e dirigido por Douglas Machado:

Em todos nós existem esses dois hemisférios: em um hemisfério está o poeta e o palhaço, no outro estão o profeta e o rei. [...] Quando vejo que estou me levando excessivamente a sério, o palhaço que eu tenho dentro de mim dá uma cambalhota e eu faço uma careta para o rei. (O SERTÃO MUNDO, 2003)

Para Suassuna, então, o Palhaço se contrapõe ao rei e ao profeta, e, uma vez que estes são considerados sacros, é a figura do Palhaço que irá dessacralizar essas posições. Por essa razão, os dois personagens que logo se exibem na apresentação do teatro são justamente o Palhaço e a Compadecida, o que denota, desde o início do auto, a dualidade que irá ser tema durante todo o texto dramático. A inserção da figura do Palhaço

(personagem que dessacraliza) em contraponto à Compadecida (figura sacra) mostra a presença da dessacralização como um aspecto que se repetirá várias vezes na dramatização.

A dicotomia sacra x profana está presente, inclusive, na fala da atriz que interpreta a Compadecida: “A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora declara-se indigna de tão alto mister” (SUASSUNA, 2018, p. 24). Ao reconhecer que não é digna de representar tal personagem, a dualidade mulher x figura sacra é inserida, o que evidencia a dessacralização e/ou a desconstrução do sagrado, uma vez que coloca o “humano indigno” como sacro.

Outra passagem importante com a presença do Palhaço é a preparação para a cena do julgamento do auto:

Palhaço: Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir a seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco, Música. Música de circo.
O Palhaço sai dançando. (SUASSUNA, 2018, p. 131)

A partir desse excerto, pode-se conceber que a figura do Palhaço, antes de mais nada, é irônica com a plateia ao se referir a todos como “santos”. Novamente, nesse momento, ocorre uma dessacralização, pois o Palhaço aborda o sagrado de uma forma irônica e sarcástica, ou seja, como se fosse uma manifestação natural e, consequentemente, profana.

Portanto, no auto suassuniano, o Palhaço é uma das formas de dessacralização, porque, por meio dessa figura, são abordados temas que normalmente são tratados com sobriedade por serem sagrados. O Palhaço de Suassuna, por sua condição, tem a liberdade de abordar esses assuntos de forma natural e, por vezes, profana.

Se, no auto, o julgamento é anunciado à plateia pelo Palhaço, no filme, após a morte de João Grilo, ele desperta na igreja com uma procissão de fiéis cantando músicas à Nossa Senhora (Compadecida). Após essa parte, o personagem do diabo aparece e envia todos os mortos para o inferno, até que se inicia o julgamento com a presença de Manuel (Jesus), do Diabo e dos personagens mortos durante a narrativa fílmica.

Assim, no auto, há uma dessacralização já inserida com a presença do Palhaço, ao passo que no filme essa dessacralização se dará, em muitos momentos, por meio do personagem João Grilo. Ao tratar de um tema sagrado, que envolve figuras da Bíblia cristã ou a manifestação mística de outro mundo, será João Grilo quem apresentará esse tema de maneira natural, profana e descuidada, como na aparição do Diabo no filme:

Diabo: Estão vendo? O diabo não é tão feio como parece.
João Grilo: Pode ser! Mas esse cheirinho de enxofre.
Diabo: Talvez o meu cheiro esteja incomodando vocês.
Vários personagens: Não, não.
Mulher do padeiro: Eu acho até bonzinho.
João Grilo: Pois eu estou à beira de ter uma piloura com esse fedor.
Diabo: Oi?! Respeito é bom e eu gosto. (O AUTO, 2000)

Percebe-se que João Grilo versa sobre a temática do sagrado e do místico do modo mais profano possível, relacionando a figura do Diabo com o mau cheiro. De certa forma, ele personifica o Diabo; em outras palavras, dessacraliza a figura. Já no texto de Suassuna, a primeira aparição do Encourado (diabo) e a sua primeira interação com João Grilo ocorre de um jeito diferente:

Encourado: Mas vamos aos fatos. Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! O senhor bispo, tão cheio de dignidade, o padre, o valente Severino... E você, o Grilo que enganava todo o mundo, tremendo como qualquer safado!
João Grilo: Que é que posso fazer? Já disse mais de cem vezes a mim que não tremesse e tremo. Desde que ouvi aquelas pancadas que comecei a sentir um calafrio danado. (SUASSUNA, 2018, p. 135)

Comparando os dois excertos, observamos que o personagem João Grilo sofre uma transformação no filme em relação ao texto literário, apresentando-se mais corajoso. Essa característica é necessária para que ele cumpra o seu papel e o que em Suassuna é atribuído ao Palhaço, ou seja, tratar personagens sagrados como iguais, sem deferência ou, nesse caso específico, sem medo.

Uma cena bastante parecida tanto na peça quanto no filme é a entrada de Manuel (Jesus), seguida de sua conversa com João Grilo. No filme, o diálogo acontece da seguinte forma:

João Grilo: Mas, espere. O senhor é quem, é Jesus?
Manuel: Sou, por quê?

João Grilo: Porque, não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado (risos). (O AUTO, 2000)

A relação de João Grilo com a figura sacra é cômica e intimista, como se fossem amigos de longa data. Ao fazer piada sobre a aparência de Manuel, João Grilo personifica e desconstrói a figura sacra, e ocorre o processo de dessacralização.

No texto dramático, por sua vez, o diálogo é semelhante:

João Grilo: Aquele Jesus a quem chamava de Cristo?
Jesus: A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?
João Grilo: Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado. (SUASSUNA, 2018, p. 140)

Na narrativa fílmica, é válido salientar o plano de câmera em que se enquadra Manuel, interpretado por Maurício Gonçalves. A câmera, ou os olhos do diretor, mostra a figura sacra no altar (lugar alto que representa poder e superioridade) durante o diálogo, em contraposição a João Grilo, interpretado por Matheus Nachtergaele. Este, situado em posição inferior no cenário, nunca é mostrado sozinho pelo enquadramento da câmera, de modo que a ação do personagem não é destacada.

Em ambos os trechos, constatamos que João Grilo se relaciona com o sagrado sem cerimônia, sobretudo ao manifestar surpresa diante de um Jesus negro. Nesse momento, nos dois formatos, ocorre uma espécie de dessacralização, uma vez que o diálogo com a figura sagrada se dá de maneira bastante simples, natural e sincera.

Na maioria dos diálogos do filme, a maneira como João Grilo se relaciona com as figuras sacras é despojada e íntima, a ponto de considerar Cristo um homem, e a Compadecida, a “mulher que está mais próxima de nós” (O AUTO, 2000). Em todos esses casos, a dessacralização é evidente, já que se estabelece uma aproximação entre o profano (João Grilo) e o sagrado (Manuel e Compadecida).

O tratamento dado por João Grilo às figuras sacras mostra um comportamento que dessacraliza totalmente, em especial quando as aproxima de comportamentos naturais do homem profano, porque tanto Manuel quanto Compadecida foram humanos. No auto, há o seguinte diálogo:

João Grilo: (A Manuel). Olhe a besteira deles: Deus aqui e eles gritando por Deus!
Manuel: E por quem eles iriam gritar?

João Grilo: Por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo!

Manuel: E eu não sou gente, João? Sou homem, judeu, nascido em Belém, criado em Nazaré, fui ajudante de carpinteiro... Tudo isso vale alguma coisa.

João Grilo: O senhor quer saber de uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não é muito não! É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma misturada muito grande. Meu negócio é com outro. (SUASSUNA, 2018, p. 155-156).

João Grilo tem a necessidade de buscar um alento de misericórdia em quem conhece suas dores humanas. Com isso, Manuel (figura sacra) se assume e se reconhece, novamente, como humano, o que evidencia a dessacralização por meio da fala de João Grilo. O paradoxo colocado por João Grilo mostra a natureza dual até mesmo das figuras sacras: embora represente o sagrado no julgamento, elas já integraram um mundo natural e profano, e é nessa conexão que João Grilo busca a misericórdia.

No filme, essa parte ocorre mais rapidamente, sem a inserção do diálogo. Após ter seus “crimes” enumerados pelo diabo, João Grilo diz que prefere se apegar “por alguém que está mais perto de nós, por gente que é gente mesmo” (O AUTO, 2000), que é a Compadecida. Nessa perspectiva, a dessacralização também acontece por meio da fala de João Grilo. Porém, no filme, ele não introduz o paradoxo da relação de dualidade que Manuel e a Compadecida têm, mas seu discurso sugere que, mesmo sagrada, a figura da Compadecida também é “gente”, desconstruindo a personagem sacra.

No caso da aproximação com a Compadecida, a dessacralização se realiza por meios distintos: no filme, não há a interrupção do versinho que João Grilo faz para chamar a Compadecida; já na peça, há a interrupção do Encourado ao citar uma possível falta de respeito. O próprio versinho que João Grilo faz é uma forma de dessacralização:

João Grilo: Valha-me Nossa Senhora,

Mãe de Deus de Nazaré!

A vaca mansa dá leite,

A braba dá quando quer.

A mansa dá sossegada,

A braba levanta o pé.

Já fui barco, fui navio,

Mas hoje sou escaler;

Já fui menino, fui homem,

Só me falta ser mulher.

Encourado: Vá vendo a falta de respeito, viu?!

João Grilo: Falta de respeito nada, rapaz! Isso é o versinho de Canário Pardo que minha mãe cantava pra eu dormir. Isso tem nada de falta de respeito!

Já fui barco, fui navio,

mas hoje sou escaler.

Já fui menino, fui homem,

só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré. (SUASSUNA, 2018, p. 158-160)

No filme, os versos são os mesmos, excluía apenas a interrupção do Encourado e a consequente resposta de João Grilo a ele. Entretanto, é importante salientar a escolha de Guel Arraes na alternância entre um plano aberto e um plano médio no momento que o versinho é declamado no filme, visto que ambos os planos permitem que o espectador veja a coreografia de João Grilo enquanto ele canta. Assim, a coreografia contribui para o processo de dessacralização que o próprio versinho confere à narrativa fílmica.

A sequência da cena também é igual nos textos escrito e fílmico: João pergunta se a Compadecida está zangada com o versinho que ele declamou para chamá-la, e ela responde que não. Nesse processo de dessacralização, há novamente a inserção do profano e do natural em diálogo com o sagrado, já que o sagrado, aqui, não é inacessível.

No entanto, pelo versinho que a mãe lhe ensinou, o sagrado foi alcançado, e o apelo de João Grilo foi atendido por meio da aproximação com o profano e com o natural, ou seja, através da dessacralização. Durante a dramatização e a narrativa fílmica, a dessacralização irá atuar aproximando o sacro do profano, que é uma forma de desendeusar o sagrado e trazê-lo para mais perto do natural, bem como da realidade profana e mundana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O auto está intrinsecamente ligado às manifestações do sagrado, o que possibilita, em obras desse gênero, o processo de dessacralização, como ocorre no auto suassuniano. Em uma narrativa fílmica, o sagrado é um recurso utilizado desde as produções de 1926 até as atuais. No cinema, o sagrado e a forma como se manifestará dependerão das opções do diretor, uma vez que cabe a ele decidir como o sacro será apresentado e confrontado, sempre em uma perspectiva permeada de dualidades: sagrado x profano; homem x Deus; céu x inferno; vida x morte.

No *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, pode-se compreender que a escolha pela figura do Palhaço diz muito sobre a dessacralização, dado o pensamento que Suassuna tinha a respeito do narrador e cantador do seu auto. Além disso, vimos que, no

ato do julgamento, há a aproximação de João Grilo com os personagens e os temas sacros de forma irônica, humilde e intimista, transformando-os em “comuns” ao leitor e ao espectador.

Já no filme dirigido por Guel Arraes não há a inserção do Palhaço, bem como não há narrador em *off*. Sendo assim, o papel de dessacralizar do Palhaço é incorporado pelo personagem João Grilo, que realiza piadas e brincadeiras com as figuras místicas, principalmente com o Diabo, e também utiliza um discurso irônico, humilde e intimista com as figuras sacro-cristãs. Com isso, ele torna esses temas, que podem ser problemáticos de representar, leves ao espectador.

Portanto, tanto Suassuna, no auto, quanto Guel Arraes, no filme, usam da dessacralização como um elemento grandioso na construção de seus textos, pois, ao aproximarem o sagrado do profano, acabam por aproximar, também, o público das obras. A ironia e o humor em Suassuna são potencializados na adaptação de Arraes, graças à junção dos personagens João Grilo e Palhaço. A união da liberdade de fazer piada do Palhaço com a simplicidade de João Grilo aproxima diretamente o humano do sagrado, o que não apenas elimina a cerimônia esperada do primeiro em relação ao segundo, mas estabelece respeito recíproco, ainda que carregado de humor.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIL, Inês. O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução. *Didaskalia*, v. 42, n. 1. Lisboa, p. 197-210, 2012. DOI: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.2012.2319>. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/didaskalia/article/view/2319>. Acesso em: 17 jan. 2023.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-60.

MONDZAIN, Marie-José. De la sacralité d'une oeuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski. In: DEVICTOR, A.; FEIGELSON, K. (Org.). *Croyances et sacré au cinéma*. Paris: Charles Corlet, 2010. p. 156-159.

MIRANDA, Eduardo. Introdução: Os poemas da Compadecida. In: BARROS, Leandro Gomes de; SOUZA, Anselmo Vieira de; LIMA, Silvino Pirauá de. *Antologia Cordel da Compadecida: Os poemas que deram origem ao Auto da Compadecida*. São Paulo: Kairu, 2015. p. 4-5.

OSCAR, Henrique. Prefácio: *Auto da Compadecida*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 9-19.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Brasil: [s. n.], 2000. 105 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida/t/TMFdjCFHM/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

O SERTÃO MUNDO DE SUASSUNA. Direção: Douglas Machado. Roteiro: Douglas Machado. [S. l.: s. n.], 2003. 80 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xgfu4eDuzE0>. Acesso em: 4 fev. 2023.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. AUTO: Comunhão do Sagrado e Profano. *SOLETRAS*, ano IX, n. 17, São Gonçalo, p. 35-41, 2009.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TAVARES, Braulio. Tradição Popular e Recriação no *Auto da Compadecida*. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 193-201.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 26/07/2023

¹ Não foi possível identificar os respectivos anos de publicação dos cordéis citados, tendo em vista o caráter artesanal de produção desse tipo de poesia. Dessa forma, usamos como referência para todos eles a

Antologia Cordel da Compadecida: Os poemas que deram origem ao *Auto da Compadecida*, assinada por Eduardo Miranda (2015).

² A peça *Auto da Compadecida* foi adaptada pela primeira vez em 1969, no filme homônimo dirigido por George Jonas, com roteiro assinado por Ariano Suassuna e George Jonas. Em 1999, foi adaptada em formato de minissérie, a qual foi produzida pela TV Globo e escrita por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. A minissérie, por sua vez, foi transformada em um filme dirigido por Guel Arraes, em 2000.

Recordações da *mise-en-scène* em *O Serviço de entregas da Kiki*, de Hayao Miyazaki

Francisca Laila Ribeiro Pinto (UFPB)ⁱ

Maria Jéssica Sousa Lima (UFPB)ⁱⁱ

Enoo Vinícius Batista de Miranda (UFPB)ⁱⁱⁱ

RESUMO

Este artigo apresenta um estudo sobre a *mise-en-scène* desenvolvida por meio das possibilidades que esta oferece ao cineasta, como o cenário, figurino, iluminação e encenação, no filme *O Serviço de Entregas da Kiki*, de Hayao Miyazaki (1989). Tendo sido consolidada na direção teatral, no sentido de “pôr em cena”, o termo se estendeu para direção cinematográfica no que confere ao controle do diretor sobre o que aparece na animação fílmica, conforme David Bordwell e Kristin Thompson (2013). A *mise-en-scène* envolverá ainda a estética do “entre” na ideia de *MA*, representativa da cultura japonesa, materializado no novo lar da protagonista, um dos “conceitos” artísticos japoneses, segundo Michiko Okano (2014). Pretende-se averiguar cenas do filme que apresentem os aspectos do cinema que adentram dinamicamente à ação.

Palavras-chave: *mise-en-scène*; *O Serviço de Entregas da Kiki*; estética do *MA*; *Studio Ghibli*.

ABSTRACT

This article presents a study on the *mise-en-scène* developed through the possibilities it offers to the filmmaker, such as the scenery, costumes, lighting and staging, in the film *Kiki's Delivery Service*, by Hayao Miyazaki (1989). Having been consolidated in theatrical direction, in the sense of “putting on stage”, the term was extended to film direction in that it gives the director control over what appears in film animation, according to David Bordwell and Kristin Thompson (2013). The *mise-en-scène* will also

ⁱ Professora Assistente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), atua no curso de graduação em Letras Vernáculas do Campus Avançado de Patu (CAP). Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6848-7957> | E-mail: lailsaribeiro@gmail.com.

ⁱⁱ Licenciada em Pedagogia pela FAFIBE - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Boa Esperança (2020), aluna do mestrado em Letras, na linha de pesquisa Estudos Decoloniais e Feministas, pelo programa de Pós-graduação em Letras (PPGL - UFPB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2164-3625> | E-mail: jessicasousamj@gmail.com.

ⁱⁱⁱ Graduando em Biblioteconomia e mestrando em Teoria, Literatura e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, ambos departamentos da UFPB. Pesquisa o papel do livro de poesia artesanal na modernidade, através da linha Estudos Decoloniais e Feministas. ORCID: <http://orcid.org/0009-0007-4559-2782>. | E-mail: enoomiranda@gmail.com.

involve the aesthetics of the “between” in the idea of MA, representative of Japanese culture, materialized in the new home of the protagonist, one of the Japanese artistic “concepts”, according to Michiko Okano (2014). It is intended to investigate scenes from the film that present aspects of cinema that dynamically enter the action.

Keywords: *mise-en-scène*; Kiki’s Delivery Service; MA aesthetics; *Studio Ghibli*.

INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é apresentar alguns elementos da *mise-en-scène* no longa-metragem de animação *O Serviço de Entregas da Kiki*¹, de Hayao Miyazaki (1989)², inspirado no romance homônimo de Eiko Kadono³, com o intuito de detectar de que maneira o espaço e o cenário operam como elemento único e problematizador da subjetividade da protagonista Kiki. Nessa narrativa de animação, a personagem apresenta sua história de forma a ser um ato de resgate temporal a partir de si. O espaço cenográfico urbano é uma testemunha caótica desse processo de recontar por meio das aventuras vividas por ela, seja na convivência muitas vezes simplória com pessoas e animais, ou na busca complexa por autoentendimento.

A questão da *mise-en-scène*, tão presente nas produções de animação, provocou indagar de que maneira o cineasta Miyazaki apresenta esse tema ligado ao espaço. Sobre isso, parece ainda ser tímida a análise nas pesquisas acadêmicas, em especial quando temos um protagonismo feminino para discorrer sobre o assunto. Trata-se, pois, de estudar, por meio do cenário, do figurino, da convivência com as pessoas do filme, as narrativas que se constroem na dinâmica da ação com a personagem Kiki, conectado com a semântica da ideia do MA, que engloba “entre-espaço”, “espaço intermediário” e “intervalo”, segundo a professora Michiko Okano (2014, p. 150), na tentativa de compreender a intermediação dos tempos os quais habitam o que foi e o que ainda será vivido, quase sendo uma impressão de realidade, a *mise-en-scène*.

Talvez a pergunta seja: o que pode a *mise-en-scène*? Até que ponto a animação fílmica “representa” alguma coisa da realidade? Existe realismo na ficção? Shohat e Stam (2006, p. 264) afirmam que “[...] A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao ‘mundo’, mas representam suas linguagens e discursos [...]”, ou seja, propõem uma experiência inexistente à vida, em que o discurso artístico constitui uma realidade

invertida ou manipulada, para além do que existe na camada mais profunda do jogo ficcional. Nas animações japonesas com protagonistas mulheres, percebemos a representação de fragilidade relacionada ao ser feminino e, ao fazer isso, dar forma à produção e sentido à vida por parte de diretores/roteiristas, cuja coesão não existe fora do filme. Logo, tanto a fé ingênua em “um sujeito” ou em “uma vida” quanto a noção de representar algo só acontece no resultado da narração.

Sonia Luyten (2005) em seus estudos sobre o *Shōjo* (gênero de produção de mangás e animes para o público feminino entre 12 e 17 anos) postula que essa fragilidade é proveniente da sociedade moderna que coloca a mulher em um papel entre adulta e criança. A partir da década de 70, o mangá, enquanto entretenimento, força a criação de um novo gênero de quadrinhos denominado *Shōjo Mangá* destinado às leitoras, abordando dramas históricos, ficção científica e histórias românticas, o que se apercebe também nas animações fílmicas. Assim, a imagem criada pela sociedade de meninas imaturas transformadas em mulheres, a partir do símbolo da menstruação, enseja visões enunciativas que acusam a subjetividade da personagem em análise.

O que aprendemos ao entrarmos em contato com Kiki é um imaginário compartilhado com a tradição do ser bruxa. Ela é uma garota de 13 anos que, para se tornar uma bruxinha com todos os seus valores, precisa sair de casa, morar em outra cidade e desenvolver uma habilidade especial com o intuito de ajudar os habitantes do lugar escolhido. Dessa forma, a jornada de um ano será vivenciada na casa dos padeiros Osono e Fukuo, acompanhada por seu gato preto Jiji e muitos desafios no processo de autoconhecimento durante as entregas de pães proporcionadas pelo emprego na padaria. O imaginário do inconsciente coletivo figura um conjunto de aspectos do cinema que coincidem com a *mise-en-scène*: cenário (o lugar no qual Kiki vai morar), figurino (o vestido preto e um laço vermelho na cabeça), o comportamento da personagem (o mistério do jeito inocente, gestos delicados e, ao mesmo tempo, decidida na realização de suas tarefas). Não existe uma homogeneidade sobre a maneira de ser uma bruxa, assim como não observamos uma unidade da *mise-en-scène* no cinema de animação japonês.

A partir da reflexão sobre esse aspecto fílmico, vamos observar que os traços estéticos que compõem a protagonista transmitem a visão de algo que requer cuidado para, em seguida, notar a mudança de estilo de vida ao entrar em contato com sua independência. Nota-se que a protagonista Kiki canaliza suas forças na intenção de

alcançar o objetivo de ser uma bruxa e conseguir desenvolver seu poder especial para permanecer na cidade. E é neste lugar que teremos contato com as aventuras e com as responsabilidades do seu crescimento, que vão desde o tempo de não ação da personagem, do silêncio das cenas com a sonoplastia ao fundo e com o campo aberto, passando pelos espaços que se surgem na intermediação com o público, durante o trabalho, até o privado quartinho do sótão em que vive.

Tendo em vista a forma pela qual a personagem Kiki é construída no filme, levando em conta o espaço enquanto possibilidade da apreciação de *MA*, como algo do que pode vir a acontecer, esta pesquisa baseia-se nos estudos da professora Michiko Okano (2014). Arelado também à composição do conflito por meio do uso da *mise-en-scène*, analisaremos o espaço percorrido pela protagonista e percebido como um vazio da potencialidade de nascimento/desenvolvimento a partir do amadurecimento da infância para a fase adulta, incluindo ainda os aspectos que aparecem no enquadramento do filme: cenário, figurino e comportamento da personagem, sugerido por David Bordwell e Kristin Thompson (2013).

1. ASPECTOS DO *MA* E DA *MISE-EN-SCÈNE* NA ANIMAÇÃO

O filme *O Serviço de Entregas da Kiki*, de Hayao Miyazaki, compõe, a partir das andanças da protagonista, uma *mise-en-scène* do espaço. A cidade dos sonhos, uma metrópole à beira-mar, condiciona a convivência de Kiki com as personagens do lugar, o que interfere no seu treinamento de um ano para ser bruxa. O conjunto de dores e dificuldades do que é crescer sugere um intervalo de tempo necessário para amadurecer os pensamentos sobre a conquista de sua independência, considerando os estudos sobre a ideia de *MA* de Okano (2014).

Ao mudar-se de cidade em busca de sua vocação, a protagonista, uma jovem aspirante à bruxa, abraça a figura de uma *flânerie*⁴ contemporânea. Seu intuito vai além de apenas sentir as ruas, as cenas cotidianas, as pessoas ao redor, mas a busca de si é o fundamento do seu percurso, entender qual seu talento no mundo. Assim, o filme não se restringe apenas à contação da história de Kiki, mas abrange igualmente a subjetividade comum a nós.

Desde as primeiras cenas, notamos que as histórias das personagens estão entrelaçadas com a cultura da existência das bruxas. A convivência delas na vida da protagonista ilustra o espaço-tempo de preparo que ela precisa no processo de desenvolver sua habilidade e poder permanecer na cidade – cada voo de entrega em sua vassoura simboliza o intervalo de tempo necessário para criar a possibilidade do novo, do espaço como um “lar”, do lugar que almeja para sua interdependência.

Sobre o imaginário do ser bruxa, a pesquisadora Janete da Silva Oliveira (2016, p. 198), lendo a crítica de cinema Ikuko Ishihara, atenta-nos para a metáfora mítico-natural, presente inicialmente nas pesquisas do romance de Eiko Kadono, sobre as histórias das feiticeiras, em que a natureza funciona como elemento impulsionador da fantasia. Uma sugestão para isso, talvez seja a de que Kiki, para Miyazaki, bem como outras personagens femininas de suas animações, tenha um misticismo associado à natureza, conforme Oliveira comenta em sua tese sobre a representação de mitos e fadas:

À primeira vista, a magia de Kiki, resumida à capacidade de voar com a vassoura, diferentemente da sua mãe Kokiri, especialista em ervas medicinais como nos primórdios das feiticeiras pesquisadas por Kadono, pode parecer não ter nada a ver com natureza. Mas, como bem sugere Ishihara, as raízes das heroínas de Miyazaki bebem dessa fonte mitológica ligada à mãe natureza. Também a origem das feiticeiras e a sua ligação com a natureza, através das ervas medicinais mencionada na entrevista da autora, aponta para uma leitura mítica da função da magia na sociedade. Como também podemos inferir que essa capacidade de voar estaria ligada precisamente a essa ligação de Kiki com os elementos naturais, como o vento. (OLIVEIRA, 2016, p. 198)

A professora Janete acrescenta ainda que essa capacidade de voar de Kiki se liga ao viés de liberdade e maturidade do corpo em si, das suas emoções e das possibilidades da sua vivência em sociedade. Afinal, os espaços percorridos configuram a vida cotidiana em que, apesar de ser uma bruxa e voar, a protagonista mostra questões da vida real durante o percurso das viagens: trabalhar e pagar suas compras, conhecer e conceber amizades na vila, comer a comida local etc. Independente dos elementos de fantasia que afastam e aproximam a personagem dos contos de fadas europeu, ela segue seu destino para conseguir realizar todos os seus objetivos.

Para tanto, podemos pensar sobre as andanças de Kiki a partir do entendimento de *MA*, este relacionado à noção de *mise-en-scène* materializado na espacialidade do deslocamento da protagonista pela cidade. O *MA* é um conceito que, para ser apreendido, é necessário ter em mente o poder da possibilidade de acontecer algo ou não acontecer

nada, ou seja, de se ter a noção de espaço vazio potencial. Nesse sentido, o espaço-tempo das viagens de Kiki possui interdependência e indissociabilidade com os encontros do ser e do devir. Dessa forma, “Podemos entender tal interdependência tempo-espaço como uma livre combinação a ser estabelecida entre os dois elementos, sempre por meio da lógica desenvolvida por estabelecimento de relações” (OKANO, 2014, p. 3), ou seja, acompanhar a maneira pela qual a personagem vive nesse novo portal, nessa nova vida, nesse estar entre a adolescência e o se tornar adulta, nessas duas cidades – o lugar de origem e o lugar que busca ser seu lar.

Ainda sobre isso, a pesquisadora compreende o *MA* enquanto possibilidade do “vazio”, mas de forma distinta de uma concepção ocidental cujo significado é o nada. Esse vazio é visto no nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo (OKANO, 2014, p. 2). Quando chega na cidade grande de trem, o espaço-tempo da passageira Kiki é composto de vazios que funcionam como a intermediação, um intervalo presente no caminho desejado, na relação com outras pessoas na mesma situação, de encontrar algo para servir os outros, no qual o vazio potencial e o espaço intervalar são mobilizados para gerar uma harmonização. Atenta aos movimentos dos outros, ela chega à nova cidade, como já mencionado, pela via férrea e com o olhar para uma torre com relógio, em que aumenta ou diminui seus passos de acordo com o ritmo do aprendizado. Por um lado, ela mostra que o vazio do tempo é preenchido de acordo com as experiências do ir; por outro lado, o vazio também representa a sua individualidade, que será resguardada pela delimitação dos lugares das entregas e da convivência entre público e privado, presente na sucessão de ideias, de detalhes da *mise-en-scène* enquanto efeitos fundidos na passagem do tempo da narrativa.

A subjetividade configurada em Kiki se relaciona com as noções de realismo da cultura japonesa e com o imaginário coletivo, já que se estreitam os elementos sociais dos indivíduos do vilarejo sobre a performance do ser bruxa. Além do vestido preto e do laço vermelho no cabelo, uma vassoura como transporte de trabalho e a concretude da existência do gato preto Jiji são informações explicitadas para composição da sua jornada. É pelo olhar da protagonista que observamos o tempo de partida e de chegada durante as entregas, o que revela a *mise-en-scène* da cidade: as pessoas que entram e saem da sua vida nem sempre são bruxas, a cor da fotografia do filme segue com o estado de espírito

de Kiki, as horas gastas durante os voos é o tempo disposto para conhecer o lar e a aproximação com a maturidade do estágio.

A ligação entre Kiki e os habitantes e as suas vivências fora do lugar de pertencimento compõe uma memória dos espaços de histórias a serem realizadas. Pensando assim, o *MA*, composto de espaços vazios, é dotado então de possibilidades de caminhos que levam à plenitude. No filme de Miyazaki, a individualidade da personagem é moldada pela coletividade, tornando-se bruxa para servir ao lugar a que deseja pertencer. Os espaços, portanto, são cheios de significados, já que tanto o espaço branco não desenhado no papel, como o tempo, o silêncio, as dicotomias presentes, dão-nos instrumentos para o entendimento da animação e sua compreensão em níveis mais profundos e específicos.

A intervenção na narrativa fílmica de impressões dos moradores locais e a subjetividade da protagonista remetem também à intermediação entre o profano e o sagrado ao quebrar com os estereótipos clássicos ocidentais conhecidos sobre as bruxas. Ao caminhar pelo território registrando histórias Kiki, não apenas se instala, mas consagra a cidade como potencialidade de vir a ser decisão vital, o que compromete a comunidade. Essa quebra constrói ainda uma nova identidade caracterizada no diálogo entre aspectos míticos das bruxas, de cada região, como voar em uma vassoura e a docilidade personificada na protagonista menina.

Enquanto espectadores, somos convidados a direcionar e a experimentar, através dos espaços-tempos e dos vazios existentes, diferentes sensações corporais, reações em cadeia e variados sentimentos como estranhamento, repulsa, compreensão, aceitação e até identificação com os dilemas, sentimentos e trajetórias da protagonista na busca de se tornar feiticeira. O filme proporciona a aventura da quebra do imaginário de bruxa e o desenvolvimento de um novo olhar ao construir a personagem principal com características psicológicas e emocionais humanas e reais. Mais ainda: desde o início da animação Miyazakiana, pode-se sugerir que há um pacto ficcional proposto com a organização do roteiro com ênfase nas trocas de falas amenas entre os personagens iniciais pertencentes ao núcleo familiar da protagonista e pouca mudança em relação ao aspectos comportamentais esboçados pelos componentes integrantes do segundo ambiente com o qual Kiki interage após a transição entre os espaços – uma manifestação do *Ma* como um “estágio pré-sígnico”, explica Okano (2014, p.151). O trato referido, que

é mantido durante a integridade do filme, não dá contornos valorizados ao estranhamento típico com os quais o público lida frequentemente nas narrativas de gênero associado a esses tipos de personagens quando inseridos no cânone ocidental. Em outras palavras, a figura da bruxa, nesse caso, tal qual é disposta numa das mais divertidas produções do aclamado Studio Ghibli, vestida de preto e voando em uma vassoura, não causa estranhamento no decorrer do enredo, mas, até pelo contrário, fascínio e ternura.

Logo, podemos perceber que, no filme, o imaginário que rege o perfil de bruxa em Kiki se liga ao desenvolvimento pessoal enquanto aprendiz de feiticeira. O andar da protagonista pela cidade de Koriko causa não só espanto, mas também alegria por continuar ajudando os moradores locais, para que, ao final da sua jornada, possa ser digna dos seus poderes em harmonia com os voos interiores, com a magia e com a coletividade.

No que tange ao conceito em francês de *mise-en-scène*, este significa “pôr em cena”, de acordo com Bordwell e Thompson (2013, p. 205). A palavra aplicada primeiro no teatro ganha força na direção cinematográfica ao controlar a cena do quadro fílmico, o que converge com os voos de Kiki perambulando pela cidade, apresentando-nos o cenário das ruas com planos aéreos, captando os sentimentos das pessoas, direcionando nosso olhar para os aspectos de sua personalidade e para o modo de observar a vida; o que é notável em uma das cenas no final do filme em relação ao acidente do dirigível, na sequência de ação, em planos e ângulos de voos/quedas/emoções, em que a personagem precisa salvar seu amigo Tombo da máquina feita pelos homens na sociedade industrial. Esse serviço, como outros de ajuda e entregas, permite a bruxinha recuperar seus poderes e ser aceita na cidade.

Mesmo diante do planejamento dos aspectos da *mise-en-scène*, o cineasta não tem controle do efeito dramático do filme em quem assiste. Dessa forma, acrescentamos ainda que o período de treinamento de Kiki não é só para descobrir sua vocação como bruxa, mas também a representação do espaço vazio em nós, a passagem entre a infância e a fase adulta, criada pelo fundo dramático de Miyazaki a partir das ações da personagem. Para tanto, é possível compreendermos a complexidade dela por meio de ângulos que nos convidam a pensar e a repensar, a todo momento, novas formas de olhar os vazios espaciais e temporais existentes na sua jornada e de perceber a ponte construída com a aproximação de territórios duais como o profano e o sagrado, o mundo místico das bruxas e a realidade de uma adolescente.

Hayao Miyazaki acrescenta à observação as dores e os medos que a personagem sente ao adolecer, ou seja, de entender que a construção de sua história se faz por meio das mudanças, de deixar uma parte de si ir para aprender o novo. Assim, o diretor realiza uma visão, em que faz uso da *mise-en-scène* do filme, ao introduzir uma dimensão subjetiva de Kiki, que problematiza toda apreensão do crescer, quando ela se recusa a sair com seus amigos e desabafa com seu gato Jiji: “Eu faço um amigo e depois não quero mais ficar com ele. Meu lado divertido e honesto some de repente” (1h15min). A frase ajuda a criar uma passagem comovente na animação, pois o desejo de retorno, o sentir-se sozinha mesmo com os amigos e as responsabilidades assumidas na nova tarefa de ser adulta frustram as expectativas da protagonista e o/a espectador/a. Miyazaki provoca em nós um efeito quase que espontâneo do conhecer a si mesmo, tornando a *mise-en-scène* imprevisível.

Figura 1 e 2 - No filme, Kiki desanimada em relação ao seu amadurecimento pessoal e como aprendiz de feiticeira



Fonte: Kiki, 1989.

2. MISE-EN-SCÈNE EM O SERVIÇO DE ENTREGAS DA KIKI, DE HAYAO MIYAZAKI

A categoria da *mise-en-scène* se iniciou no teatro e foi expandida ao cinema, incluindo os aspectos de cenário, iluminação, figurino, e o comportamento das pessoas, segundo Bordwell e Thompson (2013). No filme em análise, Kiki, além de performar a interdependência de tais aspectos por meio dos voos na cidade, o espaço revela-se uma mistura das lembranças do antigo lar e a invenção de como gostaria que fosse o novo lar. A suposta objetividade otimista, de um futuro em uma cidade grande com discotecas e

um namorado, contrapõe-se à subjetividade de uma jovem insegura em relação à busca de sua habilidade de bruxa.

Da mesma maneira que se faz importante entender o espaço-tempo presente no filme miyazakiano, também se faz imprescindível compreender como a *mise-en-scène* está organizada e contribui para o envolvimento do/a espectador/a de acordo com direção cinematográfica utilizada para composição da cena. Conforme a própria Kiki explica na história, ela nunca pensou muito sobre o seu treinamento, e é na impulsividade do ir em uma noite estrelada de lua cheia que observamos o espaço de tempo fundamental na busca de onde se pode conseguir aprimorar seu talento. E é aí que visualizamos o espaço como potencialidade para penetrar a dinâmica da ação da protagonista.

A direção cinematográfica de Miyazaki é crucial para demonstrar o que a personagem pretende com a cena, o que tanto permite retornar as lembranças com seus familiares ao chegar à cidade grande, de que forma criar no espectador memórias centralizadas através do figurino de bruxa, das cores preto e vermelho, da trilha sonora com as emoções de alegria e angústia e da ambientação onde as cenas acontecem etc. A cada cenário individual e coletivo oferecido por Kiki durante o percurso das entregas, temos a composição dos quadros do filme moldando a ação da história, fatos reunidos e complementados com a imaginação de quem vive e de quem assiste à produção.

Dessa maneira, tudo que envolve a *mise-en-scène* e sua representação deve estar alinhada com os objetivos pretendidos com o filme, no entanto cabe um alerta conforme salienta Bordwell e Thompson (2013, p. 207), “[...] devemos analisar a função da *mise-en-scène* no filme como um todo: como é motivada, como varia ou se desenvolve, como funciona em relação às outras técnicas cinematográficas”. Essa é uma questão que fica ainda mais evidente quando Kiki perde, no desenrolar da narrativa, a única habilidade que tinha ao sair de casa, a de voar. É por esse motivo, de perder para se encontrar, que a protagonista desenvolve sua energia espiritual ao tentar ajudar as pessoas por meio do trabalho com generosidade e força de vontade. A fusão espaço-tempo resultante do percorrer longas distâncias para fazer as entregas é a possibilidade de visualizar a *mise-en-scène* num todo, pois nos permite enxergar pelos olhos dela a casa dos habitantes da região, entrelaçada com a iluminação que cai ao anoitecer proporcionando imprevistos e um gasto a mais de tempo nas entregas.

Com sua rotina, Kiki pinta uma imagem da forma pela qual vive na cidade, adotando uma estética de fragmentos que seleciona e controla a *mise-en-scène*. Ela mostra como é viver sozinha, ter que cuidar da casa, fazer compras, cozinhar e cuidar do gato Jiji. Aponta para a mistura do crescer diante das funções assumidas, seja como meio de aperfeiçoar o trabalho arrumando mais clientes, seja para não decepcionar ninguém com as falhas durante as atividades; o que vai marcar um esgotamento do “ser adulto” sobre a nova paisagem que tenta regar, em outras palavras, uma exaustão física e mental, sugerindo a ideia de que por detrás de uma circulação urbana há sempre um jogo de elementos que aparecem no enquadramento do filme.

A *mise-en-scène* pode transcender as concepções normais de realidade. Para tanto, são necessários o planejamento e o domínio, desenhar os planos de antemão e projetar o cenário e o figurino para terem uma unidade no filme – tal controle se faz indispensável para se criarem efeitos mágicos. Podemos observar isso na animação nos planos que o diretor escolheu de baixo para cima em vários momentos os quais a bruxinha utiliza sua vassoura para voar, causando-nos a sensação de voar junto com ela. A escolha do plano consegue demonstrar o poder da magia, além de instigar o desejo de voar da protagonista, incluindo também no contexto a fascinação do ser humano desde muito tempo sobre alçar voo.

Além disso, Miyazaki provoca o controle do cenário nos vários momentos em que a personagem se mostra vulnerável em busca de seu objetivo. Um desses é quando a trama exhibe o lugar onde Kiki passa a morar, mostrando como é a vivência num quarto minúsculo em uma cidade grande com a finalidade de passar um período ali para estudar e aprender. O *design* da casa da senhora Osano molda de que maneira será desenrolada a ação da história: uma estudante aprendiz de bruxa. Do mesmo modo que os adereços do cenário vão ajudar a contar a história, em especial “[...] quando o cineasta usa a cor para criar um paralelo entre os elementos do cenário, o motivo da cor pode ficar associado a vários adereços” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 216). A título de exemplo, as cores em tons neutros da colcha e do lençol e a parede em azul escuro do quarto apontam para a fase adulta, exibindo a ação de se arriscar na cidade em contraponto com o quarto dos pais de cores claro em tons florais; ao passo que a iluminação solar penetra nas superfícies do chão e da mesinha das refeições, faz-se um paralelo com o medo da

mudança, de encarar a nova jornada, por isso a cor oscila entre a entrada do sol e da lua, ensaiado também pelo que ela está sentindo no momento.

Impossível não lembrar do figurino característico de Kiki, com seu vestido preto e um laço vermelho na cabeça, e a vassoura da mãe referindo-se às camadas ocultas de significado da vestimenta de uma bruxa. Assim como o cenário, o figurino nela tem funções características durante todo o filme, pois ajuda na progressão narrativa, em seus movimentos voando na vassoura, corroborando com sua personalidade, além de reforçar padrões temáticos usado em coordenação com a cena dando ênfase à personagem.

O mais evidente exemplo do diretor sobre o figurino da protagonista no que se refere à elaboração da *mise-en-scène* do espaço-tempo é a opção por relacionar as cores do quarto, azul escuro, e do figurino mais diretamente. Por meio do olhar dela, o enquadramento do quarto com o vestido e o laço cria uma gradação de cores que mostra as pequenas evidências da vida turva, das descobertas, do coração em alerta que pulsa por mudanças mesmo sem saber como fazer. Nesse sentido, o figurino se torna importante na elaboração da personagem por sugerir ainda a criação dos traços da bruxinha, descaracterizando uma motivação de horror e de medo advinda do imaginário da figura de uma bruxa, mas sim de empatia com a jornada dela na ação do enredo.

Acrescentamos ainda que a problematização da estética de MA, de Okano (2014), expressa nas paisagens com chuva, permite sugerir a mudança do tempo para a vida da protagonista, o que se vincula a uma preocupação com a passagem do período no qual envolve as tarefas de seu treinamento. É durante a entrega de uma torta, em momento de muita chuva, que Kiki compreende o sentido da responsabilidade de precisar trabalhar, ter obrigação, e não poder ir divertir-se com o amigo Tombo (um possível namorado) no Clube da Aviação. O tempo chuvoso emoldura a paisagem cultivada pelo espaço vazio – por onde seguir? – representado pelos diferentes sentimentos de profundidade vivenciados por ela – o de ficar feliz com a entrega e o de ficar triste por não sair com o amigo.

É possível observar que existe, nessa cena anterior descrita, um impacto da imagem com a iluminação. Para os estudiosos David Bordwell e Kristin Thompson, a iluminação tem um papel específico, pois,

No cinema, a iluminação é mais do que aquilo nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição

geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221)

No caso da cena em análise, o ponto de iluminação é o início da saída de Kiki de casa, enquanto as nuvens escuras se formam no céu provocando um sombreamento nela e em seus pensamentos sobre o que desejava fazer. A luz no rosto articula texturas, como as expressões faciais de preocupação sem saber se daria tempo fazer a entrega e sair para a festinha com Tombo, e o destaque para o gato Jiji, um ponto de clareza relativo à fidelidade e amizade diante das dores.

A encenação, os movimentos e as expressões faciais de Kiki podem ser manipulados e percebidos por meio das técnicas da animação, o que fica evidente nos seus pensamentos e nos seus sentimentos dinamizados na ação executada em uma performance que beira o real. Isso ocorre porque “[...] no cinema, a expressão facial e o movimento não se restringem às figuras humanas. Em certo tipo de filme de animação, bonecos são manipulados através da técnica de animação quadro a quadro [também chamada de *stop-motion*]”, como nos esclarecem David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 232). A protagonista nos permite capturar o movimento de seus diversos sentimentos através dos pontos expressivos de seu rosto, evidenciando a relação da atuação criada pelas técnicas no computador.

A *mise-en-scène* do espaço composta em *O Serviço de Entregas da Kiki*, de Hayao Miyazaki, resulta da sua estética de cenários, iluminação, figurino e encenação das suas personagens. A perspectiva individual de Kiki ilustra não só o controle da direção cinematográfica sobre o enquadramento do filme, mas também o caráter relacional de como adentrar na ação da história. A cidade em que ela desempenha suas habilidades é um espaço que só pode ser compreendido na sua dinâmica com o tempo, pelos enredos vazios de busca por si, do seu talento para servir, que o configuram e o ilustram, em um quadro a quadro o qual adquire sentidos nas dimensões da narrativa com o/a espectador/a.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os teóricos David Bordwell e Kristin Thompson e a pesquisadora Michiko Okano, sobre a estética do “entre” na ideia de *MA*, apontam para a existência de uma *mise-en-scène* para além das técnicas de cinema que estamos familiarizados, visível na lembrança

do figurino da personagem Kiki relacionado à característica de bruxa dos contos de fadas ocidentais, na iluminação reflexiva que alude aos seus sentimentos, nos espaços da cidade grande com chuva, sol e todo o esplendor do mar beirando as ruas, entre outros olhares proporcionados pela sensibilidade da protagonista. Estes elementos remetem às lembranças provocadas pela *mise-en-scène* do filme de Miyazaki, o que adquirem destaque especial na dinâmica da ação do que ficou gravado da cena, e como esperado, esta coincide com a direção da encenação para a câmera, o que vemos enquanto espectador/a. A narrativa de animação japonesa contempla a complexidade dos eventos não planejados, compostos de interseções diversas que podem aumentar ou diminuir o efeito dramático. Logo, os estudiosos selecionados permitiram construir junto à personagem o potencial de um novo olhar para ressignificar os vazios da ação, previstos no cenário, na iluminação, no figurino, na encenação das personagens.

Ao percorrer a cidade grande, a protagonista recorre ao espaço-tempo de preparo para vivenciar sua história em seus próprios termos, perceptível nas pausas reflexivas em que fica com o olhar parado diante da tela. Durante cada voo para fazer as entregas na vassoura com seu gato preto Jiji, Kiki sugere o amadurecimento do seu treinamento no lugar onde deseja relacionar-se. De formas diferentes, a *mise-en-scène* se materializa na potencialidade do lar, e as experiências dela vão correlacionar-se com as dos/das espectadores/as no momento em que se guarda a história.

Nesse sentido, em algumas animações fílmicas, a *mise-en-scène* assume improvisos que resgatam atuações as quais adentram nossa realidade por causarem em nós a potencialidade do novo olhar, inclusive quando pensamos que já fomos adolescentes em busca de nossos talentos, como Kiki. A lembrança dessa cultura de desbravar o espaço como um *modus operandi*, dialoga com a caminhada cotidiana da *flânerie* pelas ruas da cidade, atribuindo noções de realismo. Assim, os aspectos do filme, dirigidos por Miyazaki, articulam elementos que obedecem ao exercício da imaginação, atribuindo um novo sentido às nossas experiências e à nossa história.

Referências

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

KIKI, os serviços de entrega de. Direção: Hayao Miyazaki. Roteiro adaptado: Hayao Miyazaki. Produtor: Hayao Miyazaki, Tóquio: Studio Ghibli, 1989. 1 DVD (103 min), NTSC, color. Título original: Majō no takkyūbin.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Cultura pop japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005.

OKANO, MICHIKO. *MA – A estética do “entre”*. *Revista USP*, São Paulo, volume 1, número 100, p. 150-164, 2013-2014, ano de publicação 2014.

OLIVEIRA, Janete da Silva. *Por entre mitos e fadas: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki*. 2016. 277 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Recebido em: 03/03/2023

Aceito em: 24/07/2023

¹ KIKI, a aprendiz de feiticeira. Direção: Hayao Miyazaki. Roteiro adaptado: Hayao Miyazaki. Produtor: Hayao Miyazaki, Tóquio: Studio Ghibli, 1989. 1 DVD (103 min), NTSC, color. Título original: Majō no takkyūbin.

² Quarto filme em animação do Studio Ghibli Brasil, lançado em 1990. Em Portugal, o título foi traduzido como “A aprendiz de feiticeira”. A entrada do filme no Brasil ocorreu inicialmente em Blu-ray e DVD no box da Coleção Studio Ghibli (volume 2), em versão dublada e legendada (distribuição Versátil Home Vídeo). Hoje o material está disponível na plataforma de streaming da Netflix.

³ Escritora japonesa de livros infantis, ganhadora do Prêmio Hans Christian Andersen (2018).

⁴ *Flânerie* está ligada às experiências de espaços como as galerias (os centros de compras da metrópole) e atividades de caridade e auxílio aos mais pobres. A personagem Kiki no seu devir de *flânerie* torna o estranho familiar e o familiar estranho ao mergulhar na descoberta da cidade com todos os seus sentidos. Mais que conhecer as ruas e as paisagens urbanas através das suas entregas, Kiki observa, classifica, registra o que vê, faz associações na busca de intertextualidades em seu cotidiano.

Uma máquina para porcos: entre figuras animalescas, horror e violência nas narrativas contemporâneas *Amnesia* e *Porco de raça*

Bella Beatriz Martins Gomes de Oliveira (UFMS)ⁱ

Wellington Furtado Ramos (UFMS)ⁱⁱ

RESUMO

As narrativas de horror são um ambiente de representação não apenas do medo, como também da realidade contemporânea, visto a presença de diversos símbolos da violência e da opressão da sociedade. A narrativa audiovisual *Amnesia: A Machine for Pigs*, de The Chinese Room, e a obra literária *Porco de Raça*, de Bruno Ribeiro, apresentam nitidamente os efeitos dessa violência, demonstrando, para o jogador/leitor, não só o processo de desumanização das personagens, como o delírio e seu consequente efeito de animalização daqueles que não são “bem-vistos” pela sociedade. Este ensaio tem como objetivo apresentar, mediante a análise comparada, as vivências animalescas e violentas experienciadas pelas personagens nas obras *Porco de Raça* e *Amnesia: A Machine For Pigs*, a fim de responder como os efeitos do preconceito e da submissão das minorias às imposições de uma cultura opressora influenciam a vida cotidiana.

Palavras-chave: horror; *Amnesia*; *Porco de Raça*; videogame; violência.

ABSTRACT

Horror narratives are an environment for the representation not only of fear, but also of contemporary reality, given the presence of various symbols of violence and oppression in society. The audiovisual narrative *Amnesia: A Machine for Pigs*, by The Chinese Room, and the literary work *Porco de Raça*, by Bruno Ribeiro, clearly present the effects of this violence, demonstrating, for the player/reader, not only the process of dehumanization of the characters, such as delirium and its consequent effect of animalization of those who are not “welcome” by society. This essay aims to present, through comparative analysis, the animalistic and violent experiences experienced by

ⁱ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Especialista em Literatura Brasileira, pela Faculdade Focus (2023) e Licenciada em Letras - Português/Inglês, pela Unicesumar (2022). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3851-8369> | E-mail: bellabeatriz0204@live.com.

ⁱⁱ Doutor em Letras (Estudos Literários), mestre em Estudos de Linguagens (Teoria Literária e Estudos Comparados) e graduado em Letras Português/Inglês (2007) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. É Professor Adjunto, da Carreira do Magistério Superior, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul na área de Letras/Teoria Literária. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras/UEMS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3847-5760> | E-mail: furtado.ramos@ufms.br.

the characters in the works *Porco de Raça* and *Amnesia: A Machine for Pigs*, in order to answer to how the effects of prejudice and submission of minorities to the impositions of an oppressive culture influence everyday life.

Keywords: horror; *Amnesia*; *Porco de Raça*; videogame; violence.

INTRODUÇÃO

A literatura é um espaço de arte e, principalmente, de representatividade¹ dos dilemas vivenciados pela sociedade. Atualmente, o universo literário e as dinâmicas da ambientação e das críticas literárias adaptaram-se aos novos elementos inseridos pelas tecnologias. Assim como o cinema, os jogos digitais têm um papel importante nesse movimento, servindo a diversos grupos como lugar de experiência do mundo que os rodeia, proporcionando assim perspectivas alternativas sobre esse mundo e o mundo da linguagem (KRÜGER, 2020).

Pontualmente, por meio da história da literatura de horror e suas influências, podemos notar que o estudo do medo, do sinistro, do terror e do horror na literatura fazem parte das concepções humanas desde o início dos movimentos literários, visto que, de acordo com Lovecraft (2020), as histórias de horror sempre atraíram a humanidade. Outro propósito, para o autor, muito antes de o medo fazer parte dos discursos artísticos, de os grandes romances de terror serem escritos ou da opressão violenta e dos pesadelos invadirem as telas do cinema, o medo já conformava o imaginário social por meio do folclore, isto é, de narrativas orais que, nas bases da história da literatura de horror, podem, por muitas vezes, confundirem-se com as narrativas da colonialidade.

O horror, nesse contexto, tem sido uma constante que vem despertando grande interesse no ser humano. Pouco resta daqueles tempos em que as cenas mais terríveis eram um recurso para “educar” crianças. Atualmente, o horror é uma forma de lazer e, até mesmo, de representatividade, e se faz presente no discurso cultural. Os principais estudos sobre a matéria e a evolução desses elementos na criação literária transmitiram-se, do ponto de vista temporal e estético, pelo mesmo fio condutor até o que conhecemos como a literatura de horror contemporânea (SOARES RIBEIRO, 2021).

A intensidade das emoções derivadas do terror² despertou o interesse de grandes escritores, como H. P. Lovecraft, Edgar Allan Poe e Stephen King, cuja influência direta pode ser vista naquelas obras cinematográficas e nos jogos que fizeram do medo sua bandeira. Embora a literatura e o cinema tenham desenvolvido amplamente suas possibilidades, a entrada do *videogame*, na paisagem cultural, elevou a vivência do horror a um novo patamar: a possibilidade de experienciar interativamente as adversidades vividas pelas personagens.

Outro ponto, visto nesse gênero literário, isto é, na literatura de horror, é a violência sofrida pelos indivíduos representados nas obras, que passam, frequentemente, por eventos traumáticos. Esses eventos provocam o início do processo de desumanização das personagens e, por consequência, privam-nas da sanidade mental. Tal processo traz à tona, então, personas delirantes, de modo que, em seus delírios, possam lidar com os horrores que as rodeiam para que consigam enfrentar os impasses vivenciados e, quem sabe, sobreviver ao cenário a elas imposto (DULEBA, 2021).

O jogo *Amnesia: A Machine for Pigs*, desenvolvido por *The Chinese Room* (2013), e a obra literária *Porco de Raça*, de Bruno Ribeiro (2021), apresentam com nitidez os efeitos dessa violência, demonstrando, para o jogador/leitor, não só o processo de desumanização das personagens principais, como o delírio e o efeito de animalização daqueles que não são “bem-vistos” pela sociedade.

Assim, a partir do contexto de um projeto de pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, na categoria de Mestrado, esta pesquisa tem o objetivo de apresentar, por meio da literatura comparada, as vivências animalescas e violentas experienciadas pelas personagens nas narrativas *Porco de Raça* e *Amnesia: A Machine For Pigs*, a fim de se compreender como os efeitos do preconceito e, conseqüentemente, da submissão das minorias às “demandas sociais”, isto é, às imposições de uma cultura opressora, influenciam a vida cotidiana.

Espera-se que, ao compreender esse fato a partir de uma perspectiva não apenas de fruição leitora/jogadora que nos permite a literatura em sua vertente artística, mas principalmente das reflexões da leitura crítica de uma determinada obra, observando-se a concepção da educação estética, o ser humano possa reavaliar seu comportamento ante as desigualdades sociais, no intuito de reduzi-las, contribuindo, assim, na construção de uma sociedade mais igualitária e justa. Nesse sentido, esta pesquisa não

só é pertinente para auxiliar a sociedade no processo de minimizar essas questões, como, ainda, para ampliar a compreensão da historiografia literária e das adversidades históricas que influenciaram sua produção e, também, os seus impactos na narrativa audiovisual dos jogos digitais.

Para que isso seja cumprido de forma satisfatória, a metodologia empregada compreende uma revisão bibliográfica, de caráter qualitativo e exploratório, utilizando obras publicadas sobre o tema em livros, artigos e bancos de dados acadêmicos virtuais, tais como: SciELO, Elsevier e Scholar Google. Internamente, a pesquisa será organizada em três capítulos, que abordarão as influências da narrativa de jogos de *survival horror* e o contexto literário do realismo contemporâneo, o processo de desumanização dos indivíduos na sociedade e as principais questões sobre a violência e a animalização de minorias nas narrativas de horror.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A influência da literatura nos jogos digitais de *survival horror*

Quando tratamos sobre os mundos do terror no *videogame*, um dos subgêneros mais importantes é o *survival horror*. Esse subgênero inclui todos os jogos baseados em ação e aventura que claramente bebem na tradição da literatura de horror. Neles, o jogador assume o controle de uma personagem cuja principal função é sobreviver em um ambiente geralmente agressivo, seja por meio da violência física seja psicológica, resolvendo quebra-cabeças e enfrentando as ameaças que o espreitam, além de vivenciar e de usufruir de um enredo instigante.

Segundo Therrien (2009), nesses jogos, é bastante comum o jogador lidar com uma pessoa vulnerável, que está longe de ser um daqueles grandes super-heróis que salvam a humanidade. Em alguns produtos, a personagem não terá sequer uma arma para se defender, assim, enquanto tenta manter sua sanidade, ele só pode se manter vivo escondendo-se das criaturas que inundam sua realidade.

Souza (2018) pondera que, embora a contemporaneidade seja, por definição, a descrição inteligível de um ato que ocorre simultaneamente à sua sinalização, esse conceito não se baseia nesse fato isoladamente, visto que se constitui como experiência espaço-temporal e resgate da memória histórica. Essa característica nos obriga a

compreender a contemporaneidade tanto em relação ao projeto narrativo da modernidade, como em sua reavaliação pós-moderna, para alcançar, de acordo com a autora, uma definição sólida do conceito, visto que, como categoria epistemológica, a modernidade tem sido entendida como herança do projeto racionalista, estabelecendo uma condição particular da história.

Para Carmo (2019), isso se torna evidente na cristalização de uma sensação de fim dos tempos, presente nas narrativas de horror, ou até mesmo no romance, que se deseja contemporâneo, gerando um mundo de superação de bloqueios ideológicos que, muitas vezes, relaciona intimamente a literatura e, no caso dos jogos digitais, a narrativa audiovisual ao conceito de poder, criando um sentimento paralisante para o leitor que vivencia as imposições sofridas pela personagem. Isso, de acordo com a autora, ocorre devido à *imersividade* das narrativas audiovisuais, que:

[...] continuam a estabelecer-se como vínculos sociais e culturais, sendo extensivamente produzidas e difundidas em diversos *media* audiovisuais e/ou interativos. Comparativamente, as narrativas literárias, na ausência dos estímulos multissensoriais, desafiam o leitor a construir o imaginário do texto na sua mente, ocasionando uma experiência mais imersiva e profunda. Estas narrativas de ficção partem de uma linguagem literária estruturada, sob aspectos formais e expressivos que se caracterizam pela coerência semântica e compositiva; e constroem-se por verossimilhança, enquanto representação do mundo, ao retratar um encadeamento de acontecimentos reais ou fictícios. (CARMO, 2019, p. 13)

Percebe-se, dessa forma, que as narrativas contemporâneas, sejam elas literárias ou não, são posicionadas como um modo alternativo de interpretação, considerando a continuidade das relações modernas e pós-modernas. A contemporaneidade, pautando-se na perspectiva da literatura realista e, até mesmo, das narrativas do *survival horror*, apresenta-se como uma prática de consciência do presente, a qual deve ser somada a um gênero narrativo que a veicule, a visibilize e a possibilite como experiência estética, de modo que, conforme Agamben (2009), ela se torna a sombra de um corpo celeste, que foge mais rápido que a luz que ela mesma produz e, com isso, não é possível detê-la.

Assim, se considerarmos o realismo como um gênero literário que circunscreve a materialidade do político e da violência social e pincela também a literatura contemporânea, é possível compreender que esse gênero não só está sempre em vigor, mas constitui uma intervenção em um dado contexto histórico. De acordo com Pinto et al. (2019), o realismo, compreendido como inevitavelmente contemporâneo, torna-se o

epicentro discursivo de uma cultura, de suas práticas e de sua contingência no presente da narrativa, influenciando-a de maneira intrínseca.

Não se trata, portanto, de analisar a tematização daquilo que se julga atual na literatura e sua consequente influência nas narrativas de *survival horror*, mas de tudo o que poderia continuar sendo representativo de um modelo de vigilância social, uma vez que se trata de “resistir à alternativa autoritária entre a teoria e o senso comum, entre tudo ou nada, porque a verdade está sempre no entrelugar” (COMPAGNON, 1999, p. 28). Esse discurso não é emitido por modos referenciais de representação que conferem, ao gênero, uma relação privilegiada com o referente, isto é, não tenta resolver o enigma da realidade por meio de descrições presentes da ação, visto que o presente, como ato cognoscível, é apenas um instante dentro do imaginário, atentando-se, desse modo, a uma ruptura que permite intervir social, política e historicamente sobre o que é concebido como real (SILVEIRA, 2017).

Nesse sentido, Agamben (2009) postula que a história se dá na medida em que as origens de uma determinada cultura se encontram, tanto no passado cronológico quanto no presente que incessantemente as ativa, fazendo com que a contemporaneidade seja percebida como um evento paradoxalmente assíncrono. Sem assumir que o realismo é a via privilegiada de acesso à massa inacessível formada entre o presente e sua origem, o autor recupera a perspectiva foucaultiana como a forma mais autêntica de aproveitar o momento de manifestação do acontecimento e, portanto, de revelá-lo em seu estado mais puro.

A dimensão do evento, além das imagens e dos fantasmas para a qual se dirige o movimento da imaginação, não é a repetição obsessiva de um trauma ou de uma cena primordial, mas o início da existência, da constituição original do mundo. No nível textual, essa prática arqueológica do presente pode ser proposta a partir do olhar do realismo contemporâneo. Ou seja, desse realismo que, como fato estético, incorpora o adjetivo “contemporâneo” para se situar nos múltiplos planos de produção da realidade que circundam o texto.

Por outro lado, com o renascimento das narrativas de terror, esse gênero reconquistou seu lugar no mundo dos jogos, dos quadrinhos e da ficção televisiva, com séries que retornam aos monstros de um cenário pós-apocalíptico, às bruxas e aos *covens*, ou narram as histórias cada vez mais realistas, tratando dos “demônios” que

vivem camuflados na sociedade, cuja perversão os capacita para realizar as ações mais assustadoras. Seguindo essa perspectiva, o *videogame* ganhou um novo impulso, uma vez que é possível encontrar títulos de grande sucesso entre o público, como *Outlast* (RED BARRELS, 2013), *The Evil Within* (TANGO GAMEWORKS, 2014) e, até mesmo, o *remake* da aclamada série *Resident Evil*, lançada inicialmente em 1996, pela Capcom, como uma forma de retorno às origens da literatura de horror no mundo dos jogos.

Nesse sentido, mesmo que o horror tenha mudado de forma e tenha ocorrido uma transformação do texto para o pixel, o conteúdo sinistro e a sua crítica ao mundo que conhecemos permanecem. Os recursos para despertar o sentimento de terror no espectador pouco mudaram desde que esse gênero começou sua vertiginosa ascensão. Como o cinema e a literatura, os jogos digitais recorrem a elementos ligados ao macabro, aos pesadelos, aos medos ocultos e do desconhecido, todos eles visando gratificar o espectador com o prazer de se “assustar”. No entanto, a diferença entre o universo dos jogos e o da literatura, em sua forma primordial, baseia-se nos seus ambientes interativos e imersivos. Essa ideia de imersão permite que o jogo tenha um potencial especial em termos de experiência do sublime, visto que ele proporciona, ao jogador, a possibilidade de vivenciar a narrativa.

A incorporação do videogame, no campo acadêmico, pode parecer tardia, especialmente se considerarmos que ele tem suas raízes em experiências pioneiras de meados do século XX. Apesar do papel central do lazer nos países ocidentais e do impacto das indústrias culturais na sua economia, esse produto foi, por muito tempo, relegado da pesquisa social por sua desconexão com o atual modelo de lazer, enquanto outras mídias, de natureza semelhante, como o cinema, teriam sido abordadas, a partir de uma perspectiva humanista, anos atrás (FORNACIARI, 2019).

Lima (2018) observa, nesse contexto, que o *videogame* não poderia ser entendido apenas como um suporte de entretenimento, mas também discursivo, vinculado à narratividade, à expressão de histórias e, até mesmo, a perspectivas filosóficas, sociológicas e literárias. Dessa forma, para essa autora, se o *videogame* tem um significado comunicativo, ele exige um estudo amplo o suficiente para compreender essas implicações socioculturais, para que a reflexão acadêmica inicial se concentre justamente em estabelecer uma ontologia particular para o *videogame*.

1.2 Narratologia na construção da narratividade nos jogos digitais

Para delimitar adequadamente a natureza da narratologia e, portanto, da construção das narrativas nos jogos digitais, as ciências sociais e humanas oferecerem diferentes teorias que poderiam ajustar as perspectivas de análise deste estudo. Duas delas adquiriram especial relevância: a primeira incluiu a ideia dos jogos digitais como suporte para histórias e ideias, definindo-os como o último elo da cadeia evolutiva da mídia narrativa, enquanto a segunda teoria preferiu focar em sua própria personagem como uma experiência lúdica. As disciplinas que abraçaram cada um desses focos de estudo formalizaram um, já clássico, debate sobre a essência do *videogame*: narratologia *versus* ludologia como categorias em que a especificidade dos jogos digitais poderia ser enquadrada teoricamente. Ambas as correntes foram pioneiras em posicionar o *videogame* como objeto de estudo autônomo (GOMES, 2009).

Segundo Lemos (2015), a narratologia, em conjunto com a literatura, é de origem estruturalista e tenta revelar as regras comuns à produção de qualquer história independentemente de suas possíveis derivações dramáticas. Com base nessa ideia, a narratologia argumenta que nos *videogames* há estruturas narrativas já presentes em outros artefatos culturais mais tradicionais, como romances ou filmes, e que as teorias usadas para explicar e entender essas formas narrativas também poderiam ser aplicadas aqui, embora os recursos sejam diferentes. Essa posição parece fácil de aceitar, visto que, ao se observar os jogos digitais contemporâneos, é possível verificar como a escrita de histórias estabelece muitas das propostas da literatura.

Lima (2018) admite que, se a narrativa pudesse ser entendida como a representação de uma série de eventos que compõem uma trama com início, meio e fim, muitos *videogames* teriam estruturas semelhantes. Em contrapartida, Fornaciari (2019) reconhece que os jogos digitais estão ligados à ficção desde sua origem, mesmo em suas manifestações mais primitivas, ao estabelecer elementos que podem ser manipulados pelo jogador e que geram um objetivo em sua mente. Além disso, o desenvolvimento técnico do meio teria permitido uma maior extensão dos enredos e, conseqüentemente, um melhor envolvimento do usuário com suas abordagens dramáticas, com ferramentas-chave como sequências de vídeo ou diálogo ambiental e, em suma, uma conexão sólida com as estruturas dramáticas.

No entanto, essa proposição nos leva a um dilema: se a narrativa deve basear a ontologia do jogo, deve ser parte constitutiva da sua natureza, contudo, a existência de uma base narrativa não faz com que todos os *videogames* sejam considerados um produto literário. Como indica Lemos (2015), alguns exemplos ultrapassariam os limites da abstração para que pudessem ser considerados histórias e, ao invés de oferecer experiências de jogo mais superficiais, como o popular Tetris, apresentariam estruturas de referências simbólicas adequadas para entender o jogo em parâmetros dramáticos, além de simplesmente se concentrar no prazer tático de uma abordagem jogável.

Conforme os estudos de Lima (2018), o problema da essencialidade narratológica não se baseia apenas na maneira de entender a narratividade de forma mais ou menos aberta, mas no fato de ela estar fundamentada diretamente na representação de algo, ou seja, na interpretação de um conjunto de signos diante dos quais o usuário, em conluio com seu contexto social, adquire uma determinada mensagem. A autora entende, então, que a história é uma forma de estruturar a representação do mundo.

Contudo, nos jogos digitais, nesse caso o jogo *Amnesia*, o mundo não é meramente representado, mas propõe uma natureza experiencial, uma simulação: a cópia de um universo que se apresenta como real, mas se baseia naquele que é fantástico, criado inicialmente por Lovecraft, por meio de um sistema que permite que se transformem linhas e mais linhas de códigos programados para manter os comportamentos de seu modelo original, isto é, da realidade em que se vive. Esse novo modelo também reage aos estímulos de acordo com um conjunto de condições semelhantes às de sua referência, de modo que se integra aos atributos essenciais do conceito de jogo.

Nesse sentido, o jogo é uma forma de estruturar a simulação do mundo, uma posição muito mais próxima da proposta dos *videogames*. A partir disso, entende-se que a análise da narratividade nos jogos não ignora as particularidades interativas do meio, as quais determinam a compreensão literária e psicossocial desse fenômeno. Lima (2018) explicita que a análise narrativa dos *videogames* deve ser estruturada em torno da relação entre enredo, mecânica e jogabilidade, ao contrário de outras mídias narrativas não interativas, já que, aqui, o jogador cria a história em cada um dos seus

jogos, com esquemas de ação, de estratégias e de possibilidades, diretamente relacionados à mecânica do jogo.

Para assimilar a relação entre os jogos de terror e a literatura de horror, é fundamental entender os processos envolvidos no desenvolvimento de cada enredo porque a procura do sinistro, no campo dos *videogames* e da literatura, deve ser sustentada num carácter essencial e intrínseco ao meio que o manipula. Por isso, procura-se mostrar que os jogos digitais de *survival horror*, como elementos interativos com tendência narrativa, inevitavelmente, passarão por um duplo caminho para apresentar sua particularidade discursiva nesse campo. Apresentam, portanto, a análise de ambas as partes nas quais são lançadas as pistas para compreender a conformação do inquietante, do estranho e, em suma, de tudo o que o conceito freudiano de *unheimlich* pode oferecer (KIRKLAND, 2009).

Em todo o caso, os jogos digitais desenvolvem uma simbiose narrativa com a literatura contemporânea, permitindo o desenvolvimento de histórias, a ponto de certas estéticas e sensibilidades, contadas pelo meio literário, virem a influenciar a estética e as sensibilidades cinematográficas dos jogos de forma retroativa.

2. UM ENCONTRO ENTRE PSICANÁLISE E LITERATURA: REPRESENTAÇÕES HUMANAS EM NARRATIVAS DE HORROR

2.1 O desenvolvimento do sinistro na ficção gótica

O sinistro alude a uma sensação de perda de familiaridade que surge no próprio âmago do conhecido, ou, segundo uma inversão especular da mesma definição, seria uma experiência de familiaridade que surge no centro do desconhecido. Diferentemente de outras formas do aterrorizante ou do perturbador, o sinistro figura um modo de vivenciar que nos expõe a uma espécie de subversão na vivência do próximo e do conhecido, uma torção da experiência estético-emocional em que as categorias do íntimo e do alheio, ou o interno e o externo, deixam de operar como demarcações clássicas da distinção sujeito/objeto, não para se dividirem como se fossem dois planos irreconciliáveis, mas para exporem uma solução de continuidade que os torna inseparáveis (cf. AGUIAR, 2022).

Nessa perspectiva, o sinistro seria uma variedade de experiência estética em que o que, antes, era conhecido assume repentinamente a aparência do estranho, com o efeito da sensação perturbadora de que o que era considerado próximo e familiar se vê tingido com os tons do desconhecido, desconhecido e perturbador. Para Soares (2022), o sinistro está relacionado à literatura segundo um duplo vínculo: por um lado, o sinistro apareceria no cotidiano quando nossa rotina é inesperadamente perturbada por uma sensação de estupefação ameaçadora, no que se poderia chamar de uma interferência estética que rompe a experiência segundo as qualidades literárias ou ficcionais de desrealização e despersonalização; por outro lado, seria viável definir a própria literatura como um discurso do estranho, na medida em que, como dizem os formalistas russos, ela opera a partir de um princípio de desfamiliarização, ou seja, torna o familiar estranho, desafia nossa crenças e suposições sobre o mundo e sobre a natureza da “realidade”.

Essa conjectura precipitada, embora não totalmente equivocada, requer um esclarecimento para torná-la viável. Se, por sinistro na literatura, entendermos o funcionamento de um princípio de desfamiliarização, que seria o mecanismo que atravessa e mobiliza suas diversas formas de organização retórica, inscrição representacional e estruturação narrativa, obviamente cairíamos em uma generalização ao aplicar esse princípio. Contudo isso geraria um possível equívoco na perspectiva que se pretende desenvolver, uma vez que se assenta em não considerar uma estratificação epocal e estilística que permita distinguir as diferentes modalidades adquiridas pela produção literária no quadro das suas transformações históricas.

Segundo Ribeiro (2016), os escritores associados ao modernismo teriam descoberto o literário como tal justamente ao cair no território do sinistro, questão que se evidencia na obra de escritores, como Marcel Proust e Franz Kafka, em que o desenrolar da narrativa é indissociável de uma espécie de reverberação sinistra que parece vir de dentro das próprias palavras. Para o autor, a reflexão sobre os enquadramentos históricos do nefasto, entendido como um conceito que testemunha formas de inscrição tanto estéticas como subjetivas, teve um desenvolvimento conceitual bastante pródigo nas últimas décadas do século passado, surgido com maior força na década de 1990, a partir da profusão de obras no campo da crítica literária, artística e cultural que se dedicaram ao tema, sendo surpreendente que, durante a

primeira metade do século XX, a análise da categoria do sinistro tenha sido reduzida ao ensaio de Sigmund Freud, "O sinistro" (*Das Unheimliche*).

Percebe-se, com isso, que é preciso cautela em relação a atribuir, à ficção gótica, a capacidade de revelar alguns conteúdos que estariam em certa "profundidade" cultural a que teriam sido relegados pelo espírito Iluminista. Conforme Tarvi (2015), os vícios interpretativos da crítica literária apontam que ela tende a usar metáforas espaciais que remetem à ideia de interioridade para sustentar sua análise, o que implica uma incompreensão tanto dos pensamentos freudianos quanto do que inspira tais interpretações, como a estética gótica. Vale comentar que, em ambos os casos, a dimensão topográfica deve ser entendida como um mecanismo de representação que joga na superfície discursiva e não dentro de uma suposta profundidade subjetiva.

Ademais, ao se considerar a tese desenvolvida por Foucault em *As palavras e as coisas*, nota-se que a lógica discursiva e a epistêmica, que a ficção gótica encarna, criam um parentesco entre conhecimento e linguagem que se dissolve até se tornar uma relação que expõe:

[...] um saber fechado sobre si mesmo e uma pura linguagem tornada, em seu ser e sua função, enigmática — qualquer coisa a que se chama, desde essa época, Literatura. Entre os dois desenvolver-se-ão, ao infinito, as linguagens intermediárias, derivadas ou, se se quiser, decaídas, do saber assim como das obras. (FOUCAULT, 1999, p. 124)

Essas concepções de Foucault demonstram que a ficção gótica foi uma das formas que permitiu compensar tal degradação da linguagem, de modo que a capacidade compensatória da literatura reside em ter feito da linguagem um princípio em si mesma, gerando assim um retraimento da linguagem em sua própria origem. Consequentemente, a linguagem literária passa a operar segundo um princípio de pura superficialidade que faz com que qualquer exegese dela se refira à sua própria condição de articulação significativa, sem assumir um sentido oculto ou primeiro ao qual deveria prestar homenagem.

O duplo movimento epistêmico em que a linguagem estava envolvida no final do século XIX conduzia a dois destinos possíveis: uma formalização que aspirava à sua transparência absoluta como meio de relação com a realidade, que encontraria seu epítome em Bertrand Russell, e a retirada da linguagem em sua própria origem, fazendo

da interpretação um movimento que não tem outra referencialidade senão a do próprio texto, lógica em que Freud encontraria a concepção do inconsciente (PAIVA, 2019).

O discurso freudiano sobre o inconsciente, como cita Terêncio (2013), demonstra a mesma estranheza no íntimo que a estética gótica revela, apresentando que o discurso não é alheio às dissertações estéticas. Isso pode ser encontrado no texto de Freud, "O sinistro", de 1919, com a advertência particular em que afirma que essas questões tratam de uma indagação no campo da estética, campo no qual esse estudioso diz não se sentir muito à vontade, mas o qual é necessário abordar na medida em que a psicanálise compartilharia um objeto relacionado com a estética: a preocupação com as formas da experiência sensível.

O *unheimlich*, segundo Freud (1976), é uma palavra-conceito, uma espécie de significante que contém em si um núcleo semântico surpreendente e ambivalente. Para o psicanalista, a palavra *unheimlich* coincide com seu termo oposto, *heimlich*, visto que, embora *unheimlich* aluda ao sinistro ou ao aterrador e *heimlich* ao familiar, íntimo ou doméstico, a análise linguística mostra que ambos os termos, aparentemente contraditórios, convergem semanticamente.

O tipo de horror a que Freud se refere é aquele que emerge no familiar, um deslocamento que faz com que o vivido tão próximo adquira o aspecto de uma inquietação sombria. A literatura de horror, em especial, considera essas questões em seus jogos de linguagem, principalmente para construir as características do personagem, assim como causar, no leitor, uma sensação de desconforto e medo.

Assim, as construções literárias, a partir das perspectivas freudianas sobre o par *heimlich-unheimlich*, seguem uma semântica que coincide com a forma de uma figura espacial não orientável, ou seja, de um objeto no qual orientações mutuamente exclusivas não podem ser claramente distinguidas, como dentro-fora, cima-baixo ou direita-esquerda, dimensões disjuntas que se tornam parte de um *continuum* na experiência do sinistro.

Essa duplicidade de uma palavra em relação ao seu significado permite, a Freud, mostrar que esses conceitos podem ser percebidos na impressão sensível que se impõe ao sujeito diante daquela variedade de terror que pode ser descrita como nefasta, ou seja, uma experiência em que o *unheimlich* aparece como uma variedade do *heimlich*, tornando aquilo que se pensa ser um velho conhecido em uma inquietante estranheza

que move um medo inquietante que deriva daquilo que é íntimo do indivíduo que o sente.

2.2 As narrativas *Porco de Raça* e *Amnesia* como fenômenos representativos dos processos de violência, trauma e opressão

Para Rabêlo e Martins (2022), a perspectiva freudiana sobre o sinistro é um fenômeno que está presente na literatura devido às intenções de atingir a psique daqueles que têm contato com a leitura de uma determinada narrativa. A psicanálise, dessa forma, é, em sua mais intrínseca forma, uma ferramenta para que autores, pintores, desenvolvedores, roteiristas e demais artistas utilizem a linguagem, independentemente do instrumento pelo qual ela é mediada, para provocar um sentimento naqueles que apreciarão uma forma artística.

O mesmo ocorre nos jogos analógicos e digitais que têm como temática central o gênero *survival horror*. Esse cenário é explícito na série *Amnesia*, especialmente em *A Machine For Pigs*, em que se torna nítida a fragilidade mental de Oswald Mandus, protagonista da narrativa, ao tratar, de forma desvirtuada, sobre o conceito nietzschiano de *übermensch* (super-homem), em um dos trechos de seu diário, acreditando ter conquistado tal título, como pode ser visto na seguinte passagem:

Você é simplesmente um homem fraco, um produto de sua idade, igual a qualquer outro. Isso é o Império, cretino, essa é a idiotice assassina, o resultado natural desse Darwinismo social. Se você é mau, então este mundo é mau. Você apenas deixa o sangue correr na rua em vez de escondê-lo nos abrigos. Você segura a lâmina e a desliza sozinho, você não paga a um homem para fazer isso por você onde não pode vê-la. Se você é mau, pelo menos o seu é um mal honesto e só isso faz de você um *Übermensch*. (THE CHINESE ROOM, 2013 - traduzido pela autora)

Tal fato demonstra uma narrativa não apenas distópica, apresentada pelos cenários caóticos, como também realista e contemporânea, independentemente da época em que se passa. Por outro lado, a deturpação do conceito de Nietzsche, sobre a possibilidade de que o ser humano seja um “super-herói”, demonstra, claramente, o que Freud e Foucault explicam ao falar sobre a loucura e o delírio humano, de modo que, para Soares (2019), as perspectivas complementares desses estudiosos permitem compreender que:

Se para Freud, por exemplo, o sonho seria uma realização (disfarçada) de algum desejo recalado, nesse sentido ele já resulta de uma interpretação desse desejo. [...] Sua relação com o assunto sugere o retorno constante de uma experiência limite que não só o impressiona como talvez o ameace, como fez a Freud [...]. Para Foucault, essa ameaça contínua de poder enlouquecer sugere que a experiência da loucura desafia [essas manifestações], uma vez que a interpretação racional se liga a discursos continuamente em mutação, que resistem sem cessar a interpretações definitivas. (SOARES, 2019, p. 174)

Esses delírios fazem parte do processo do personagem principal da trama, assim como da obra literária *Porco de Raça*, em que se encontra o oposto do que é apresentado em *Amnesia*: ao invés do estereótipo da sociedade patriarcal, isto é, de um homem branco, conservador e opressor, Ribeiro apresenta um personagem negro, oprimido por todos que convivem com ele, até mesmo seus familiares que tentam, a duras penas, se encaixar nos padrões sociais que lhes é exigido.

É preciso considerar, também, que essa narrativa se passa no final no século XIX, após a dissolução das últimas colônias europeias na América Latina, além dos conflitos entre Estados Unidos e México sobre a expansão e a unificação da América, ideais derivados da doutrina do Destino Manifesto. Nesse período, os estudos de Freud ainda estavam sendo desenvolvidos, sendo a mente humana, ainda, um tabu entre os profissionais da saúde.

Dessa forma, seguimos a história de Oswald Mandus, um rico industrial, que voltou recentemente de uma expedição "desastrosa" ao México, onde essa tragédia aconteceu. Atingido pela febre, Mandus tem sonhos frequentes com uma máquina escura até recuperar a consciência, recebendo, ao despertar desse estado, telefonemas misteriosos, que a princípio são enigmáticos, mas que depois dizem que seus filhos estão presos nas entranhas da máquina criada por ele e, para resgatá-los, ele deve consertá-la. Durante sua busca, a casa treme e Mandus ouve um rugido de máquina ganhando vida sob seus pés.

Descendo para as profundezas, Mandus lentamente recupera suas memórias e encontra os monstruosos escravos suínos que patrulham os corredores e passarelas. No decorrer da narrativa, entende-se que esses seres humanoides foram criados por ele, com o propósito de limpar o mundo, demonstrando que Oswald Mandus, em seus tempos de

glória, não só fazia parte da nata da sociedade da época, como também comungava fielmente aos valores propagados pela comunidade conservadora.

Essa época é marcada pelo início dos ideais políticos e sociais do comunismo. No entanto, segundo Ricon (2020), as relações do movimento positivista estavam em alta, sendo necessário entender que esse termo:

Ao longo do tempo se estabeleceu com diversas interpretações. Entretanto, conseguimos perceber duas características comuns a todas as leituras inseridas neste fenômeno intelectual: o ideal cientificista e o conservadorismo. O primeiro nos apresenta a proximidade entre todas as áreas do conhecimento e o estabelecimento de “verdades absolutas” reguladas por leis que estruturariam inclusive a sociedade; o segundo, a necessidade da sociedade, a partir da conciliação entre as classes sociais, se afastar dos riscos revolucionários, comuns no século XIX. [...] Comte e seus seguidores acreditaram que todas as comunidades humanas, independentemente das organizações sociais, das instituições políticas, das economias manifestas ou das culturas praticadas, estavam vinculadas a determinadas leis gerais que as faziam progredir em direção àquela sociedade materializada na Europa representada em seu próprio pensamento positivista. [...] Não à toa, certa mentalidade positivista acabou impulsionando o neocolonialismo europeu, já que esse era um fardo do homem branco. (RICON, 2020, p. 80-83)

Tudo isso permite perceber que, mesmo com os discursos marxistas desse período, ainda era forte o pensamento sobre uma sociedade embranquecida e, conseqüentemente, segundo os preceitos difundidos, mais “limpa e próspera”, afastada de culturas externas às europeias, que manchavam a integridade das análises científicas. No entanto, quando Mandus finalmente reativa a máquina, o personagem percebe que foi traído: seus filhos foram assassinados por ele antes que caísse em febre e a voz orientadora era a outra metade de sua alma combinada com a máquina.

Totalmente funcional, a máquina desencadeia um exército de homens-porcos em Londres, matando todos os moradores da região e enviando-os para alimentar seu apetite monstruoso por aquilo que Mandus pregava ser a podridão da sociedade em que vivia. Oswald, após entender o que está acontecendo, retorna ao subsolo para destruí-la de uma vez por todas. A máquina implora para que ele reconsidere, ao revelar que o personagem assassinou seus filhos depois de ter uma visão de suas mortes futuras na Primeira Guerra Mundial. Contudo, Oswald percebe que não tem o direito de tomar o destino da humanidade em suas próprias mãos e, em seu ato final de redenção e culpa, ele desativa a máquina.

Por outro lado, na obra *Porco de Raça*, de Ribeiro (2021), o autor, quando apresenta a dualidade entre o protagonista e seu irmão, retoma a perspectiva realista da obra *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, em que um é privilegiado, dentro da sociedade patriarcal, em detrimento do outro, que é violentado e animalizado. Isso pode ser notado já no início do texto, quando Ribeiro apresenta o seguinte diálogo:

“Tu se tornou uma dessas pessoas que apagam o próprio passado. Que cômodo, bicho.”
“Tu que se tornou uma dessas pessoas que apagam o próprio passado. Tu.”
Fico calado.
Meu irmão continua: “Eu me tornei algo que preste. Painho também. Até mainha. E você? Não se tornou só porque é preto? Tadinho...”
“Eu me recusei a ser um bichinho de estimação. Só isso. Também me recusei a ficar pagando de negão exemplar na frente dos amigos branquelos e escrotos do pai, ao contrário de você que provavelmente chupou o pau de todos dali.”
“Você veio aqui só para defender as raízes africanas da família? Se foi, valeu irmãozinho, pode ir embora e leva sua ancestralidade contigo. Tchau.”
[...] “A nova era não é perfeita pra todos, visse. Foi mal, mas você já desceu ali nas ruas pra sacar o que tá acontecendo? Já tentou ver a merda que tá rolando?”
[...] “Você é um fodido”, ele sussurra no meu ouvido.
[...] “Sentirei saudades.”
“Seu preto falido.”
“Seu preto vendido.” (RIBEIRO, 2021, p. 30-32)

A partir desse trecho, pode-se notar a dinâmica em que Porco Sucio, o personagem principal de *Porco de Raça*, vive: uma vida cercada por exigências sociais de valores conservadores e o embranquecimento cultural do Brasil. Essa questão é evidenciada no questionamento que o personagem faz a seu irmão, que não enxerga ou não quer enxergar além do seu círculo social, que construiu a partir de sua submissão. Ribeiro, dessa forma, apresenta uma distopia humana visceral, carregada de elementos narrativos que unem o entretenimento à crítica social, por meio de um personagem negro, professor, falido, preso a uma cadeia de acontecimentos inescapáveis que levam à própria degradação física e psicológica de Porco Sucio.

Ambos os personagens, tanto Porco Sucio como Oswald Mandus, apesar de serem contextualizados em diferentes ambientes sociais, passam pela metamorfose de um típico personagem kafkiano, com suas motivações, conflitos e traumas, vivendo em uma sociedade em transe, isto é, ambas as narrativas tratam de representações humanas em um contexto social cruel. Porco Sucio é o sofrendor das ações da sociedade patriarcal que o cerca, ao contrário de Mandus que é o causador dos males em sua cidade. Ao ser

capturado e confinado, ele se vê obrigado a fazer parte de um ringue de lutadores formado por párias sociais, lutando com uma máscara de porco para deleite de espectadores da alta sociedade.

O personagem, vivendo em constante estado de sobrevivência, desde antes desse cenário de violência explícita e brutal, vive em um estado de despersonalização e, conseqüentemente, de loucura para conseguir conviver com as cenas desumanas que precisa experimentar. Nota-se, a partir disso, que essa modelagem literária e seu reconhecimento como representação de uma realidade social específica, validada pela opinião social, não é alheia aos mais antigos debates sobre verossimilhança.

Nesse sentido, o problema abordado por essas narrativas parece ser que a aceitação do caráter essencialmente representacional da ficção foi reduzida a um efeito conotado negativamente da realidade, ou seja, como uma ilusão e, portanto, carente de validade política ou eficácia simbólica. A figuração do delírio em ambas as narrativas é transmitida como estado íntimo traumático, derivado da violência que correlaciona, por sua vez, um leque de emoções de natureza política, ou seja, de afetos que intervêm diretamente na conformação da sociedade e condicionam imaginários culturais.

CONCLUSÃO

A imaginação, embora nos torne um pouco mais livres, serve de ponte entre o saber e o não saber, entre o conhecido e o desconhecido, entre a voz que representa o outro dentro de si e aquela que guarda a memória de um acontecimento traumático. O vínculo que tanto Mandus e suas criaturas humanoides quanto Porco Sucio estabelecem com outras formas imaginativas de realidade nos oferece a possibilidade, como leitores críticos, de responder afetivamente aos traumas por meio de práticas mais éticas e justas.

A literatura, em sua ânsia de imaginar o outro, em sua tarefa de construir realidades alternativas e reconstruir a sua própria, é um poderoso antídoto contra a violência e o ódio. Assim, além de ser uma ferramenta estética, a literatura possibilita narrativizar e tornar visíveis esses tipos de violência insidiosa por meio de constelações reveladoras, entendendo "constelação literária" a partir da perspectiva benjaminiana de que as narrativas fazem parte de uma combinação de elementos histórico-sociais,

literários e políticos que tenham a capacidade de surpreender e de transmitir um sentido emocional transformador.

Considerando a literatura como uma ferramenta de representação das mazelas sociais, este ensaio apresentou, por meio da literatura comparada, a influência das narrativas de horror e dos conceitos psicanalíticos nas vivências animais e violentas experienciadas pelas personagens nas narrativas *Porco de Raça* e *Amnesia: A Machine For Pigs*, a fim de responder como os efeitos do preconceito e da submissão das minorias às “demandas sociais”, isto é, às imposições de uma cultura opressora, influenciam a vida cotidiana.

Com este texto, esperamos contribuir com a comunidade científica, utilizando a análise literária comparativa da narrativa audiovisual *Amnesia: A Machine For Pigs* e da obra literária *Porco de Raça*, demonstrando como a literatura de horror e a narrativa dos jogos do gênero *survival horror* estão relacionadas em seus aspectos teóricos e discursivos. Além disso, considerando-se os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, propostos pela ONU, espera-se também que esta pesquisa possa auxiliar a sociedade na redução das desigualdades sociais, visto que este estudo discutiu não só as influências do contexto literário nas narrativas de jogos de *survival horror*, mas, também, as principais questões sobre a violência e a animalização de minorias e o processo de desumanização do indivíduo nas narrativas de horror.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIAR, Fernando. A ficção do horror: angústia e Unheimliche do ponto de vista da psicanálise. In: *Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, 25(4), 780-784, dez. 2022 Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2022v25n4p780.14>.

CAPCOM. *Resident Evil* [PC software], 1996.

CARMO, Nádia Maria Reis do. *Um estudo de interação tátil enquanto metáfora da navegação na leitura ficcional e imersiva*. 2019. Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Nadia-Carmo/publication/351427890_FRICITION_Um_estudo_de_interacao_tactil_enquanto_metafora_da_navegacao_na_leitura_ficcional_e_imersiva/links/6096d3a5299bf1ad8d8946a5/FRICITION-Um-estudo-de-interacao-tactil-enquanto-metafora-da-navegacao-na-leitura-ficcional-e-imersiva.pdf.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

DULEBA, Maria Vitória Miron. *Loucura e Horror: a construção do medo em Outlast*. XX SBGames – Gramado – RS – Brazil, October 18th – 21st, 2021. Disponível em <https://www.sbgames.org/proceedings2021/CulturaFull/217166.pdf>.

FORNACIARI, Marco de Almeida. História no videogame, videogame como história. In: *FRONTEIRAS & DEBATES*, v. 5, n. 2, p. 79-82, 2019.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, S. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v.17, p.275-314, 1976.

KIRKLAND, Ewan. Horror Videogames and the Uncanny. Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory. In: *Proceedings of DiGRA*, 2009. Disponível em <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/09287.25453.pdf>.

KRÜGER, Felipe Radünz. *De que passado nós lembramos: uma reflexão sobre a representação do passado nas histórias em quadrinhos, na literatura, nos filmes e nos videogames*. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2020. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/215263>.

LE MOS, Adriana Falqueto. *Literatura, videogames e leitura: intersemiose e interdisciplinaridade*. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, 2015. Disponível em <http://repositorio.ufes.br/handle/10/1988>.

LIMA, Mariana da Silva. *A narrativa como experiência interativa: uma análise da prática narrativa e ficcional no videogame*. 2018. 52 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Inglês) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em <https://bdm.unb.br/handle/10483/25218>.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Traduzido por Celso Mauro Paciornik. Iluminuras, 2020.

LUZ, Anette Blaya. O estranho na literatura e na psicanálise. In: *Revista Conteúdo PSI*, v. 1, n. 1, v. 1, 2019. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=be3tDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA14&dq=literatura+de+horror%3B+SINISTRO%3B+psican%C3%A1lise&ots=HcNRpjdzZO&sig=Z3GQ2CJc_FiUYKoOZCFMCtzPbJ4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em jan. 2023.

PAIVA, Isnara Peres de; MORAIS, Maria Perla Araújo; SILVA, Olívia Aparecida. O horror e o duplo no clássico e no contemporâneo: um estudo comparativo entre os contos William Wilson de Edgar Allan Poe e Janela Secreta, Jardim Secreto de Stephen King. In: *Humanidades & Inovação*, v. 6, n. 4, p. 164-176, 2019.

PINTO, Aline Magalhães et al. Mapeamentos da teoria da literatura na contemporaneidade. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 29, n. 3, p. 9-18, 2019.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda. O infamiliar, a literatura fantástica e a teoria psicanalítica da angústia. In: *Analytica: Revista de Psicanálise*, v. 11, n. 20, p. 1-24, 2022.

RED BARRELS GAMES. *Outlast* [PC software], 2013.

RIBEIRO, Bruno. *Porco de Raça*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

RIBEIRO, Gustavo Fernandes. *Kafka e a psicose: aproximações entre psicanálise e literatura*. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31966>.

RICON, Leandro Couto Carreira. Das filosofias positivistas da história à educação histórica conservadora: Comte, Buckle e Durkheim. In: *Revista Enfil*, n. 11, p. 82-95, 2020.

SILVEIRA, Ederson Luís. O que é que este autor tem? O romance entre presságios, maledicências e profanações. In: *Revista Espaço Acadêmico*, v. 17, n. 192, p. 119-127, 2017.

SOARES RIBEIRO, Emílio. *O Gótico e seus Monstros: a literatura e o cinema de horror*. Cartola Editora, 2021.

SOARES, J. D. G. As enciclopédias de Michel Foucault. In: *Discurso*, [S. l.], v. 49, n. 2, p. 165–185, 2019. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.2019.149241. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/149241>. Acesso em: 1 abr. 2023.

SOARES, L. A. *Das Unheimliche* ou “O Estranho”, de Freud. In: *REVISTA ABUSÕES*, n. 10, v. 10, ano 05, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2019.42193>. Acesso em nov. 2022.

SOUZA, Luciële Bernardi de. *Fábulas metarrealistas: realidades grotescas na literatura brasileira contemporânea em “O livro das cousas que acontecem”, de Daniel Pellizzari*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC do Rio Grande do Sul. 2018. Disponível em <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8098>.

TANGO GAMEWORKS. *The Evil Within* [PC software], 2014.

TARVI, Ljuba. Cronotopo e metáfora como modos de combinação contextual espaço-temporal: o princípio da relatividade na literatura. In: *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 10, p. 193-208, 2015.

TERÊNCIO, M. G. *O horror e o outro: um estudo psicanalítico sobre a angústia sob o prisma do “Unheimlich” freudiano*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/122622>. Acesso em nov. 2022.

THE CHINESE ROOM. *Amnesia: A Machine for Pigs* [PC software], 2013.

THERRIEN, Carl. Games of fear: a multi-faceted historical account of the horror genre in video games. In: *Horror video games: essays on the fusion of fear and play*, p. 26-45, 2009. Disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=pNaQLQC9XhEC&oi=fnd&pg=PA26&dq=horror+literature%3B+horror+videogame%3B+sanity&ots=TTihVclCTH&sig=5nf2sWiak8ynyKtaLp6ObGvQ3-s#v=onepage&q=horror%20literature%3B%20horror%20videogame%3B%20sanity&f=false>.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 20/07/2023

¹ Entende-se, a partir deste momento, que o uso do termo representatividade está associado à concepção de representação, principalmente, de determinados grupos, minoritários, de raça, gênero ou classe, por exemplo.

² No âmbito deste artigo, não nos deteremos na distinção teórica entre as categorias de horror e terror para efeito de nossa análise, de modo que serão tomadas, em alguns contextos, como sinônimos, embora reste claro ao leitor que o horror é compreendido como uma categoria estética mais abrangente, que se difere do terror pelo fato de, neste último, o componente medo se fazer presente.

A formação do leitor literário no contexto de uma escola pública brasileira: docência, planos de aula e didática

Antonio Artequilino Silva Neto (PUC-SP)ⁱ

Paulo Jaime Lampreia Costa (Universidade de Évora)ⁱⁱ

Ângela Balça (Universidade de Évora)ⁱⁱⁱ

RESUMO

Neste texto, pretendemos apresentar os planos de aula que contemplam modalidades organizativas da didática da leitura literária no bojo do Projeto Educacional denominado “Planeta Leitura” que possui a finalidade de contribuir com a formação de leitores literários (de 6 a 10 anos). Dessa forma, partiremos da análise do corpus que compreende os planos de aula contidos nos cinco exemplares das Guias de Orientações Didáticas para o professor correspondentes ao Ciclo I ou Anos Iniciais do ensino fundamental (do 1º ao 5º ano). Assim, almejamos examinar aspectos importantes dos princípios didático-pedagógicos que norteiam o Projeto “Planeta Leitura” com o propósito de melhorar a sua aplicação e de contribuir para a elaboração de novos planejamentos.

Palavras-chave: Educação; Didática; Planos de Aula; Literatura; Escola.

ABSTRACT

In this text, we intend to present the lesson plans that contemplate organizational modalities of didactics of literary reading within the Educational Project called "Reading Planet" which aims to contribute to the training of literary readers (from 6 to 10 years of age). Thus, we will start from the analysis of the corpus that comprises the lesson plans contained in the five copies of the Didactic Guidelines for Teachers corresponding to the First Cycle or Early Years of elementary school (from the 1st to 5th grade). Therefore, we seek to examine important aspects of the didactic-pedagogical principles that guide

ⁱ Pós-Doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Évora em Portugal (2022). Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2018). Mestre em educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (2009). Possui licenciatura e bacharelado em História pela Universidade Federal de Goiás (2003). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0729-4462> | E-mail: arteqneto@gmail.com.

ⁱⁱ Doutor em ciência da educação. Universidade de Évora - Largo dos Colegiais - Évora, Portugal. Professor do CIEP - Centro de Investigação em Educação e Psicologia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3650-5492X> | E-mail: paulo.lampreia.costa@gmail.com.

ⁱⁱⁱ Doutora em ciência da educação. Universidade de Évora / CIEC - Largo dos Colegiais - Évora, Portugal. Professora do CIEP - Centro de Investigação em Educação e Psicologia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4159-7718> | Email: apb@uevora.pt.

the "Reading Planet" Project in order to improve its application and contribute to the development of new planning.

Keywords: Education; Didactics; Lesson Plans; Literature; School.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma análise sobre as concepções de leitura literária e sobre o modo como as propostas estão didaticamente organizadas no bojo do Projeto Educacional denominado “Planeta Leitura”, que possui a finalidade de contribuir com a formação de leitores literários (na faixa etária de 6 a 10 anos) numa escola pública brasileira denominada EMEB Maria Leonor Álvarez e Silva, localizada no município de São João da Boa Vista, interior do estado de São Paulo. Isso será realizado a partir dos planos de aula que contemplam modalidades da didática da leitura literária.

O problema a ser tratado se traduz nas dificuldades encontradas pela referida unidade escolar na implantação do supracitado projeto educacional. Não obstante, além dos desafios eminentemente didático-pedagógicos, o problema é ampliado pelo contexto social, político, cultural e econômico que coloca os alunos leitores em condições de extrema precariedade dentro e fora da escola. Nesse sentido, partimos do pressuposto de que a literatura contribui de forma decisiva para o desenvolvimento da capacidade intelectual, afetiva, crítica e cultural dos alunos (ZILBERMAN, 2012). Por conseguinte, as dificuldades encontradas na promoção da Educação Literária no contexto escolar precisam ser examinadas e enfrentadas adequadamente.

Logo, o problema da presente proposta de investigação abrange a tarefa de compreender a importância da leitura literária e as possíveis formas didático-metodológicas de promoção de ações educativas voltadas para a formação do leitor crítico no ambiente escolar. Isso relaciona-se conjuntamente com vários outros questionamentos, a saber: qual é a importância do planejamento e dos planos de aula para o estabelecimento de uma didática apropriada para a formação do leitor literário; e como eleger práticas de promoção da educação literária no contexto escolar?

Portanto, este trabalho se justifica pela relevância das questões que envolvem a Educação Literária e a formação de leitores críticos (FREIRE, 1988). A importância da

abordagem do contexto escolar nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental consiste na urgência de priorizar o desenvolvimento da leitura literária desde a tenra idade. Promover a expansão e a democratização da leitura literária no contexto escolar é uma primazia dentre as mais urgentes demandas na área de educação.

1. ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

A atividade de pesquisa é uma prática acadêmica que envolve o processo de coleta de dados e a busca de fontes confiáveis capazes de possibilitar a compreensão e a análise do objeto de estudo (AMORIM, 2001). Destarte, o recorte temporal desta proposta de pesquisa dá-se a partir do início do corrente ano letivo com a adoção do Projeto Educacional “Planeta Leitura” por parte do Departamento Municipal de Ensino da Prefeitura Municipal da cidade brasileira de São João da Boa Vista. O mencionado projeto educacional segue vigente, mas ainda não foi implantado por causa dos óbices no processo de formação dos professores.¹ Não obstante, as delimitações necessárias para conduzir a pesquisa com assertividade estabelecem que o campo de estudo não trata da teoria literária ou do estudo da literatura em si mesma. Costa enunciou o seguinte em um dos seus trabalhos:

O campo disciplinar em que nos movemos não é o dos estudos literários, mas sim, no campo mais alargado das ciências da educação e o da Didática do Português e, dentro desta, o da Didática da Literatura. Desta forma, o nosso objecto será a literatura que vê a sua existência na escola legitimada. A institucionalização da literatura e respectiva reconfiguração, mediante a sua entrada no espaço formal da escola, convertem-na num objecto forçosamente diferente da literatura entendida em sentido abrangente. Será fundamental assumirmos que as áreas de interseção entre o estudo da literatura e o estudo daquilo que da literatura se corporiza na escola são vastas, a começar pela própria materialidade dos textos, ou, por exemplo, pelo conhecimento gerado nos âmbitos da teoria e história literárias, cuja convocação se revela, no mínimo, uma inevitabilidade. (COSTA, 2006)

De fato, o campo disciplinar não pode ser ambíguo e esta pesquisa não se propõe a estudar o vasto arcabouço que abrange a literatura mundial e a teoria literária, muito embora o ensino de literatura proporcione ao leitor a possibilidade de imergir na infinidade de sua gama de possibilidades culturais, ficcionais, criativas e humanas. Dessa

forma, neste trabalho foram eleitas as abordagens pertencentes ao campo da didática do português que, por seu lado, abarca também a didática da literatura.

À vista disso, considera-se que a delimitação de uma pesquisa requer o esforço para estabelecer os limites necessários de abrangência da investigação que, durante o seu percurso, poderá validar ou infirmar as hipóteses levantadas. Nesta pesquisa, a análise do corpus poderá revelar aspectos relevantes da didática proposta pelo Projeto Educacional “Planeta Leitura” e, conseqüentemente, mostrar caminhos para a construção de alternativas e possibilidades de promoção da leitura literária na escola.

A hipótese levantada diz respeito à necessidade de criação das condições adequadas para que o aluno-leitor em formação consiga compreender a importância da literatura a ponto de se tornar um leitor literário. Cabe ao professor realizar a mediação apropriada por entender a literatura como sendo um bem cultural de altíssima relevância, capaz de promover a amplificação da consciência estética, histórica, moral e existencial dos indivíduos (CEIA, 1999).

Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa que privilegia a análise dos planos de aula que contemplam modalidades organizativas da didática da leitura literária no bojo de um Projeto Educacional denominado “Planeta Leitura”. Cabe ressaltar que a coleção “Planeta Leitura” relativa aos Anos Iniciais do Ensino Fundamental possui 5 (cinco) Guias de Orientações Didáticas para o professor, sendo que cada Guia corresponde a um dos anos de escolaridade que compõe o referido ciclo do Ensino Fundamental (do 1º ao 5º ano) e contém 2 (dois) planos de aula com roteiros sistematizados para fundamentar didaticamente as práticas propostas aos professores para o trabalho com os livros literários da Coleção “Planeta Leitura”. Desse modo, o corpus será constituído por 10 (dez) planos de aula e sua análise poderá contribuir para a criação de novos planos de aula dentro de um escopo maior que engloba o próprio planejamento a ser elaborado.

Ademais, o ensino de literatura, na disciplina Língua Portuguesa, deve priorizar a formação do leitor crítico (SOLÉ, 1998). Dentre outras possibilidades, o incentivo à leitura literária pode acontecer num projeto educacional específico, num dado momento histórico, razão pela qual esta pesquisa mostra-se cientificamente relevante, adequada e oportuna, afinal “[...] o texto literário não deve ser considerado como uma área apêndicula ou como uma área periférica aristocrática da disciplina de

português, mas como o núcleo da disciplina, como a manifestação da memória e da criatividade da língua portuguesa” (DALVI, 2013, p. 78).

2. A BNCC E A LEITURA LITERÁRIA NO ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA

No ano de 2017, foi homologada a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para o Ensino Fundamental (no ano seguinte, 2018, foi homologado o documento completo que incluiu o Ensino Médio). Trata-se de um normativo para os currículos das escolas públicas e privadas que propõe conteúdos mínimos para cada etapa da escolarização (BNCC, 2018). Apesar dos vários dilemas e problemas que envolvem os debates sobre a BNCC, o presente estudo não se debruçou sobre a análise crítica do referido documento. Contudo, podemos sugerir dois artigos científicos que fazem essa análise crítica, a saber: *A resignificação da leitura literária e do leitor-fruidor na BNCC: uma abordagem dialógica* (AMORIM; SOUTO, 2020) e, *Tal BNCC, qual ensino de literatura?* (COSSON, 2021). Não obstante, a BNCC tornou-se a referência nacional para a formulação dos currículos das redes escolares dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios e, também, das propostas pedagógicas de todas as instituições escolares:

A BNCC por si só não alterará o quadro de desigualdade ainda presente na Educação Básica do Brasil, mas é essencial para que a mudança tenha início porque, além dos currículos, influenciará a formação inicial e continuada dos educadores, a produção de materiais didáticos, as matrizes de avaliações e os exames nacionais que serão revistos à luz do texto homologado da Base. (BRASIL, 2018, p. 5)

Logo, a BNCC indica que as decisões pedagógicas devem ser orientadas para o desenvolvimento de competências. Quanto ao ensino da língua portuguesa, o ensino de literatura é apresentado dentro do conteúdo geral da disciplina. As práticas pedagógicas devem também utilizar textos literários, de acordo com as dez competências específicas de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental (BRASIL, 2018, p. 87). A seguir, são listadas as competências relacionadas à leitura de textos literários:

- a) Reconhecer o texto como lugar de manifestação e negociação de sentidos, valores e ideologias.

- b) Selecionar textos e livros para leitura integral, de acordo com objetivos, interesses e projetos pessoais (estudo, formação pessoal, entretenimento, pesquisa, trabalho etc.).
- c) Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura.
- d) Mobilizar práticas da cultura digital, diferentes linguagens, mídias e ferramentas digitais para expandir as formas de produzir sentidos (nos processos de compreensão e produção), aprender e refletir sobre o mundo e realizar diferentes projetos autorais.

Assim, o componente curricular Língua Portuguesa apresenta, na BNCC, para as cinco séries do Ensino Fundamental – anos iniciais, um total de 206 habilidades das quais apenas 30 se referem a conteúdos de literatura, o que parece, à primeira vista, um número reduzido que corresponde a apenas 14,5%. Todavia, grande parte dessas habilidades são indicadas para os cinco anos do ensino fundamental. Em outras palavras, embora em termos quantitativos seja um percentual pequeno de habilidades, ao se somar a quantidade de vezes que elas devem ser trabalhadas, o quantitativo de habilidades sobe para 84, de modo a representar 40% da frequência de habilidades. Esse fato evidencia a relevância dos conteúdos de literatura dentro do componente Língua Portuguesa. Enfim, a Base Nacional Comum Curricular prevê a apropriação de habilidades ligadas à escuta, compreensão e reconto de narrativas, à percepção da função social da escrita e ao reconhecimento da leitura como fonte de prazer e informação (BRASIL, 2018).

3. EMEB MARIA LEONOR ÁLVAREZ E SILVA

Deveras, os desafios da educação básica no Brasil são gigantescos. Porém, este trabalho de pesquisa está circunscrito à dinâmica do ensino da literatura infanto-juvenil no município de São João da Boa Vista, localizado no interior do estado de São Paulo e que possui uma população estimada de 92.315 habitantes em 2021, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019). O município de São João da Boa Vista conta com 36 Escolas Municipais de Educação Básica (EMEBs) que oferecem atendimento para alunos da Educação Infantil (de 4 meses a 5 anos) e Ensino Fundamental – Anos Iniciais ou Ciclo I (de 6 a 10 anos).

Com o intuito de estimular a leitura literária e a constituição de comunidades de leitores nas escolas públicas mantidas pelo município, a Prefeitura de São João da Boa Vista, por meio de licitação, fez a aquisição de Kits Educacionais da Coleção Literária

“Planeta Leitura” para atender as demandas da Educação Infantil (EI) e do Ensino Fundamental – Anos Iniciais ou Ciclo I (EF). Os referidos Kits foram comprados para serem utilizados no âmbito das unidades escolares pelos diretores, vice-diretores, coordenadores pedagógicos, professores e alunos a partir do início do ano letivo de 2022.

A EMEB Professora Maria Leonor Alvarez e Silva é uma escola pública, fundada no ano de 1987, que oferece vagas para alunos do Ensino Fundamental - Anos Iniciais (são 367 alunos na faixa etária de 6 a 10 anos de idade matriculados no ano letivo de 2022), localizada no município de São João da Boa Vista. O prédio escolar possui 8 salas de aula que abrigam 15 turmas nos períodos matutino e vespertino, um laboratório de informática, uma biblioteca acomodada no espaço dos corredores, duas salas para aulas de reforço escolar, cantina, banheiros (anda não adequados aos alunos com deficiência física ou mobilidade reduzida), pátio com refeitório coberto, quadra de esportes e sala para o corpo docente. As salas de aula têm capacidade para comportar até 35 alunos. Possuem mobiliário em boas condições de uso e adequado à estatura dos alunos dos anos iniciais do Ensino Fundamental. A sala de informática possui apenas 12 computadores conectados à Internet, quantidade esta que inviabiliza o uso individual (os alunos são organizados em duplas ou trios). A sala também dispõe de um projetor multimídia que pode ser usado pelos professores mediante agendamento prévio (ESCOL.AS, 2022).

Trata-se de uma unidade escolar presente num bairro periférico e inserida no contexto de uma comunidade pobre e carente na qual a renda média familiar é de até dois salários mínimos. De acordo com o conhecimento de gestores e docentes dessa instituição escolar, os alunos demonstram várias carências, principalmente em relação à afetividade e autoestima. Grande parte deles são criados por famílias desestruturadas, sem requisitos mínimos para oferecer conforto e segurança a uma criança. Existem relatos de estudantes que presenciam violência doméstica, tráfico e outros abusos dentro da própria residência. Outros são filhos de presidiários ou foram abandonados por seus pais biológicos. Vários alunos moram com os avôs ou outros familiares em condições que requerem o acompanhamento do Conselho Tutelar da Criança e Juventude do município.

De fato, não são poucas as adversidades advindas da falta de infraestrutura física e da segregação socioespacial de uma instituição pública de ensino em sua luta cotidiana pela sobrevivência contra as assimetrias sociais, culturais e econômicas que prevalecem num cenário repleto de violência, discriminação, ignorância, desigualdade e

miserabilidade material das famílias. Apesar das intempéries e adversidades, a comunidade escolar (pais ou responsáveis, alunos, professores e demais servidores que trabalham na escola) tenta alcançar os objetivos educacionais delineados para o cumprimento do ano letivo escolar. Na busca cotidiana pelas melhorias necessárias, tanto no funcionamento da estrutura escolar quanto na oferta de um ensino de qualidade persiste uma resistência coletiva diante das grandes contradições impostas pelas assimetrias sociais que evidenciam um panorama de intensa desigualdade e invisibilidade dos alunos.

Diante do exposto, a análise da realidade escolar da EMEB Maria Leonor deve ser realizada de forma crítica e propositiva para viabilizar a obtenção de avanços significativos no enfrentamento do desafio de formar leitores críticos a partir do encontro do aluno com o texto, segundo os pressupostos da educação literária. O imperativo da formação integral do ser humano requer a capacidade de ler e interpretar, compreender e fazer-se entender, adotando a perspectiva da autonomia do pensamento em sua articulação com o espaço polifônico da cultura que, por sua vez, encontra na literatura um arcabouço inigualável de saberes vitais para a produção de sentido, não apenas no processo educativo, mas também nas consecuições do próprio viver humano (FREITAS, 2020).

Portanto, os desafios da Educação Literária incluem a tentativa de compreensão de um contexto repleto de singularidades tanto favoráveis quanto adversas à pretensão da escola de construir aprendizagens significativas na perspectiva de formar leitores literários.

4. PROJETO PLANETA LEITURA

Neste trabalho de pesquisa ressaltamos a opção feita pelo Departamento Municipal de Ensino da Prefeitura de São João da Boa Vista de investir no Projeto Educacional “Planeta Leitura” com o objetivo de criar condições para a prática da leitura literária nas escolas municipais (SJBV, 2022). Não encontramos nenhuma pesquisa científica em torno do Projeto Educacional “Planeta Leitura”, apesar de sua implantação já ter acontecido em diversos municípios, espalhados por todo o território brasileiro.

O projeto educacional “Planeta Leitura” foi desenvolvido pela Editora Melhoramentos, sendo composto por duas frentes: a criação de uma biblioteca pessoal,

denominada “Coleção Educacional Planeta Leitura”, destinada aos alunos; e a promoção e formação de mediadores de situações didáticas de leitura na escola, realizada por meio de um curso acessado por uma plataforma virtual e de um suporte impresso, denominado “Guia de Orientações Didáticas para o Professor”. A Coleção “Planeta Leitura” integra o projeto educacional que possui o mesmo nome e apresenta-se em maletas feitas de polipropileno transparente com alças em PVC:

Figura 01 - Maleta da coleção Planeta Leitura – Kit do professor do 2º. Ano do Ensino Fundamental



Fonte: Editora Melhoramentos.

O acervo do “Planeta Leitura” é composto por vários gêneros literários como: fábulas, prosas, poesias, contos, entre outros. A coleção é composta por um acervo de 8 (oito) livros devidamente acomodados em cada uma das maletas correspondentes a cada ano escolar (1º. ao 5º, ano do Ensino Fundamental). Cada maleta serve para utilização individual. Os exemplares literários possuem títulos específicos, adequam-se ao perfil das diferentes faixas etárias (de cada ano escolar) e abordam diversos temas e situações didáticas que possibilitam a constituição de uma comunidade de leitores na sala de aula.

Convém informar que, após a implantação da proposta, as escolas devem assumir a responsabilidade da guarda do acervo, bem como da sua utilização para as turmas de anos subsequentes, pois o custo do material é alto e não existe garantia de disponibilidade orçamentária para a realização anual da compra. Vale lembrar que a Coleção Planeta Leitura está alinhada à BNCC, cujo objetivo consiste em definir “[...] o conjunto orgânico

e progressivo de ‘aprendizagens essenciais’ que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica ((BRASIL, 2018, p. 07).

A aplicabilidade efetiva de uma didática que incentive os alunos à leitura literária depende de variáveis que podem envolver desde as condições de ensino até o preparo dos docentes. Dessa forma, esta pesquisa se propõe a navegar nas águas profundas da didática da literatura com o propósito de realizar novas descobertas e, deste modo, propor caminhos menos tortuosos e, principalmente, inovadores. Apesar de existirem muitos trabalhos científicos importantes e que devem ser considerados amplamente, ainda existem lacunas que precisam ser preenchidas no campo da Educação Literária em diversos sistemas educacionais (DALVI, 2013).

Diante dessa situação, a Educação Literária deve ser assumida numa perspectiva pragmática e propositiva. O avanço de práticas pedagógicas sob este prisma está consubstanciado no intento de instrumentalizar e capacitar os professores para a tarefa de formação de leitores literários críticos. A proposição da análise dos planos de aula que integram o Projeto Planeta Leitura parte do seu propósito de “proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura” (COSSON, 2009, p. 35) e serve como um relevante ponto de partida para a proposição de novas ações educativas no campo da leitura literária na EMEB Maria Leonor Alvarez e Silva para a qual os resultados deste trabalho serão primordialmente direcionados.

4.1 Guias de Orientações Didáticas para o Professor

Existem cinco Guias de Orientações Didáticas para o Professor, correspondentes aos anos iniciais do Ensino Fundamental (do 1º ao 5º). Trata-se, portanto, de material formativo em torno da experiência leitora e da didática da leitura literária. Destina-se ao corpo docente e demais integrantes da equipe gestora da escola, propõe um processo de discussão e reflexão por meio da “leitura coletiva das orientações didáticas, bem como a leitura compartilhada de alguns dos textos literários sugeridos para o trabalho com os alunos [...] Avançando para aspectos mais práticos da rotina escolar (PLANETA LEITURA, 2020, p. 6).

Nas Guias de Orientações Didáticas para o Professor **as modalidades contempladas nos planos de aula** são as seguintes: leitura em voz alta pelo professor,

conversas apreciativas, roda de biblioteca, escrita de indicação literária e resenha (PLANETA LEITURA, 2020). Assim, a modalidade *leitura em voz alta pelo professor* é apresentada da seguinte forma na Guia de Orientações Didáticas para o professor:

Os planos de aula dessa modalidade apresentam justificativa detalhada acerca da escolha de determinado livro para uma leitura especial a ser feita pelo professor. Na maioria dos casos, são obras consideradas mais complexas ou mais extensas, que sozinhos os alunos certamente ainda não dariam conta de ler e compreender e que, portanto, são mais adequadas para uma leitura mediada pela voz e pelas intervenções mediadas do professor. (PLANETA LEITURA, 2020, p. 6)

De fato, o foco dessa modalidade consiste na fruição proporcionada ao aluno mediante leitura realizada pelo professor e reveste-se de uma grande importância por viabilizar a interação entre alunos, o livro, a leitura e o professor no ambiente da sala de aula. Quanto à modalidade *conversas apreciativas*, a referida Guia informa:

Os planos de aula focam principalmente os aspectos dos livros a serem destacados durante uma conversa apreciativa, prevista para acontecer coletivamente, com a mediação do professor. Destacam-se, nesse caso, as características do próprio ato de conversar sobre leituras: como conduzir a conversa e sobre o que falar. A ênfase nesses planos de aula, recai, então, sobre a orientação da conversa acerca de determinado livro, tratando de questões como: a acolhida das impressões e percepções dos alunos - foco maior da educação infantil; a ampliação dos aspectos literários observáveis em cada livro - foco maior do Ensino Fundamental I; e o refinamento da argumentação acerca dos aspectos que se destacam em cada obra - foco maior do Ensino Fundamental II. (PLANETA LEITURA, 2020, p. 7)

Trata-se de uma modalidade que propõe o diálogo e fomenta a formulação de comentários orais sobre os livros, sob mediação do professor. Na sequência, assim como orienta a Guia de Orientações Didáticas, não menos importante é a modalidade *roda de biblioteca* que estabelece critérios de escolha para seleção de livros e leitura pelo aluno:

Optou-se nessa modalidade por planos de aula que preveem o uso do acervo da biblioteca, apresentando sempre sugestões de encaminhamentos para a roda na qual os alunos emprestam o livro e também para a roda na qual devolvem. Esta escolha deve-se, entre outras coisas, ao fato de que as demais modalidades abordadas no guia centram-se prioritariamente na leitura feita pelo professor. A ideia é que nesta modalidade o foco recaia sobre a leitura mais autônoma do aluno, assim como sobre o livre exercício de escolha do que será lido por ele. Os planos contêm, então, ao menos dois momentos bem detalhados: como organizar e conduzir a roda de empréstimo e também como proceder na roda de devolução. Além disso, indicam especificamente diferentes tipos de roda, dependendo do segmento, por exemplo: roda de apreciação de ilustrações – Educação Infantil. Rodas para apreciação de um determinado autor, gênero ou

coleção – Ensino Fundamental I. Roda para discussão de procedimentos leitores – Ensino Fundamental II. (PLANETA LEITURA, 2020, p. 7)

Ainda nessa direção, a Guia de Orientações Didáticas para o professor destaca a relevância da modalidade *escrita de indicação literária e resenha* que, por sua vez, de acordo com a Guia de Orientações Didáticas, está fundamentada na análise e produção escrita de indicações literárias e resenhas:

Esta modalidade é a única do guia que envolve fortemente a produção de textos, o que a diferencia sobremaneira das demais. Ainda assim, todos os planos dessa modalidade contêm também orientações sobre como conduzir conversas acerca das leituras dos livros a serem resenhados, destacando aspectos que poderão ser abordados nas indicações e resenhas para alimentar a consistência do texto a ser produzido. Momentos destinados à leitura e análise de exemplos desses gêneros também se fazem presentes nesses planos para que os alunos conheçam e discutam as várias formas de indicar um livro por escrito. Há, ainda, orientações específicas para a produção escrita das indicações e resenhas, incluindo momentos de textualização, revisão (coletivas, em duplas ou individuais) e edição dos textos. No caso da educação infantil há outra exceção: essa proposta é feita apenas para crianças a partir dos 4 anos, e, ainda assim, coletivamente. Entendemos que anterior a essa etapa da escolaridade, a apresentação dessa proposta seria um encaminhamento equivocado e precoce, já que há outros conteúdos mais relevantes na área da linguagem e que devem ser priorizados. (PLANETA LEITURA, 2020, p. 7)

Importa destacar que grande parte do material que compõe as guias, incluindo as atividades propostas nos planos de aula, foram norteados pelas contribuições da pesquisadora espanhola Teresa Colomer (citada diretamente pelas referidas guias). Ela pressupõe que a leitura é, por excelência, uma atividade que articula momentos de individualidade e de trabalho coletivo, ou seja, devemos reconhecer a importância da dimensão socializadora da leitura através do compartilhamento de experiências leitoras no contexto da escola:

[...] O fato de ter compartilhado contos nos primeiros anos de vida duplica a possibilidade de tornar-se um leitor, falar sobre livros com as pessoas que nos rodeiam é o fator que mais se relaciona com a permanência de hábitos de leitura, o que parece ser uma das dimensões mais efetivas nas atividades de estímulo à leitura. (COLOMER, 2007, p. 31)

Em outras palavras, deve-se “ler sozinho, ler com os outros, ler com especialistas, ler e escrever literatura” (PLANETA LEITURA, 2020, p. 7-8). Desse jeito, as Guias de Orientações Didáticas para o Professor apresentam as seguintes propostas de atividades que valorizam a leitura literária como experiência humanizadora em sala de aula:

- a) **Sessões simultâneas de leitura** – Esta proposta, baseada no projeto *Acompañamiento a la enseñanza en los jardines de infantes*,² sugere uma atividade com todos os alunos da escola em situações de leitura realizadas pelos professores e que ocorrem simultaneamente. Os professores escolhem a leitura que vão fazer para um grupo de crianças e produzem uma breve resenha do livro de forma a divulgar do que trata aquela leitura. As resenhas são apresentadas aos alunos em cartaz ou folhetos e cada um se inscreve para ouvir a leitura. Durante 15 a 20 minutos desse dia, todos poderão participar da leitura do professor (p. 25).
- b) **Exposição e acesso aos livros** – Planejar a exposição dos livros como atividade a ser realizada periodicamente com devida organização, divulgação e controle dos empréstimos (também pode ser feita a exposição com acesso livre). A exposição de livros pode ocorrer em um corredor movimentado na escola, num espaço do pátio com a disposição de algumas mesas ou estantes que possibilitem a exposição dos livros. A escolha dos livros deve ser feita de forma criteriosa, sendo que os livros ilustrados, com capa dura e ilustração atraentes merecem destaque. Todos devem ter ciência de que o acervo da escola é patrimônio público (p. 26-27).
- c) **Livros circulantes** – Consiste em organizar “sacolas viajantes” com alguns livros que podem ser escolhidos pelos alunos ou propostos pelos mediadores de leitura. Além do livro que vai para a casa do aluno, pode ser incluído um pequeno caderno para a realização de um breve registro sobre o processo de leitura do livro (não se trata de um resumo, mas sim de uma memória de leitura com uma apreciação subjetiva e pessoal do aluno que poderá ser compartilhada na escola (p. 28).
- d) **Rodas de leitura compartilhada** – Trata-se de envolver as pessoas no ato de ler por meio da leitura e do compartilhamento do conteúdo lido com o grupo. Nessas atividades em grupo, os sentidos atribuídos, os significados construídos ganham, normalmente, uma dimensão muito maior do que se tenha alcançado numa leitura individual. As rodas podem acontecer em sala de aula coletivamente, em sessões com toda a escola ou ainda envolvendo a comunidade (30).
- e) **Mural de indicações literárias** – Pode ser organizado um mural, esteticamente bonito para chamar a atenção daqueles que não costumam frequentar a biblioteca. É uma forma de compartilhar as leituras e trocar informações sobre o que foi lido com destaque para as opiniões e indicações de quem leu os livros (p. 31).
- f) **Varal literário** – É uma forma de envolver a comunidade escolar no universo da leitura. O conteúdo do varal pode ser bastante variado, por exemplo: vida e obra de um autor; tipos de livros - coletâneas de poesia, crônicas, contos, enciclopédias e outras fontes de pesquisa, romances históricos etc.; livros com determinados temas – amor, infância, amizade, heróis, princesas etc.; autores de determinado período, país, estilo etc. (p. 33).

Todas as propostas elencadas devem ser amplamente discutidas e planejadas no âmbito escolar e precisam, necessariamente, dialogar com as propostas didáticas que integram a PPP – Proposta Política-Pedagógica da escola no intuito de serem validadas e apoiadas pela comunidade escolar. Os livros sugeridos fazem parte do catálogo da Editora

Melhoramentos. A empresa foi fundada no dia 12 de setembro de 1890, portanto, atua há 132 anos no mercado editorial brasileiro. As obras que compõe cada plano de aula foram indicadas pelo PNLD – Programa Nacional do Livro Didático e os títulos estão em conformidade com a BNCC. A seguir, são apresentados os planos de aula propostos pelas Guias de Orientações Didáticas para o Professor (PLANETA LEITURA, 2020).

4.2 Planos de aula propostos nas Guias de Orientações Didáticas para o Professor

QUADRO 1 - Planos de aula propostos para o 1º ano

> Primeiro plano de aula - <u>Roda de biblioteca</u> (página 72 – Volume 1) Título do livro: Hans Christian Andersen. Obs.: o livro comemorativo do bicentenário de Hans Christian Andersen oferece quatro estórias: O Patinho Feio; O Soldadinho de Chumbo; O Sapo; O Criador de Porcos. > Segundo plano de aula – <u>Leitura em voz alta pelo docente</u> (página 83 – Volume 1) Título do livro: A gata borralheira.
--

Fonte: Planeta Leitura, 2020.

QUADRO 2 - Planos de aula propostos para o 2º ano

> Primeiro plano de aula – <u>Conversa apreciativa</u> (página 72– Volume 2) Título do livro: O menino maluquinho. > Segundo plano de aula – <u>Escrita de indicação literária</u> (página 86 – Volume 2) Título do livro: A menina que não era maluquinha II e Outras Histórias.

Fonte: Planeta Leitura, 2020.

QUADRO 3 - Planos de aula propostos para o 3º ano

> Primeiro plano de aula – <u>Leitura em voz alta pelo docente</u> (página 72 – Volume 3) Título do livro: Novas aventuras de Pedro Malasartes. > Segundo plano de aula – <u>Conversa apreciativa</u> (página 80 – Volume 3) Título do livro: As pernas de pau de Nicolau.
--

Fonte: Planeta Leitura, 2020.

QUADRO 4 - Planos de aula propostos para o 4º ano

> **Primeiro plano de aula – Escrita de indicação literária** (página 72 – Volume 4)

Título do livro: Fábulas do Mundo Todo.

> **Segundo plano de aula – Leitura em voz alta pelo professor** (página 84 – Vol. 4)

Título do livro: Dima, o passarinho que criou o mundo.

Fonte: Planeta Leitura, 2020.

QUADRO 5 - Primeiro plano de aula proposto para o 5º ano

> **Primeiro plano de aula – Narrativas de tradição oral** (página 72 – Volume 5)

Título do livro: Bichos da África.

Título do livro: Contos dos meninos índios.

Título do livro: Os Deuses da luz: contos e lendas da América Latina.

Fonte: Planeta Leitura, 2020.

A proposta do Projeto Planeta Leitura para o **primeiro plano de aula do 5º. ano do Ensino Fundamental** expressa-se na realização de uma roda voltada para as características das narrativas de tradição oral, em termos práticos:

Muitos gêneros são contemplados nessa categoria, como os contos de fadas tradicionais, as fábulas, as lendas, os mitos, entre outros, e toda essa diversidade permite boas discussões a respeito de traços comuns e divergentes nesses textos. Para promover uma conversa mais significativa e reflexiva sobre o tema, foram selecionados alguns livros das maletas que serão a base para a discussão proposta. Essa seleção contempla contos e lendas de origem africana, latino-americana e indígena. (PLANETA LEITURA, 2020, 5º. Volume, p. 74)

Realmente, as narrativas de tradição oral podem ser contadas em voz alta e, no contexto de sala de aula, consegue envolver o narrador e os ouvintes num processo de discussão nos mais diversos gêneros de narrativas, tais como o conto, os apólogos, as fábulas, as lendas e as parábolas. Nessa primeira proposta de plano de aula para o 5º. ano, a roda de leitores será composta de dois grandes momentos: empréstimo e devolução dos livros escolhidos, saber: *Bichos da África*, *Contos dos meninos índios* e *Os Deuses da luz: contos e lendas da América Latina*. Na segunda roda, acontecerá a troca e o

compartilhamento de impressões a respeito das obras lidas, incluindo a retomada da discussão feita na primeira roda. O quadro abaixo mostra a obra do último plano de aula:

QUADRO 6 - Segundo plano de aula proposto para o 5º ano

> **Segundo plano de aula – Leitura compartilhada** (página 83 – Volume 5)

Título do livro: O olho do lobo.

Fonte: Planeta Leitura, 2020.

5. BREVES NOTAS ACERCA DOS PLANOS DE AULA DO PROJETO PLANETA LEITURA

Vale salientar que cada maleta do Projeto Planeta Leitura serve para utilização individual do aluno. Ao todo são oito livros acomodados em cada um dos kits, com coleções correspondentes a cada ano escolar (1º. ao 5º ano do Ensino Fundamental). No entanto, os planos de aula sugeridos pelas Guias de Orientações Didáticas para o Professor contemplam, na maioria das propostas, apenas dois livros de cada coleção. Ora, levando-se em consideração que cada maleta comporta um número quatro vezes maior de livros literários, os planos de aula do Projeto Planeta Leitura podem ser concebidos e tratados como exemplos importantes de ação pedagógica que, apesar da boa intencionalidade da editora, não dão conta da totalidade de livros da coleção.

Acreditamos que seria razoável a proposição de um plano de aula para cada um dos oito livros correspondentes a cada ano escolar dos anos iniciais do Ensino Fundamental, ou seja, oito planos de aula para serem trabalhados ao longo de todo o período letivo nas turmas do 1º. ao 5º. ano. Cada livro a ser lido e discutido poderia oferecer uma experiência própria e diferente de abordagem didática com o intuito de despertar ainda mais o interesse dos alunos pela leitura de obras literárias. Nessa direção, as aulas de leitura literária poderão ser fundamentadas numa didática da literatura que proporcione condições adequadas de envolvimento dos alunos em torno da realização da leitura e de sua interpretação. Os livros sugeridos pela coleção Planeta Leitura poderiam ser melhor explorados e compreendidos a partir de uma reflexão profícua acerca de suas reais potencialidades. Contudo, o grau de efetividade depende de ações meticulosamente

elaboradas e incorporadas a um planejamento maior da escola. Tal planejamento deve, necessariamente, abrigar um projeto de leitura literária articulado com projeto político-pedagógico assumido pela unidade escolar (AZEVEDO, 2018).

Além disso, o planejamento precisa ser aderente à realidade escolar e condizente com os parâmetros curriculares legalmente estabelecidos e já apresentados neste texto. Enfim, os planos de aula sugeridos nas Guias de Orientações Didáticas para o Professor do Projeto Planeta Leitura podem se converter num ponto de partida importante a realização de novos planos de aula a partir do arcabouço de um planejamento pedagógico adequadamente estruturado e metodologicamente coeso. Os planos de aula apresentados neste artigo não devem ser considerados uma solução para os problemas da leitura literária, pois, em vez de serem um fim em si mesmos, consistem em meios promissores para a promoção de avanços sucessivos que não dispensam a flexibilidade, a criatividade e o envolvimento dos professores no processo de construção de possibilidades pedagógicas de inserção das crianças no vasto universo da literatura infanto e juvenil.

Dessa forma, entendemos que, ao valorizar o planejamento, a escola poderá exercer um papel preponderante no fortalecimento de práticas pedagógicas de incentivo à leitura e divulgação dos livros de literatura infantil e juvenil dentro das salas de aula. A promoção de uma educação literária, considerando o contexto de pobreza e precariedade em que vivem as crianças que estudam na EMEB Maria Leonor Álvarez e Silva, precisa, de forma inadiável, envolver as famílias e toda a comunidade escolar no propósito de garantir aos alunos o direito de acesso aos livros literários (ZILBERMAN, 2012).

De acordo com o diálogo que mantivemos com os docentes da EMEB Maria Leonor, não é um exagero afirmar que a maioria das crianças dessa instituição nunca tiveram contato com livros literários em suas residências. Assim, a prevalência do rigor excessivo e a inflexibilidade no uso do manual escolar, em vez da adoção de práticas de inserção de livros literários no processo de apropriação da leitura crítica e criativa, favorecem o processo de alienação com graves prejuízos ao aprendizado da língua portuguesa e ao desenvolvimento das competências leitoras (BALÇA, 2007).

6. A LEITURA LITERÁRIA E O PROJETO PLANETA LEITURA – UMA ANÁLISE CRÍTICA

O material do Projeto Planeta Leitura foi elaborado com o objetivo de contribuir com a formação de pequenos leitores e tenta articular concepções de leitura, texto e literatura no contexto escolar de ensino e aprendizagem. Destarte, partimos de uma dimensão analítica para ponderar, a priori, aspectos do processo de apropriação dos pressupostos teóricos e metodológicos do material didático do Projeto Planeta Leitura por parte dos docentes. Constatamos que a proposta do referido projeto educacional requer que seja viabilizada uma formação específica dos professores em torno dos princípios que nortearam a escolha dos livros literários e dos conteúdos das obras que compõe a coleção. Torna-se relevante considerar que a leitura da coleção, em sua inteireza e totalidade pelos professores, revela-se um imperativo e deve anteceder o emprego, em sala de aula, das proposições de atividades expressas nas Guias de Orientações Didáticas (PETIT, 2013).

Todavia, verifica-se na EMEB Maria Leonor Álvarez e Silva que o corpo docente sequer iniciou a leitura dos livros e, conseqüentemente, não deu início ao trabalho com os Planos de Aula propostos (os professores sentem-se inseguros em razão da incompreensão dos encaminhamentos didáticos recomendados). Vale ressaltar que a Editora Melhoramentos ofereceu uma série de encontros à distância (via internet) com periodicidade quinzenal para a coordenadora pedagógica e para uma das professoras. Ambas possuem a tarefa de compartilhar o conteúdo apresentado nos referidos eventos para os demais integrantes do corpo docente, mas tal incumbência mostrou-se impraticável e insuficiente para que os objetivos básicos pudessem ser minimamente alcançados de maneira efetiva e satisfatória.

Sabemos que o professor deve ser o mediador da leitura literária em prol da formação de novos leitores, de maneira que precisa compreender a didática da literatura, com todos os seus contributos, implicações e premissas (BALÇA; CARVALHO PIRES, 2013). Por conseguinte, o emprego de ferramentas voltadas para o ensino e o uso de métodos pedagógicos específicos transcendem o conhecimento da teoria literária e dos cânones da literatura universal, pois “não basta conhecer uma Literatura, os seus autores fundamentais e os seus epígonos, as suas obras paradigmáticas e as ‘menores’, a sua

evolução literária e os factores sociológicos que a condicionam, para se saber ensinar Literatura” (REIS, 1992, p. 115).

Assim sendo, a educação literária deve servir ao intento de formar leitores críticos e autônomos, capazes de pensar por si próprios e de fazer uma leitura crítica do mundo. Isto posto, podemos depreender que a leitura literária deve ser incentivada no ambiente escolar como tarefa essencial no amplo processo de formação para a cidadania que inclui, dentre outras possibilidades, o desenvolvimento de consciências críticas. Contudo, na prática, essa noção ainda parece perder-se diante de concepções que privilegiam o aprendizado meramente “mecânico” e ideologizado de leitura que, não raras vezes, pode ser influenciada pelas listas elaboradas por editoras, opções das próprias instituições escolares ou, ainda, pelas preferências pessoais e subjetivas dos professores. Desse modo, no capítulo II do livro *Literatura infantil e juvenil: formação de leitores* (2013), Costa oferece contribuições importantes para a nossa reflexão:

A elaboração de listas que integram determinados textos, recomendando-os e potencializando a sua distribuição em maior escala, a atribuição de um prêmio que possa dar mais visibilidade ao texto e, logo, potenciar o número de leitores/consumidores é algo que não podemos deixar de lado nesta análise. Não colocamos, sumariamente, em causa o eventual mérito dos textos, a sua capacidade para se configurarem como experiências avassaladoras e marcantes de leitura, o seu potencial na educação literária dos leitores em construção. Apenas pretendemos deixar esta ideia clara de que, tal como o currículo, em sentido lato, é um artefacto social, também no plano das escolhas dos textos, aquilo que está em evidência é o facto de essas escolhas serem feitas por sujeitos cultural e socialmente situados e, logo, não poderão ser despidas das implicações de natureza ideológica inerentes a toda escolha feita em função de determinado sistema de valores. (COSTA, Paulo. In: BALÇA; CARVALHO PIRES, 2013, p. 47-48)

Logo, as escolhas dos livros que compõe coleções de determinados projetos de educação podem incentivar práticas escolares impregnadas de ideologias. Podem também estigmatizar determinados conteúdos a ponto de inibir o direito das crianças de escolherem os livros que querem ler e a forma como gostariam de realizar a leitura. Atualmente, as dificuldades encontradas pelas escolas para ampliar os processos educativos que envolvem atividades de leitura literária em sala de aula persistem, apesar da crescente democratização da leitura e dos esforços empreendidos pelas autoridades para facilitar o acesso ao livro no espaço escolar do ensino básico no Brasil.

Dentre as dificuldades existentes, podemos elencar alguns questionamentos decisivos que envolvem problemas a serem contemplados no planejamento pedagógico,

a saber: como desenvolver atividades com a literatura num contexto escolar que não privilegia a formação de leitores críticos; e como estimular os alunos à leitura literária? Os professores são leitores de livros literários? Tais questões perpassam o cotidiano das escolas públicas brasileiras de ensino fundamental, das quais a EMEB Maria Leonor Álvares e Silva não é uma exceção. Outrossim, são imensos os desafios de socializar a leitura num país repleto de desigualdades e injustiças sociais que ainda define uma distância abismal que separa os leitores e os não-leitores. Por exemplo, a internet tornou-se uma relevante ferramenta para a socialização do conhecimento e ampliação das experiências de leitura. Porém, apesar dos avanços das novas tecnologias, permanecem as incertezas advindas de um processo de massificação cultural que, em vez de conscientizar, aliena grande parte dos indivíduos (CARDOSO, 2015).

São muitos os que não conseguem fazer uma leitura crítica no contexto escolar, mesmo com o auxílio da internet, e, por conseguinte, tornam sofrível a experiência do ato de ler fora da escola. Se o sistema educacional falhar na sua tarefa de formar cidadãos letrados e competentes para o exercício da cidadania, muitas crianças que hoje frequentam as salas de aula do ensino fundamental serão somadas ao grande contingente de analfabetos funcionais que, sem entender o que leem, serão incapazes de se posicionar criticamente diante das grandes questões do nosso tempo (FREIRE, 1980).

A leitura não pode ser imposta ao aluno, razão pela qual a Didática da Literatura vai além da definição do conteúdo literário que se ensina e das condições oferecidas ao professor que ensina. O mais importante consiste na finalidade da didática, ou seja, como é que se ensina (BALÇA; COSTA, 2017). Nesse sentido, o professor deve assumir seu protagonismo no processo de seleção dos livros literários, considerando a faixa etária, o nível de escolaridade e a capacidade interpretativa dos alunos. Ademais, Costa (2006), sem desconsiderar a dimensão da natureza estética do texto literário, discorreu sobre o conjunto de práticas valorativas da experiência de leitura, do processo de mediação e da possibilidade do diálogo em torno dos textos numa perspectiva de experimentação:

Poderá, por outro lado, tratar-se da identificação de um conjunto de práticas que, tomando como fundamentais as características do texto literário que o convertem em objecto de natureza eminentemente estética e, logo, passível de uma recepção consentânea com esse mesmo estatuto, optem por valorizar a experiência de leitura, no sentido de facilitar a interacção do aluno com os textos. Esta mediação que pode assumir, aliás como previsto no programa, uma natureza contratual, será tanto mais eficaz quanto mais diálogo, em torno dos

próprios textos se venha a gerar, numa perspectiva de vivência do texto. (COSTA, 2006, p. 273-274)

Realmente, o ápice do processo de apreensão/atribuição de significados acontece na experiência de leitura ou, de uma forma ainda mais dialógica, na vivência plena do texto. Deste modo, é imperativo respeitar o aluno em sua liberdade de selecionar seus próprios textos favoritos e de criticá-los a partir de suas experiências prévias de leitura, no afã de descobrir a satisfação decorrente da experiência do ato ler e da vivência do texto lido. Isso só é possível quando o aluno leitor, com a devida mediação do professor, conseguir entender a literatura como uma forma privilegiada de manifestação artística e cultural, considerando também o seu papel civilizatório, humano e estético (CEIA, 1999).

A leitura literária torna-se interessante para o estudante na medida em que o professor aponta possibilidades de relação entre o texto literário e o cotidiano de vida das pessoas. A partir daí, o aluno começa a realizar exercícios de abstração ao perceber a literatura como um espaço interessante de diálogo entre o possível e o impossível, o material e o imaterial, o fictício e a realidade. Enfim, é sumamente importante que o aluno possa conceber a leitura literária como algo prazeroso, cabendo à escola o papel de mostrar para o aprendiz a importância do ato de ler. Segundo Solé:

Considero que o problema do ensino da leitura na escola não se situa no nível do método, mas na própria conceitualização do que é a leitura, da forma em que é avaliada pelas equipes de professores, do papel que ocupa no Projeto Curricular da Escola, dos meios que se arbitram para favorecê-la e, naturalmente, das propostas metodológicas que se adotam para ensiná-la. Estas propostas não representam o único nem o primeiro aspecto; considerá-las de uma casa pelo telhado. (1998, p. 33)

Portanto, para que haja uma interação eficaz do aluno com a leitura é necessário desmistificar o conceito de literatura para torná-la acessível a todos por meio de propostas metodológicas que viabilizem a leitura literária em sala de aula. Para tanto, é também imprescindível a produção de sentido, ou seja, a atribuição de significado por parte do leitor ativo ao conteúdo textual de uma determinada obra em verso ou prosa, assim como preconiza Solé no excerto abaixo:

[...] um sujeito ativo que processa o texto e lhe proporciona seus conhecimentos, experiências e esquemas prévios. Parto da ideia de que o leitor especialista atribui sentido e significado ao texto e rejeito o pressuposto de que o recita (exceto no caso em que a atividade da leitura corresponde a este objetivo: por exemplo, na declamação poética... A verdade é que você pode

compreender por que está realizando um importante esforço cognitivo durante a leitura – e conste que isso não acontece apenas com esse texto, mas com qualquer outro que cair em suas mãos; não quer dizer que este seja mais difícil! Esse esforço é que permite que se fale da intervenção de um leitor ativo, que processa e atribui significado àquilo que está escrito em uma página. (1998, p. 18 e 41)

De fato, formar leitores capazes de compreender que o esforço cognitivo, realizado durante a leitura, viabiliza a consecução do processo de significação e a posterior possibilidade de ressignificação do texto lido. Desse jeito, vale destacar que o problema da presente investigação abrange a tarefa de compreender a importância da leitura literária e, sobretudo, das formas didático-metodológicas de promoção de ações educativas voltadas para a formação do leitor crítico no ambiente escolar, especificamente da EMEB Maria Leonor Álvarez e Silva a partir da análise do Projeto Planeta Leitura.

Em face do exposto, podemos concluir, depois de analisar as Guias de Orientações Didáticas para o Professor (do 1º. ao 5º. ano), que as relações entre leitura e literatura, preconizadas pela Coleção Educacional do Projeto Planeta Leitura, são condizentes com os princípios que concebem a leitura literária no espaço escolar como atividade cultural de suma importância, atrelada à consciência crítica do mundo e que considera o contexto histórico-social em que os alunos estão inseridos. Além disso, os planos de aula propostos possuem natureza interdisciplinar no sentido de envolver contribuições de diversas áreas nas discussões que antecedem e sucedem o ato de ler. Não menos relevante é a constatação de que os planos de aula contemplam sugestões de atividades voltadas para a tentativa de significação do texto literário a serem construídas a partir da participação efetiva dos alunos em sala de aula sob a mediação do professor por meio do estabelecimento de relações dinâmicas que procuram aproximar o leitor e a literatura (PLANETA LEITURA, 2020).

Portanto, podemos concluir que o Projeto Planeta Leitura poderá subsidiar a prática do professor por meio da proposição de atividades didático-pedagógicas enriquecedoras do fazer literário, principalmente no processo da recriação do texto lido individual e coletivamente pelo aluno no ato da leitura no ambiente escolar. Apesar de apresentar algumas lacunas que poderão ser preenchidas pela prática docente em sala de aula, o projeto supracitado atende às exigências da BNCC e contribui para que o direito à experiência leitora seja minimamente garantido, mesmo em contextos de adversidade semelhantes ao que acontece no dia-a-dia da EMEB Maria Leonor Álvarez e Silva.

Referências

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa, 2001.

AMORIM, Marcel Álvaro de; SOUTO, Victor Alexandre Garcia. A ressignificação da leitura literária e do leitor-fruidor na BNCC: uma abordagem dialógica. *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 98-121, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-457347715>. Acesso em: 18 jun. 2023.

AZEVEDO, Fernando (Org). *Formar leitores literários: ideias e estratégias*. Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança. Universidade do Minho, 2018.

BALÇA, Ângela; CARVALHO PIRES, Maria da Natividade. *Literatura Infantil e Juvenil: formação de Leitores*. Carnaxide: Santillana, 2013.

BALÇA, Ângela; CARVALHO PIRES, Maria da Natividade. Da leitura à escrita na sala de aula: um percurso palmilhado com a literatura infantil. In: AZEVEDO, Fernando Graga de (Coord.). *Formar leitores das teorias às práticas*. Lisboa: Lidel, 2007.

BALÇA, Ângela; CARVALHO PIRES, Maria da Natividade; COSTA, Paulo. Leitura e educação literária: da viagem possível às restrições do mapa. *Ensino Em Re-Vista*, Uberlândia, v.1, n.1, p. 201-220, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/ER-v24n1a2017-9>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BRASIL. *Constituição Federal: República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. *LDB - Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, DF: MEC, 2018. 600p.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Alfabetização. *PNA - Política Nacional de Alfabetização*. Secretaria de Alfabetização. Brasília: MEC, SEALF, 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil*. Secretaria de Educação Básica. Brasília: MEC, SEB, 2009.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa*. Secretaria de Educação. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio: Linguagem, códigos e suas tecnologias (volume 1)*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

CARDOSO, Gustavo. A multiplicação dos ecrãs. Novas formas de leitura ou novos leitores? In: Arthur Santos Silva (Org.). *Os livros e a leitura: desafios da era digital*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 91-116.

CEIA, Carlos. *A literatura ensina-se? Estudos de Teoria Literária*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Edições Colibri, 1999.

COSSON, Rildo. Tal BNCC, qual ensino de literatura?. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 12, n. 24, p. 34-52, abr./jun. 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/62680>. Acesso em: 18 jun. 2023.

COSTA, Paulo Jaime Lampreia. *A literatura na escola: estatuto, funções e formas de legitimação*. 2006. 309f. Tese (Doutorado) – Universidade de Évora, Évora, 2006.

COSTA, Paulo. Literatura, cânone, clássicos. In: BALÇA, Ângela; CARVALHO PIRES, Maria da Natividade. *Literatura infantil e juvenil: formação de leitores*. Coleção Educação em Análise. 1 ed. Carnaxide: Santillana, 2013, p. 31-50.

DALVI, Maria Amélia. Literatura na escola: propostas didático-metodológicas. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Orgs.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

ESCOL.AS. *Informações e avaliações sobre as escolas brasileiras e o sistema de educação no Brasil: EMEB Maria Leonor Alvarez e Silva*. 2022. Disponível em: <https://www.escol.as/218542-maria-leonor-alvarez-e-silva-professora-emeb>. Acesso em: 23 nov. 2022.

FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. 4 ed. São Paulo: Moraes, 1980.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 22 ed. São Paulo: Cortez, 1988.

FREITAS, Ângela Maria Xavier. A importância do uso da Literatura como recurso facilitador no processo de aprendizagem. *Perspectivas Sociais*. Pelotas, v. 6, n. 1, 2020, p. 98-110.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao público*. São Paulo: Editora 34, 2013, 23p.

PLANETA LEITURA. *Guia de Orientações Didáticas para o professor: Ensino Fundamental – Anos Iniciais*. 1 ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020.

REIS, Carlos. Didáctica da Literatura. IN: ADRAGÃO, José Victor; REIS, Carlos. *Didáctica do Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992, p.113-157.

SJBV. São João da Boa Vista (SP). *Prefeitura Municipal SJBV*. 2022. Disponível em: <https://www.saojoao.sp.gov.br>. Acesso em 29 mai. 2022.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. Tradução de Claudia Schilling. 6 ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. Curitiba: InterSaberes, 2012.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

¹ A formação à distância com a participação de apenas alguns coordenadores pedagógicos e professores, os quais assumem o compromisso de realizar a disseminação com os demais professores num momento indefinido, assim como a total ausência de acompanhamento e averiguação em torno da efetividade do processo prejudicam a implantação do projeto e inviabilizam sua continuidade.

² Trata-se de projeto desenvolvido pela subsecretaria de educação da direção de educação inicial da Província de Buenos Aires.

Aos olhos de Poe: da leitura literária à produção textual a partir do conto “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe

Matheus Silva de Souza (UFRN)ⁱ

William Brenno dos Santos Oliveira (UFRN)ⁱⁱ

Júlia Dayane Ribeiro da Costa (UFRN)ⁱⁱⁱ

Renata Karolyne Gomes Coutinho (UFRN)^{iv}

RESUMO

O ensino de literatura, conforme é pregado atualmente, se estabelece em meio a práticas de leitura engessadas e pouco proveitosas para os alunos-leitores em formação. Por isso, o objetivo deste estudo é discutir a formação do sujeito leitor em sala de aula a partir do arcabouço teórico-crítico sobre o ensino de literatura formado por Todorov (2009), Rouxel (2013, 2014) e Rezende (2014), propondo-se, também, a reflexão acerca das práticas de leitura na educação básica brasileira, com o intuito de orientar um possível rompimento com a perspectiva monológica e racionalizante de ensino, para, assim, (re)pensar os métodos e mudar os rumos da leitura literária no âmbito escolar. Além disso, este artigo apresenta uma proposta de ensino de literatura, baseada no conto “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe, que visa à produção de crônicas na escola.

Palavras-chave: Ensino de Literatura; Produção Textual; Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

Teaching literature, as it is done today, seems to be located in the middle of strict and unhelpful reading practices for student-readers in training. Therefore, this study has the objective of discussing the training of reader-subjects in a classroom setting using the

ⁱ Graduado em Letras - Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestrando em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6503-3426> | E-mail: matheu-srn@hotmail.com.

ⁱⁱ Doutorando em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Docente no Instituto Metrópole Digital, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4112-0810> | E-mail: william.oliveira@imd.ufrn.br.

ⁱⁱⁱ Graduada em Letras - Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestranda em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6619-6251> | E-mail: julia.costa.067@ufrn.edu.br.

^{iv} Graduada em Letras - Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestranda em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: renata.kgc@gmail.com.

theoretical-critical foundation on the teaching of literature as suggested by Todorov (2009), Rouxel (2013, 2014), and Rezende (2014), also proposing to reflect on reading practices in basic education, with the aim of guiding a possible break from the monological and rationalizing perspective of teaching, in order to (re)think methods and change the direction of literary reading in schooling contexts. In addition, this article presents a proposal for teaching literature, based on the short story “The man of the crowd”, by Edgar Allan Poe, with aims for the production of chronicles at school.

Keywords: Literary Teaching; Text Production; Edgar Allan Poe.

INTRODUÇÃO

Essa grande infelicidade de não poder estar sozinho.

POE, 2008, p. 259.

A literatura, de acordo com Antonio Candido (2004), se caracteriza, abrangentemente, como sendo “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (CANDIDO, 2004, p. 176), estando presente desde a mais singela manifestação do imaginário popular, como, por exemplo, as lendas sendo passadas entre gerações, até os mais rebuscados e complexos suportes de escrita que dominam as civilizações contemporâneas.

Logo, considerando a circulação da literatura no mundo por meio das suas mais diversas representações, podemos defender o papel fundamental das narrativas ficcionais na sociedade e na vida dos indivíduos. Nós, literalmente, precisamos vivenciar a ficção, pois ela nos permite — enquanto seres humanos ligados à lógica da vida prosaica, ou seja, da vida automatizada pela massificação das relações e dos efeitos do mundo globalizado — transgredir as palavras impressas nas páginas que se sucedem nos livros e ir além da realidade por meio do simples, porém complexo, exercício da leitura.

Diante disso, destaca-se a função da arte literária como algo indispensável, como uma criação que, ainda segundo Candido (2004), é responsável pela humanização do ser. Sim, as narrativas de ficção, de modo elementar, detêm um traço avassalador que gera inquietações nos leitores, incitando-os ao afloramento do poder das suas

subjetividades. É por meio do contato com o texto literário que a nossa compreensão do mundo e da existência se engrandece, podendo, assim, ultrapassar as nossas próprias barreiras, alimentar-nos de conhecimento para o

exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do amor (CANDIDO, 2004, p. 180).

Isso posto, para além dos efeitos de sentido do texto na formação das nossas marcas individuais, a literatura se concretiza como um “direito humano” (CANDIDO, 2004). No entanto, verifica-se que, atualmente, o caráter educativo e a racionalidade gerada pelo contato com o texto ficcional assumiram um papel fundamental no fomento de uma disciplina dedicada ao ensino de literatura na escola, passando a incorporar interesses pedagógicos na implementação obrigatória do contato com a arte literária em sala de aula.

A literatura, entretanto, “corresponde a uma necessidade universal, [...] nos liberta do caos” (CANDIDO, 2004, p. 186). Assim, como justificar uma prática voltada à ensinagem de algo que poderia ser buscado por si mesmo? Como enquadrá-la num *modus operandi* com parâmetros curriculares normativos construídos por uma determinada visão de sociedade? Que literatura é essa que chega aos alunos da educação básica?

Infelizmente, hoje, percebe-se uma grande contradição entre as formas de abordagem do texto literário nas escolas e a concepção funcional de literatura defendida por Candido (2004) como fruição, ou melhor, como um escape da nossa realidade enfadonha. Dessa forma, o problema disso tudo é o fato de que “negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 5) e isso, conseqüentemente, faz o ensino se tornar cristalizado, seguindo normas preestabelecidas e improfícuas, faz matar a essência do possível encantamento dos alunos em detrimento do exercício obrigatório da leitura e da produção de textos sem conexão alguma com as vivências dos alunos.

Categoricamente, verifica-se uma evidente inconsistência na formação dos leitores literários na educação básica, gerada pela ineficiência das técnicas de ensino que negam a materialidade do texto e suas significações, assumindo compromisso com

um trabalho moralizador que prega a legitimação de certas práticas literárias, esquivando-se da literatura produzida pelas massas.

Portanto, o objetivo deste artigo, com base nessa discussão inicial, é problematizar e apontar os motivos da fragilidade do ensino de literatura na escola, a partir de discussões teórico-críticas de Todorov (2009), Rouxel (2013, 2014) e Rezende (2014), construindo ideias sobre a recepção do texto literário e a formação do sujeito leitor na educação básica. Em seguida, apresentaremos, então, o gênero conto na perspectiva de Cortázar (2013), Piglia (1994), Gotlib (1997) e Rodrigues (1988), propondo uma atividade de ensino, especialmente direcionada ao ensino médio, que envolva a leitura literária do conto “O Homem da Multidão” (2008), de Edgar Allan Poe; importante escritor e precursor das narrativas fantásticas ao redor do mundo. Ademais, essa proposta será baseada na compreensão reflexiva do texto literário destacado, com fins na produção escrita de uma crônica, alicerçado nos pressupostos de Antunes (2003) e Terra (2018) e nas percepções dos alunos em relação às suas experiências significativas adquiridas a partir da leitura concreta e completa da referida narrativa.

1 O ENSINO DE LITERATURA - PROBLEMÁTICAS E POTENCIALIDADES

No âmbito dos estudos literários, mais precisamente no território do ensino de literatura, deparamo-nos, constantemente, com muitas discussões em torno dos desafios enfrentados pelos professores no que diz respeito ao exercício da leitura na escola e dos percalços oriundos do engessamento da prática docente, excessivamente ancorada na historiografia literária e nos aspectos externos às obras.

Tal fato pode ser apontado como o fator-chave da promoção do grande desinteresse dos alunos pela disciplina de literatura que, nesse ponto de vista, funciona de forma a renegar as diversas possibilidades do contato direto com a materialidade textual e o poder que, certamente, poderia surgir a partir de um trabalho eficaz da real aproximação dos jovens com a leitura dos livros.

Partindo dessa problemática, Neide Luiza de Rezende (2014), ao se referir à formação do leitor na escola, aponta que muitas dúvidas surgem nos professores sobre a

viabilidade de ações que envolvam a leitura em sala de aula, a partir dos ideais objetivados pelos documentos oficiais norteadores do ensino de literatura. De maneira geral, esses documentos pretendem o desenvolvimento gradativo da leitura que pode gerar “um leitor capaz de, com fins pedagógicos, analisar e interpretar obras – sendo seu representante máximo o professor de literatura –, até aquele que lê para si, apenas para seu bel-prazer” (REZENDE, 2014, p. 37).

Por isso, esta discussão se configura como pertinente, já que, diante das grandes dificuldades estruturais e pedagógicas enfrentadas pelas escolas públicas de nosso país, pode parecer falacioso formular determinadas interpretações e alusões em torno da formação de leitores na escola sem se ater às compreensões atuais atinentes às práticas sociais e escolares que se passam na realidade do “chão da sala de aula”.

Nesse sentido, é correto afirmar que o alinhamento da práxis do professor é de suma importância para o fomento do exercício da leitura na escola, pois o reconhecimento das potencialidades dessa atividade é um aspecto fundamental para a apropriação do texto literário de forma mais pertinente e contínua pelos alunos. Permitir a construção de uma experiência individual única, fundamentada no ato de ler, subsidiando as significações que tenham suporte na completude textual, é o que se busca gerar a partir do contato intenso com aquilo que está além da assimilação de conhecimentos gerais sobre os clássicos e história da literatura. O que se quer é que o aluno possa “ler para si, ler uma variedade de gêneros e tipos, ler o que gostar – para poder ler com proveito o que a escola pedir” (REZENDE, 2014, p. 38).

Lamentavelmente, a educação básica, como mostram pesquisas realizadas e citadas por Rezende (2014), não se torna eficiente na propagação prodigiosa da leitura em sala de aula. Essa assertiva é confirmada a partir da aclamação de modelos tradicionais de ensino que priorizam a leitura “analítica, racionalizante e abstrata” (REZENDE, 2014, p. 43), pelo predomínio crescente do cânone nacional que fortalece uma imagem de ensino que desconsidera a força da literatura para o progresso da consciência humana, como meio gerador de conhecimentos que extrapolam as subjetividades dos leitores em formação.

Acrescentando a esse raciocínio, Tzvetan Todorov (2009), não tão distante da realidade brasileira, ao dissertar sobre o ensino de literatura no contexto francês, revela-nos que a literatura está em perigo. No ambiente escolar, devido à intensa influência da

crítica literária, o texto é trabalhado de modo que os professores insistem na análise de aspectos estruturais e dos elementos constituintes do corpo textual, ignorando o seu caráter reflexivo capaz de inter-relacionar a arte literária ao viver do aluno, de permitir que “cada um responda melhor à sua vocação de ser humano” (TODOROV, 2009, p. 24).

Em consonância com essa afirmativa, a análise formal, ainda excessivamente ancorada nas nuances do estruturalismo ao “ensinarmos nossas próprias teorias acerca de uma obra em vez de abordar a própria obra em si mesma” (TODOROV, 2009, p. 31), por exemplo, representa um assassinato da literatura na educação básica, haja vista que focar na iminência do texto é incitar as aulas sob o espectro da ausência de emoção, o que consequentemente afasta o alunado dos prazeres atribuídos à leitura literária efetiva.

É ultrajante, pois, reduzir a literatura ao absurdo e, ainda mais, reduzir o ensino, que deveria ter como intenção primeira a aproximação dos alunos às práticas de leitura literária. O que há, porém, é um ponteiro de balança que “não se deteve num ponto de equilíbrio, indo muito além da direção oposta: hoje, prevalecem as abordagens internas e as categorias das teorias literárias” (TODOROV, 2009, p. 37). Por consequência disso, recai, sobre o professor esforçado e situado no contexto da escola básica, um exercício de alto confronto entre práticas cristalizadas e preestabelecidas e a ascendente preocupação com a escolarização e a didatização da literatura com o propósito de formar leitores vorazes.

Assim, Todorov (2009), ainda, pontua sobre a função do professor, em detrimento da problemática da formação de leitores no ensino médio, e a sua extensa relação com os conhecimentos adquiridos no curso de Letras, a partir de uma tendência “dominante no ambiente universitário” (TODOROV, 2009, p. 40) que recusa e interpela qualquer conexão da literatura com outros discursos sobre a sua externalidade.

Observa-se, então, que isso se relaciona aos valores construídos na formação do professor e, por essa evidência, ele precisa cuidar para que sua prática não seja meramente reprodutora de modelos prontos, realocados em outro momento. É coerente concluir que, no ensino médio, os direcionamentos não podem seguir as mesmas determinações do ensino superior, já que seu público-alvo não é dotado por especialistas em literatura, o que dita a urgência de situar a prática docente às especificidades do seu espaço de acontecimento.

Trata-se, portanto, de não se renegar o poder da teoria e da crítica literária, mas de considerar que não é, essencialmente, com esses saberes que devemos integralizar a nossa prática em sala de aula. Os alunos, leitores em formação, precisam se atrair pela disciplina, gostar do que fazem, pois, somente assim, a literatura poderá fazê-los entender que o texto literário é capaz de “nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, p. 76).

Para efeito de complementação da discussão, Annie Rouxel (2014), ao construir inteligibilidade acerca da formação do sujeito leitor em sala de aula, julga problemática “a postura imediata de análise distanciada do texto literário” (ROUXEL, 2014, p. 19), que afasta os alunos da legítima experiência estética realizável e alicerçada no ato prático da leitura.

Conforme justifica Rouxel (2014), “os alunos não leem mais, eles aprendem a identificar o jogo de focalizações, o estatuto do narrador intra ou extradiegético, o discurso indireto livre, as figuras de estilo” (ROUXEL, 2014, p. 20) e, infelizmente, acabam por taxar negativamente a disciplina de literatura com o pretexto de que as aulas não são proveitosas, rebaixando, assim, a leitura literária à insignificância.

Nesse panorama, a autora objetiva uma mudança na focalização do ensino de literatura vigente na escola básica, renunciando ao formalismo e à “aquisição programada de saberes” (ROUXEL, 2014, p. 21) e incitando os alunos ao gosto pela leitura, pela experiência capaz de gerar múltiplos sentidos estabelecidos na complexidade que, claro, deve estar dentro dos limites do texto e das leituras subjetivas dos alunos, para, assim, formar um leitor sensível e envolvido com as palavras.

Compreende-se, nesse sentido, de acordo com as análises de Annie Rouxel (2014), que a relação afetiva do aluno, a depender da eficiência das práticas de leitura em sala de aula, pode instituí-lo ao desenvolvimento de novas habilidades, dado que “na vivência do fictício, o leitor adquire saberes experienciais, saberes de natureza intuitiva e empírica que o marcam bem mais do que os saberes puramente conceituais” (ROUXEL, 2014, p. 23). Reforça-se, então, a sensação de pertencimento, no que se refere à prática da leitura literária, dos alunos com os textos lidos, cooperando para a pluralidade de sensações e descobrimentos que a literatura pode promover em cada um de nós.

Dessa forma, se se quer consolidar a competência estética nos leitores em formação, como fazê-la? O professor, com a determinação de remodelar os seus objetivos de ensino, conforme indica Annie Rouxel em *Aspectos metodológicos do ensino de literatura* (2013), precisa fazer certos questionamentos elucidativos para o direcionamento e o alinhamento de suas aulas. Perguntas como “ensinar literatura para quê?”; “que literatura ensinar?” (ROUXEL, 2013, p. 17) podem servir de parâmetros preliminares para se pensar os propósitos afirmativos da leitura literária na escola.

Para além disso, Rouxel (2013) pontua que o docente deve se ater, também, aos avanços das noções de literatura, leitura literária e de cultura literária, considerando os aspectos teóricos da pesquisa em literatura e da didática da literatura fundamentais para se refletir o ensino, e sobre como tais concepções teóricas orientam e interferem na prática do professor.

A vontade de fazer diferença, de pensar a formação do leitor, na e para a sala de aula, de assimilar como os elementos constituintes do texto literário, de alguma maneira, influenciam no modo de pensar dos educandos, implica na escolha das obras a serem trabalhadas na escola. O professor, que também se caracteriza como um sujeito leitor, mesmo sabendo que há um conjunto de orientações curriculares, deve “confrontar os alunos com a diversidade do literário” (ROUXEL, 2013, p. 23) e ensiná-los a gama de gêneros e manifestações literárias para que possam apreender o sentido simbólico presente nos mais diversos tipos de textos.

No entanto, a escola, gradativamente, vem perdendo a sua função de espaço elementar para o estabelecimento da leitura entre os jovens. Por isso, o ensino de literatura deve ser (re)pensado, desafio que se estende “tanto ao desenvolvimento do gosto de ler quanto à construção identitária do leitor e ao enriquecimento de sua personalidade” (ROUXEL, 2013, p. 24), que são interpelados pela falta do exercício dinâmico da didatização e da preocupação com a recepção dos alunos em relação aos conteúdos ensinados.

Para abdicar das leituras prontas e impostas de maneira inconsistente na escola básica e insistir na luta pela formação do sujeito leitor livre, responsável e crítico, no dizer de Rouxel (2013), torna-se imprescindível considerar a tríade aluno-texto-professor e as suas especificidades, deslocando-se dos abusos temerosos do cânone literário para a difusão de interpretações geradas pelo exercício pertinente da leitura. Por

esse motivo, mais adiante, trataremos dessa acepção da literatura como um “acontecimento” (ROUXEL, 2013) na vida dos alunos e sobre como eles, a contar com a leitura do conto de Edgar Allan Poe, poderão fazer parte da narrativa, alcançar sentidos existentes nas suas entrelinhas e reconstruí-la, com suporte nas próprias experiências individuais e cotidianas, à sua maneira.

2 SOBRE O HOMEM DA MULTIDÃO, DE EDGAR ALLAN POE, E AS SIGNIFICAÇÕES DO GÊNERO CONTO

Edgar Allan Poe (1809-1849) é um escritor estadunidense conhecido pelo seu trabalho transcendental com narrativas fantásticas, marcado pelo notório reconhecimento de suas histórias que ultrapassam gerações e circulam no imaginário de muitos leitores até hoje, tornando-se o autor pioneiro da criação dos contos de mistério/enigmáticos, também conhecido pela “escrita de horror” absurdamente fundamentada no “pavor poético” das palavras.

Nos meandros dos mistérios em torno do ser humano, Poe escreveu contos que, de maneira geral, configuram-se a partir da reflexão sobre o nosso eu, sobre o estado obscuro do ser diante de suas idiossincrasias firmadas pelas armadilhas da mente. Isto posto, pode-se dizer que suas narrativas nos permitem um transporte único ao universo fantástico da criação de realidades surreais e abordam, de forma intrínseca, por despertar no leitor as suas reflexões mais profundas, questões que envolvem a complexidade humana.

Embora ocupem posição privilegiada no cânone literário por serem escritos por Edgar Allan Poe, esses contos, lamentavelmente, quase não estão presentes no espaço escolar e isso corrobora a falta de compreensão da natureza avassaladora de suas obras, que ultrapassam as barreiras da ficção, na formação de um vasto entendimento sobre o mundo real que, potencialmente, poderia ser favorável para novos rumos do ensino de literatura na educação básica atual.

À vista disso, “O Homem da Multidão”, escrito em 1840, está firmado no cotidiano metropolitano de Londres, traço de verossimilhança, descrito por um narrador observador que decide analisar, a partir de sua visão particular, o comportamento dos indivíduos na multidão. Inicia-se tratando sobre as confabulações de um homem,

aparentemente solitário que, após passar vários meses enfermo, se deleita em uma tarde de outono, mais precisamente no “Café D...”, num estado vívido de felicidade com as horas que se passava, na leitura de um jornal, “espiando os anúncios, [...] observando a promíscua companhia reunida no salão” (POE, 2008, p. 258) e, em outro momento, “espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas” (POE, 2008, p. 258).

Nessa atmosfera misteriosa, se apresenta a razão do conto: o comportamento da multidão diante do mundo e as situações particulares do ir e vir das mais variadas pessoas, seus trajes, silhuetas, portes e semblantes, que pareciam, com tom confessional, conquistar o narrador que indaga:

[...] naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior (POE, 2008, p. 259).

O olheiro desse aglomerado de indivíduos tenta decifrar as características daqueles tipos humanos de acordo com o julgamento subjacente do seu olhar aguçado, até que reconhece um ser que lhe chama atenção por sua visível agonia quando se encontrava sozinho diante do mundo. Esse homem (narrador e personagem observador) ensimesmado parecia compulsivamente dopado pelo comportamento das pessoas sob as luzes da cidade, no seu simples exercício de seguir com o que já é rotineiro, quando, de repente, após fitar cada rosto que ali passara, no entremeio de suas cosmovisões, declara:

[...] com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco a setenta anos de idade), um semblante que, de imediato, se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão. Nunca vira qualquer coisa que se lhe assemelhasse, nem de longe (POE, 2008, p. 262-263).

Atraído pelos enigmas desse homem misterioso e de atitudes estranhas e por se sentir “singularmente exaltado, surpreendido, fascinado” (POE, 2008, p. 263), decide, então, segui-lo, dizendo a si mesmo: “que extraordinária história [...], não estará escrita naquele peito” (POE, 2008, p. 263). A partir daí, analisa-o com mais afinco a fim de decifrá-lo e, logo, descobre que ele era um homem de “pequena estatura, muito esguio

de corpo e, aparentemente muito débil” (POE, 2008, p. 263). Prossegue, pois, em seu caminho na busca do estranho, sorrateiro, para que não seja notado em qualquer lugar que ele vá.

Percebemos, assim, que “O Homem da Multidão” traz reflexões profundas sobre a solidão e a busca acelerada por uma saída para os nossos conflitos mais profundos. Ao usá-lo em sala de aula, portanto, poderemos desenvolver um trabalho excepcional em torno da leitura e da apropriação do gênero “conto”. Essa abordagem contribuiria, para além do estudo detalhado da estrutura composicional do gênero, na compreensão, por parte dos alunos, dos efeitos de sentido ali contidos perante os valores inerentes dessa narrativa atemporal, visto que os leitores buscam uma resposta para os mistérios intrigantes gerados pelo autor.

Tais mistérios, presentes no conto fantástico (mistério/enigma), ao nosso ver, funcionam como um “gatilho”, ou melhor, um atrativo para que os leitores de iniciação, oriundos da escola básica, sintam-se instigados ao desvendamento/resolução das pistas textuais deixadas pelo autor para o incremento da trama, já que “o fantástico se define a partir do efeito de incerteza e da hesitação provocada no leitor face a um acontecimento sobrenatural” (RODRIGUES, 1988, p. 28).

Assim, a partir dessa premissa de apresentação de “O Homem da Multidão”, torna-se necessário formular hipóteses acerca do gênero conto, mesmo sabendo que conceituá-lo é uma tarefa complexa, pois, como Julio Cortázar (2013) descreve, o conto é de:

[...] tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (CORTÁZAR, 2013, p. 149).

É, então, um verdadeiro “caracol” de comoções, comprovado pela sua totalidade composicional. Por essa razão, é fundamental considerá-lo como um compilado de sensações que permitem uma abertura significativa para universos paralelos ao texto, entrelaçados pela linguagem, na artimanha com que os elementos constitutivos da narrativa contribuem para um sentido maior. Isso conduz para o mais alto nível de compreensão do conto, na intensidade em que o autor o projeta.

Além disso, Nadia Battella Gotlib (1987) afirma, com base na teoria de Poe, que o conto possui uma unidade de efeito que parte do princípio de uma relação “entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa” (GOTLIB, 1987, p. 32), possibilitando a chamada “exaltação da alma”, ou seja, uma reação particular, um *feeling* estabelecido pelo impacto que a narrativa transmite para quem a lê.

Compreende-se, portanto, que, ao adentrarmos no mundo ficcional de Poe, criado por meio de seu trabalho magnânimo com as palavras, uma semente poderá ser plantada no leitor, germinando conforme as hipóteses de leitura sejam formuladas e comprovadas no decorrer da leitura. Constatase, ainda, que cada linha dos contos de Poe assume uma função vital para a sistematização de suas criações, tornando-o um contista, conforme afirma Julio Cortázar (2013): “provoca no leitor um sentimento de aceleração (criando o desejo de saber a verdade) e o faz ler o conto num tempo mental inferior ao tempo físico que a leitura consome” (CORTÁZAR, 2013, p. 125).

Trata-se, dessa forma, de elevar a percepção dos alunos aos sentimentos humanos pulsantes nos contos enigmáticos desse autor. Seguindo esse raciocínio, Ricardo Piglia, em seu livro *O laboratório do escritor* (1994), relata que sempre haverá no conto uma espécie de comoção que está para além do escrito, pois nele há uma construção:

[...] para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta (PIGLIA, 1994, p. 41).

Somando-se a isso, detendo-nos mais ainda a Cortázar (2013), concordamos que essa vertente da recepção e da significação do conto se dá quando a narrativa “quebra seus próprios limites com [...] explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2013, p. 153), porque se estabelecem relações extratextuais de pulsação emocional que vão além do texto. Essas relações “excitam” os leitores pelas situações-problema que, eventualmente, ocorrem nas histórias, fazendo-os questionar os seus preceitos e contestar as suas visões de mundo preconcebidas.

3 PROPOSTA DE ATIVIDADE DE ENSINO - O CONTO COMO A PREMISA PARA A PRODUÇÃO DE CRÔNICAS DO COTIDIANO DOS ALUNOS DE ENSINO MÉDIO

Diante do proposto, atendo-se à concepção de leitura como um “acontecimento” (ROUXEL, 2013), é importante que consideremos a formação do leitor como a base para se pensar na literatura lida no espaço escolar e nas práticas voltadas às análises mais profundas dos aspectos composicionais do conto, como o enredo, a ambientação, os personagens, o clímax e o desfecho, de modo a se averiguar como esses elementos constroem os sentidos que podem extrapolar os alicerces da história contada.

Defendemos, então, quanto a isso, a leitura literária prodigiosa que faça com que os alunos possam se sentir domados pela prerrogativa do contato vigoroso com o texto, além de extraírem das histórias apresentadas em sala de aula a sensibilidade em contiguidade com um ensino de literatura válido e competente.

Dessa forma, almejamos, aqui, numa abordagem *Da Leitura Literária à Produção de Textos* (TERRA, 2018), conciliar a oportunidade de explorar a prática de leitura na escola com a escrita criativa e reativa. Além disso, de acordo os postulados de Antunes (2003), os alunos, pensando direcionadamente numa proposta ao ensino médio, poderão criar suas próprias histórias e conceber a produção de texto como:

[...] uma atividade de expressão (ex-, “para fora”), de manifestação verbal de ideias, informações, intenções, crenças ou dos sentimentos que queremos partilhar com alguém, para, de algum modo, interagir com ele (ANTUNES, 2003, p. 45).

Escolhemos, então, impulsionar a capacidade de atribuir sentido ao texto literário pela produção de uma crônica, “um texto pessoal, em que o cronista, em geral com leveza, recria a realidade cotidiana com seu estilo particular, sem preocupação de ser fiel à realidade” (TERRA, 2018, p. 54). Ademais, a referida produção textual fará com que os alunos se espelhem nos aspectos verossímeis da narrativa em questão, que se interligam às suas próprias experiências de vida, para, assim, a partir do encontro mais íntimo consigo mesmo, a cada página lida, criarem os seus textos.

Destarte, não podemos ignorar que o desenvolvimento da competência leitora, a nível do ensino de literatura no âmbito brasileiro, é defendido na Base Nacional Comum

Curricular (BNCC), documento oficial que norteia os itinerários formativos e as habilidades e competências agenciadas na educação básica. Para a BNCC (BRASIL, 2018, p. 495):

[...] está em jogo a continuidade da formação do leitor literário e do desenvolvimento da fruição. A análise contextualizada de produções artísticas e dos textos literários, com destaque para os clássicos, intensifica-se no Ensino Médio. Gêneros e formas diversas de produções vinculadas à apreciação de obras artísticas e produções culturais (resenhas, vlogs e podcasts literários, culturais etc.) ou a formas de apropriação do texto literário, de produções cinematográficas e teatrais e de outras manifestações artísticas (remediações, paródias, estilizações, videominutos, fanfics etc.) continuam a ser considerados associados a habilidades técnicas e estéticas mais refinadas.

Por isso, intentamos dar fomento ao estudo e à análise da literatura de modo a estimular a fruição dos alunos, dando-lhes a possibilidade de olhar a materialidade literária para criar novos sentidos, legítimos e particulares, de acordo com as suas experiências prévias adquiridas no decorrer da formação leitora. Nesse contexto, o texto base selecionado para a prática de ensino, o conto “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe, é uma metanarrativa construída pela percepção do narrador personagem, assim domado pela sua intrigante observação das multidões encontradas nas ruas de Londres. Por tal motivo, a escolha do gênero crônica se adequa ao texto literário escolhido, para o exercício da escrita, conforme os propósitos comunicativos a serem definidos em sala de aula, como, por exemplo, uma produção textual que pode envolver, essencialmente, os relatos pessoais de observação das “multidões” pertencentes ao dia a dia dos alunos.

3.1 Etapas da atividade

A seguir, serão apresentadas sugestões de etapas a serem seguidas durante a realização da atividade:

3.1.1 – 1ª etapa: comentários e inferências antes da narrativa

Nesse primeiro momento, a voz dos alunos será o alvo. Eles serão estimulados a fazer inferências sobre a imagem que se pode ter das multidões. As impressões a

respeito das pessoas que compõem esse grupo maior, que passam nas ruas e em suas vidas, serão descritas. “Como os jovens consideram o ir e vir dos tempos? Há alguma estranheza no fato de que diariamente cruzamos com indivíduos desconhecidos? Você costuma ver muitas pessoas diferentes nas ruas? Por que somos diferentes?” – são exemplos de perguntas que poderão guiar a discussão inicial e criar uma ambientação para o lidar efetivo com o conto “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe.

3.1.2 - 2ª etapa: o contato com a materialidade textual / a escuta das percepções após a leitura (leitura subjetiva) (ROUXEL, 2013) / a apresentação do gênero narrativo conto fantástico e a análise dos seus elementos composicionais

Após a discussão inicial, ouvindo atentamente as percepções dos alunos, partindo da leitura coletiva em sala de aula do conto “O Homem na Multidão”, os alunos serão levados a inferir sobre os mistérios do texto. Ainda de forma bastante subjetiva, eles irão opinar sobre a narrativa, o que acharam da experiência, compreendendo as relações que foram preestabelecidas na primeira etapa da atividade, considerando as confirmações, ou não, das hipóteses formuladas antes da leitura na íntegra do texto proposto.

A leitura subjetiva, como propõe Rouxel (2013), não deve ser o único artifício do professor para o exercício da percepção dos alunos, mas se confirma como uma etapa importante para a reflexão sobre a narrativa. Após ouvir a voz dos alunos sobre o texto literário, seu gosto em relação ao material lido e os comentários acerca do passo a passo dos fatos que se sucederam no conto, a aula será guiada em torno do gênero conto.

O professor contextualizará os escritos de Edgar Allan Poe, criando um perfil geral sobre o autor, e explicará os conceitos da estrutura composicional do gênero conto com suas respectivas funções, solicitando a participação dos alunos no desvendamento dos fragmentos do texto que possam confirmar o papel de cada componente estrutural da trama, isto é, a função do tipo de narrador, como se caracterizam as personagens, o espaço, a ambientação e o tempo, sempre analisando e justificando como esses elementos são primordiais para os efeitos de sentido do produto textual.

3.1.3 - 3ª etapa: apresentação do gênero textual “crônica” / proposta de produção textual - orientações gerais

Após a leitura do conto de Edgar Allan Poe, para a efetiva produção do texto e a apresentação do gênero a ser produzido, os alunos lerão crônicas. O professor, atendo-se às considerações de Terra (2018), montará um arcabouço de textos para que os alunos possam reconhecer as propriedades gerais de sua estrutura. Será produtivo, nesta fase, um confronto entre o conto e a crônica, de modo a apontar quais as aproximações e os distanciamentos entre as narrativas, incitando os alunos ao reconhecimento das propriedades estruturais dos textos.

Posteriormente, será proposta a produção de uma crônica baseada nas percepções de leitura do conto “O Homem da Multidão”, tornando-se fundamental, também, para que eles possam relacionar o conteúdo do conto à escrita do gênero proposto. Busca-se, dessa forma, responder à tal pergunta: “como se comportam os indivíduos em determinadas multidões no meu cotidiano?”. Considerando-se, então, a competência estética, no dizer de Rouxel (2014), os educandos poderão, baseando-se no seu viver, no vivenciar dos mais diversos cotidianos existentes em sala de aula, construir textos que contenham as suas narrativas de observação da multidão.

3.1.4 - 4ª etapa: acompanhamento do processo de escrita

O professor de Língua Portuguesa cumpre um papel basilar para o progresso pessoal e profissional dos alunos. A língua, materialidade viva do ser, e os processos que exigem a propagação das diversas formas de linguagem são intrínsecos à nossa existência, logo, não há como negar sua importância. Consequentemente, a escrita se constitui como um processo engenhoso, em que, pelo fato de vivermos numa sociedade grafocêntrica, a tessitura de um texto no contexto escolar necessita ser acompanhada pelo professor. Se o intuito for o bom aproveitamento das possibilidades de leitura e a produção textual, é necessário que se pense em como os alunos, mediante a reflexão dos conteúdos de ensino, irão utilizar as atividades de leitura e escrita em suas vidas.

Dessa forma, faz-se necessário o acompanhamento do docente, a fim de sondar as possíveis dificuldades dos alunos na feitura do texto e, por conseguinte, as possibilidades de sanar esses problemas. A reescrita do texto, por exemplo, configura-se como uma estratégia que além de aprimorar a leitura, também “auxilia a desenvolver e melhorar a escrita” (MENEGASSI, 2001, p. 50). De acordo com Chenoweth (1987), a reescrita ajuda:

o aluno escritor a esclarecer melhor seus objetivos e razões para a produção de textos. Nessa perspectiva, esse autor considera que reescrever seja um processo de descoberta da escrita pelo próprio autor que passa a enfocá-la como forma de trabalho, auxiliando o desenvolvimento do processo de escrever do aluno (MENEGASSI, 2001, p. 50).

3.1.5 - 5ª etapa: exposição das crônicas para a comunidade escolar

Como proposta para o compartilhamento dos conhecimentos, o professor deverá incentivar os alunos a pensarem sobre um meio de exposição das narrativas na comunidade escolar, pois considera-se fundamental que outras pessoas possam apreciar os trabalhos desenvolvidos. Um jornal, uma sala temática ou uma simples distribuição dos textos dentro da escola podem ser maneiras eficientes para a expansão das produções para o mundo.

Os alunos, assim, terão consciência do valor de seu aprendizado escolar, gerado pela leitura literária do conto de Poe e pela produção de textos na escola, além de compreender que todo texto se direciona a alguém. Nesse sentido:

escrever é, como falar, uma atividade de interação, de intercâmbio verbal. Por isso é que não tem sentido escrever quando não se está procurando agir com outro, trocar com alguém alguma informação, alguma ideia, dizer-lhe algo, sob algum pretexto. Não tem sentido o vazio de uma escrita sem destinatário, sem alguém do outro lado da linha, sem uma intenção particular (ANTUNES, 2008, p. 28).

Além disso, criarão inteligibilidade a respeito de suas próprias experiências em consonância com o que é proposto pela Base Nacional Comum Curricular, a partir de habilidades que se espera serem desenvolvidas pelos alunos, no que diz respeito à leitura do texto literário, como, por exemplo:

(EM13LP46) compartilhar sentidos construídos na leitura/escuta de textos literários, percebendo diferenças e eventuais tensões entre as formas pessoais e as coletivas de apreensão desses textos, para exercitar o diálogo cultural e aguçar a perspectiva crítica (BRASIL, 2018, p. 525).

Dessa forma, compreendemos que o intuito das práticas escolares de leitura e escrita deveria ser este: um ensino que favoreça a completude e o avanço das práticas linguístico-literárias subjacentes da realidade social e cultural dos alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente artigo, buscou-se salientar que as narrativas fantásticas, em especial destaque os contos de mistério/enigmáticos, podem render ao leitor, por meio da aceitação de determinados acordos ficcionais e da prática de leitura efetiva, uma experiência estética produtiva diante dos textos. Aliado a isso, acredita-se que o professor, a partir dos enigmas encontrados nessas histórias, motivaria uma nova experiência com os alunos da educação básica, pois, assim, romperia com o paradigma meramente expositivo, pouco proveitoso e interessante, pregado pelo ensino de literatura vigente na educação básica brasileira.

Caso o intuito seja atrair os alunos para a literatura e, conseqüentemente, desenvolver um trabalho coerente de leitura literária na escola, o professor não pode torná-los leitores a partir da superficialidade de análises prontas e explanações teóricas enfadonhas. O aprendizado pode ser construído, sim, como foi evidenciado, sem se ater às amarras e contrariedades de um sistema escolar inflexível e insensível.

Permite-se, dessa maneira, a experiência única que se quer propiciar aos nossos alunos. Eles precisam gostar do que leem, identificar-se com as histórias e sentir-se livres para declarar, ou não, suas diversas interpretações sobre os textos. Os alunos, leitores em formação, nesse ponto de vista, construirão suas leituras dentro das possibilidades do texto literário, abrindo margem para a sua subjetividade diante da originalidade dos seus descobrimentos, e (re)construirão o texto às suas melhores maneiras.

Portanto, ansiamos resistência aos professores: nós devemos lutar pelas potencialidades efetivas do texto literário em sala de aula. O incentivo ao poder

reflexivo e ao caráter humanizador (CANDIDO, 2004) da literatura está em nossas mãos!

Referências

ANTUNES, Irandé. *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ANTUNES, Irandé. *Lutar com palavras: coesão e coerência*. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular: educação é a base*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 19 jan. 2023.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOTLIB, Nádía Battella. O conto: Um gênero? In: GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MENEGASSI, Renilson José. Comentários de revisão na reescritura de textos: componentes básicos. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 35, p. 83-93, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639307>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MENEGASSI, Renilson José. Da revisão à reescrita: operações linguísticas sugeridas e atendidas na construção do texto. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 49-68, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Seleção, Apresentação e Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

REZENDE, Neide Luiza de. A formação do leitor na escola pública brasileira: um jargão ou um ideal? In: ALVES, José Hélder Pinheiro (Org.). *Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino*. Campina Grande: Abralic, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROUXEL, Annie. *Aspectos metodológicos do ensino de literatura: Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.

ROUXEL, Annie. Ensino da literatura: experiência estética e formação do leitor. In: ALVES, José Hélder Pinheiro (Org.). *Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino*. Campina Grande: Abralic, 2014.

TERRA, Ernani. *Da leitura literária à produção de textos*. São Paulo: Contexto, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

As literaturas *underground* e marginal: reflexões sobre pretuguês e adaptação do rap para o conto em “Óleo e Garoa”, de Fred Aganju

Sávio Oliveira (UESC)ⁱ

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar o processo de adaptação de uma música de rap para o conto a partir da mobilização dos conceitos de literatura marginal e literatura *underground*. A pesquisa discorre acerca do conto e música intitulados “Óleo e Garoa” (2022/2018 respectivamente), de Aganju Dref. Assim, a problemática deste artigo se assenta na questão: quais impactos sociais e literários surgem no processo de adaptação de um rap para um conto? Por meio da pesquisa, observamos como a literatura marginal e *underground* utilizam o Pretuguês como tecnologia de comunicação e letramento na diáspora africana. Com isso, o uso dos mecanismos estruturais e linguísticos das diferentes obras presentificam a denúncia de um genocídio em curso, especificamente, nos interiores baianos, ao passo que também explora uma nova ótica politizada sobre cidades históricas, a exemplo de Cachoeira/BA.

Palavras-chave: rap; literatura *underground*; literatura Marginal; “Óleo e Garoa”.

ABSTRACT

This article aims to analyze the process of adapting a rap song to the short story based on the mobilization of the concepts of marginal literature and *underground* literature. The research discusses the short story and song entitled “Óleo e Garoa” (2022/2018 respectively), by Aganju Dref. Thus, the problem of this article is based on the question: what social and literary impacts arise in the process of adapting a rap to a short story? Through the research, we observe how marginal and *underground* literature uses Pretuguês as a communication and literacy technology in the African diaspora, especially through the work under analysis, the denunciation of an ongoing genocide specifically in the interior of Bahia, while also exploring a new politicized perspective on historic cities, such as Cachoeira/BA.

Keywords: rap; *underground* literature; marginal literature; “Oil and Drizzle”.

ⁱ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Integrante do grupo de pesquisa Racismo e Linguagem, da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Atualmente pesquisa Pretuguês, tencionando relações entre raça e linguagem. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1036-9824> | E-mail: blackoutsavio@gmail.com.

Remexo o eixo, o desfecho, o texto devoro, se trégua
Põe a vida em linhas? Minha oratória aqui quebra a
regra
Submeto tua glória e ponho toda tua história em uma
légua
Como uma esfera do ventre da velha escola
Tou entre o agora e a artéria do sempre que ela
incorpora.

— Rapadura Mc.

INTRODUÇÃO

Cidade Heroica, assim é prestigiada a cidade de Cachoeira-BA, que contém, conforme a última estimativa, de 2003, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 31.071 habitantes. O município está localizado na microrregião de Santo Antônio de Jesus e tem seu reconhecimento pela preservação histórica e cultural. “Além disso, a imponência do seu casario barroco, de suas igrejas e museus, levou a cidade a alcançar o *status* de ‘Cidade Monumento Nacional’ e ‘Cidade Heroica’ (pela participação decisiva nas lutas pela independência do Brasil)” (FONSECA, 2022).

Imagem 1 – Uma das igrejas barrocas de Cachoeira-BA.



Fonte: Brasil, 2022.

Embora não tenha mais tantas riquezas capitais, a cidade de Cachoeira foi muito rica, tendo alcançado louvor econômico entre os séculos XVIII e XIX devido à forte produção – leia-se exploração – de cana-de-açúcar e fumo. Entretanto, no século

subsequente, a economia da cidade decaiu fortemente, prolongando sua crise até finais desse século.

Grande parte do reconhecimento de Cachoeira-BA deve-se a questões culturais, religiosas e organizacionais. Isto é, por ser um grande polo de extração de riquezas no período colonial, a presença de estrangeiros – europeus – era consideravelmente forte, havendo na cidade grandes mestiçagens em termos de cultura, racialidade e arte. Não à toa, seus museus, o sincretismo religioso e as expressões culturais são os símbolos da cidade preservados com o passar do tempo.

Situada no Recôncavo Baiano, Cachoeira foi palco das primeiras explorações de cana de açúcar em decorrência de seu clima, sendo, também, o berço dos primeiros e grandes engenhos. Nesse cenário de exploração, surgem os marcos da “cidade heroica”, recebendo esse nome por gestar a independência do Brasil:

Historicamente, Cachoeira foi a pioneira no movimento emancipador do Brasil. Dali partiram os primeiros brados de revolta contra a opressão lusitana e surgiram mais tarde os batalhões patrióticos, liderados por figuras como a do Barão de Belém, Rodrigo Antônio Falcão Brandão, Maria Quitéria de Jesus, a mulher-soldado, dentre outras que imortalizaram na história Nacional. A 25 de Junho de 1822, antecipando o Grito do Ipiranga, Cachoeira já proclamava o Príncipe D. Pedro I como Regente: estava lançada a semente, que frutificou em 2 de julho de 1823, quando a Bahia definitivamente tornou-se livre do jugo português, consolidando a Independência do Brasil (IBAHIA, 2022)

Em meio a um contexto de insurgência, Cachoeira torna-se a sede temporária do governo brasileiro, entretanto, outras crises foram tomando a cidade e, com a chegada do transporte ferroviário, o transporte fluvial decaiu. Com isso, a cidade foi perdendo habitantes, sendo isolada economicamente no recôncavo – se comparada com seus tempos de apogeu –, fábricas foram fechadas e a cidade heroica se tornou, com o passar do tempo, uma cidade histórica.

Na Bahia, é muito comum que cidades pequenas tenham suas narrativas ovacionadas em se tratando de alguns períodos de riqueza operacionalizados, nas entrelinhas, por um longo percurso de exploração humana e, especificamente, negra. São cidades reconhecidas pelos tempos do cacau, um capital simbólico muito importante para o interior, pelo café, pelo fumo, pela cana-de-açúcar etc. Entretanto, toda riqueza histórica teve um preço. A localização de quem pagou o preço pela visão heroica contemporânea sendo mão de obra da riqueza do cacau e das fábricas de fumo;

e a localização da situação dos descendentes dos que serviram de mão de obra e dos descendentes dos senhores de fazenda após todo apogeu famigerado fomentam que as expressões artísticas tomem corpo e sentido.

Essas expressões e reivindicações atuais se dão de diversas formas, a exemplo dos movimentos organizativos, estudantis, associações, entre outros. Contudo, também podem ocorrer de formas artísticas, pelas quais seus atuantes encontram na literatura, na música, e em outros modos, o lugar de se expressar e estabelecer uma contranarrativa frente ao perigo de uma história única (ADICHIE, 2019). Ou seja, a literatura condensante de contranarrativas possibilita a abordagem de outras e diversas interpretações acerca das paisagens urbanas da cidade histórica. Assim sendo, a visão acerca de patrimônios tombados, a saber, as igrejas de estruturas barrocas, as casas coloridas ou as antigas fábricas são observadas e discutidas por outras nuances.

Figura 2 - Convento Santo Antônio do Paraguaçu em Cachoeira-BA.



Fonte: Fagundes (2022).

É nesse cenário que, sobre Cachoeira-BA, surge a música “Óleo & Garoa” (2018) de Aganju Dref, um professor de história, Mestre de Cerimônia (MC)¹ do grupo de rap *Us pior da turma* e tenaz liderança comunitária. A música, disponibilizada pela plataforma de *streaming* YouTube, contém uma legenda em que o autor pontua o lócus da sua produção musical:

Óleo & Garoa é uma cartografia subterrânea da cidade de Cachoeira-BA. Neuroses, crises de ansiedade, violência e consumo abusivo de drogas não estão no mapa turístico da cidade Heroica Uma cidade colonial, localizada na região do recôncavo baiano, com cerca de 95% da população negra. Cachoeira eh conhecida internacionalmente pelo seu conjunto arquitetônico

tombado pelo patrimônio Histórico, uma arquitetura edificada por 300 anos de um regime de escravidão racial que parece não ter acabado. Nas regiões recuadas da cidade colonial a população negra vive uma realidade racialmente desigual, onde 55% das famílias tem renda per capita mensal de 0 a 1/2 (meio) salário mínimo e, apenas 7% das famílias vivem com renda per capita mensal a partir de 2 salários mínimos à mais. Somados a esse quadro de pobreza endêmica e concentração racial de renda, um contexto de violência letal tem atingindo de sobremaneira Jovens Homens Negros nas periferias da cidade - longe do conjunto arquitetônico tombado. Se a Bahia é um Escombro, cachoeira é terra devastada (DREF, 2018)

Por conseguinte, situando o autor, optamos por também deixá-lo autobiografar-se, conforme consta ao final do conto “Óleo e Garoa” (2013/2022²), disponibilizado na plataforma Universo 75³:

Aganju Uh Anti Influencer (@aganju_dref) Nascido em Livramento de Nossa Senhora-Ba e radicado a mais de 10 anos em Cachoeira-Ba, onde desde o ano de 2011 contribui na articulação de Cineclubes comunitários e na disseminação da Cultura Hip-Hop nas periferias urbanas da cidade. Atualmente Aganju é um dos impulsionadores do Comitê de Solidariedade Popular Covid-19 – Cachoeira-Ba, instância organizativa comunitária articulada pelo Cine do Povo. Aganju é homem preto, pai, professor de história, pesquisador, bibliófago, educador comunitário, escritor, beatmaker, Mc do grupo de Rap Us Pior da Turma e idealizador do UNIVERSO 75. (AGANJU, 2022)

Frente a essa adaptação disruptiva, neste artigo buscamos investigar quais os aspectos mais evidentes alterados em termos da adaptação ocorrida do literário para o audiovisual nas produções de Aganju Dref. Para tanto, discutimos como esse lugar literário insurgente recepciona essas escritas, assim, discutindo as categorias literárias *underground* e *marginal* para refletir traços dessas teorias na escrita do rap e do conto. Doravante, este estudo está dividido em três seções: na primeira, discutimos os conceitos de literatura marginal e literatura *underground*; por conseguinte, na segunda seção, analisamos questões da adaptação do rap para o conto focando nas mudanças ocorridas em termos de abordagens e estrutura. Em ambas as seções, entrecruzamos teoricamente abordagens sobre historicidade negra, genocídio e colonialidade, sendo esses os maiores conceitos trabalhados e denunciados em ambas as obras, bem como explorados patentemente na adaptação.

1. LITERATURA MARGINAL E LITERATURA *UNDERGROUND*

1.1 Literatura Marginal

Os estudos literários vêm, mesmo ao passar dos anos, apurando seus conceitos, buscando investigar os processos de definição do texto, de suas características, produções, veiculações e classificações. Esta última servindo, como ressalta Saraiva (1995), à operação homogênea do literário e do não literário. O senso humano, seja crítico ou comum, articula seus crivos sobrepondo aos diversos textos do cotidiano respectivas considerações, alguns automaticamente associados ao campo literário e outros rechaçados desse mesmo lócus.

É por essa perspectiva que nasce a necessidade de identificar contemporaneamente como os textos de classificações literárias, sejam sobrepostas ou autodenominadas, são diferentemente pensados no campo da literatura. Dessa forma, sendo ainda importante entender o que os tornam diferentes, sabendo que nessa divisão estão assentadas também desigualdades. “Quer isso dizer que a nossa catalogação ou é feita de acordo com a lógica mecânica da tradição ou é feita simplesmente em nome de *preconceitos*” (SARAIVA, 1995, p. 18, grifos do autor).

“O termo marginal associado à literatura não é desconhecido. Fora do Brasil, ele já aparece diretamente ligado a produções que datam desde o período do Romantismo. Em nosso país, a expressão serve para designar diversos tipos de produção” (MARQUES, 2014, p. 10). Desse modo, observa-se que o surgimento de subversões literárias é naturalmente visto desde seu nascimento, mas o rompimento com os moldes desse campo no Brasil provém fortemente a partir da ditadura, especialmente inserindo na literatura uma mistura de elementos antes binários, separados e artisticamente enviesados cada um sob suas caixas ideológicas.

Nesse contexto ditatorial, marcadamente enfrentado pelas articulações de movimentos juvenis, ocorreram misturas pelas quais surgiram os mais diversos textos, dos mais diversos gêneros e tendo, por conseguinte, as mais diversas categorizações relutantes de seu *status* literário. De acordo com Saraiva (1995), a luta contra a repressão da ditadura:

[...] mobilizou à volta dos anos 60 grupos de jovens, ou de intelectuais, de feministas, de negros, de homossexuais. E não por acaso foi nesses anos que

se multiplicou a produção textual mundial, tendo-se assistido à revitalização de gêneros ou espécies antigas, mas também à proliferação de novas espécies, que combinavam duas ou mais linguagens, estilos, dimensões (verbal/visual, verbal/musical, verbal/musical/visual). (SARAIVA, 1995, p. 19)

Em um contexto problemático e de novas possibilidades e tensões, as categorias literárias se proliferaram. Denominações passaram a surgir para marcar as especificidades de cada texto, suas estéticas, planos semióticos, públicos, linguagens, embora tenham servido, sobretudo, para demarcar, nas categorias políticas, sociais e artísticas, o literário do não literário em alguma medida. O conceito de literatura marginal, mais adiante, conseguiu desencadear novas funções, não mais no plano classificatório dos críticos literários para um texto com características atípicas. Todavia, a literatura marginal passa a tensionar objetivamente uma marcação que delineia novos estilos do fazer artístico irrestrito tanto ao “belo” quanto ao socialmente possível, o que se aparelha com o seu nascimento no contexto de insurgência no período ditatorial (NASCIMENTO, 2006, p. 38).

Ademais, visa marcar a existência de sujeitos marginalizados ao passo que, no seu plano de expressão e de conteúdo, demarcam territorialmente suas zonas de conflito. Assim sendo, a literatura marginal se caracteriza não essencialmente pelo texto proveniente da margem, mas pelo texto que abre margens no tradicional e no binário para incluir diferentes modos de ver, existir e misturar. Ela derroga estéticas arcaicas e abre celeumas no campo de estabelecimento do literário:

Uma extraordinária aplicação e frequência em diversas áreas das artes e das ciências sociais humanas; na diversidade das ocorrências, tratavam-se sempre de insinuar a imagem topográfica ou geográfica do rio (líquido, móvel) e das margens (sólida, fixas) e de, a partir dela, afirmar a necessidade da atenção e da valorização de um desprezado espaço (material, modo, estilo) confiante ou cruzado com outro, antes privilegiado como central ou fundamental. (SARAIVA, 1995, p. 20)

Conforme tais apontamentos, observa-se a tendência interna e externa da produção de textos literários em serem aplicados e reelaborados, adaptados sob multimodalidades, gêneros e performances. O traço marcante no caráter do texto literário marginal é o estilo de sua confecção, pois desafia as prescrições do *fazer* e ontologicamente assume o sentido do *ser* literário, bem como rechaça a perspectiva de fazer literário categórica e estática no tempo.

A literatura marginal apoia-se, em nossa percepção, no estilo desenvolvido em *zonas conflituosas*, cujos desafios são as tácitas penumbras entre existir e reexistir diante das desigualdades gritantes que marcam a história do Brasil. As *zonas conflituosas* formam o *lócus de enunciação* dos autores da margem, sobreviventes dos dilemas transladados na diáspora africana, isto é, das desigualdades que circundam os sujeitos aquém das políticas públicas. O uso do conceito de *lócus de enunciação* está vinculado à definição de Nascimento (2021, p. 62) quando compreende que “[...] o lócus de enunciação posiciona como nossas experiências vividas nos levam a nos filiar a genealogias que formam o projeto ontológico do que somos”.

A literatura marginal marca, artística e socialmente, a apresentação de um novo território, trazendo criativamente à tona o desenho de um moderno projeto de nação que esquece do *continuum* de problemas nacionais perpetuantes da colonialidade (QUINTERO *et al*, 2019). Exemplo disso, em sua análise sobre os textos fílmicos *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), e *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella (1999), Pellegrini (2004) investigou como as narrativas marginalizadas no campo artístico, especialmente com exemplos de autores e obras da literatura, apresentam sujeitos, vivências, ressignificações da linguagem, dos códigos de ética - um submundo feito dentro de uma esfera globalista, trazendo à tona universos paralelos possivelmente desconhecidos e regados por uma lida de confrontos internos e externos:

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica [...]. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras [...]. (PELLEGRINI, 2004, p. 16)

Com isso em vista, reiteramos o dilema da literatura marginal: faz referência ao texto colocado como marginal, feito por marginais e o texto que, no plano de conteúdo, evidencia uma existência distópica em determinada sociedade. Concordamos com Rocha (2007, p. 37) quando pontua que: “o termo ‘marginal’ não tem necessária e exclusivamente um significado pejorativo, representando, acima de tudo, embora não tão somente, a maioria da população empobrecida e excluída dos benefícios do

progresso social.” O autor usa ainda uma definição de um dos célebres escritores de romance, concebida à categoria, Reginaldo Ferreira, vulgo Ferréz: “na definição incisiva proposta por Ferréz para definir o movimento da ‘literatura marginal’: ‘(...) cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final’” (ROCHA, 2007, p. 37).

Nessa mesma perspectiva, é interessante também o movimento teórico-literário de Rocha (2007) quando este empreende reflexões acerca da percepção de “dialética da malandragem”, termo desenvolvido por Antônio Candido (1978), e “dialética da marginalidade”, isto é, a mudança do que era característico para o que se torna constante social, cultural, econômica e politicamente. Por conseguinte, reflete-se sobre o modo como o Brasil tem sido retratado de forma imersa em um contexto de violência, onde as adaptações fílmicas ganham força, prêmios e destaques internacionais, ao passo que outras produções de texto literário também demonstram uma realidade territorialmente conflituosa:

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. (ROCHA, 2007, p. 37)

Esse fazer literário marginal passa, então, a insurgir uma ordem, sobretudo na temática, no plano de conteúdo abordado – descaso público, violência, desigualdade, racismo – e no plano da forma – linguagens carregadas de insurgências no léxico, na formulação de neologismos, de inserção de palavras mais informais e, nesse caso em especial, sobre o conto “Óleo e Garoa” (2013/2022), do pretuguês⁴. De acordo com Menezes de Souza e Nascimento (2022, p. 68), o pretuguês, conceito cunhado por Lélia González (1984) e “(originário do amálgama das palavras portuguesas preto e português), [deve ser compreendido] não como uma língua resultante de um processo de criouliização, mas como uma tecnologia de como os brasileiros falam o português popular brasileiro”. É salutar também mensurar a dinâmica de exemplificação feita pela própria González (1984):

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o

ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do tronco linguístico bantu que “casualmente” se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim (6). De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal. (GONZÁLEZ, 1984, p. 238)

Portanto, o que marca o processo de escrevivência⁵ é o intuito narrativo de trazer à tona as próprias vivências sem necessariamente limitante de fabular ou seguir estratégias e mecanismos literários para explorar criativamente a subjetividade negra. Assim sendo, as literaturas marginais usam o processo de escrevivência concebendo “uma proposta de escrita literária que intenta borrar o imaginário que vê o(a) negro(a) em funções determinadas pelo sistema escravocrata” (NAZARETH, 2020, p. 60).

Nessa perspectiva, Oliveira (2011, p. 33 *apud* MARQUES 2014, p. 10) afirma que “o aspecto característico da literatura marginal contemporânea é o fato de ser produzida por autores da periferia, trazendo novas visões, a partir de um olhar interno, sobre a experiência de viver na condição de marginalizados sociais e culturais”. Desse modo, pode-se dizer também que essa literatura se insere no campo categórico e estilístico do *underground*, isto é, um espaço de produção artística sem estimas à industrialização e capitalização de suas obras, núcleo onde se assentam essências organizativas que vão de encontro aos interesses inegociáveis da periferia.

1.2 Literatura *underground*

Manifestada e identificada de modo conciso no diferente, não podemos dizer que seria difícil prever uma escamoteação dessas literaturas em quesito de publicação, indicação ou mesmo reconhecimento. O estilo da literatura marginal e que se quer *underground* gera borrados na visão de leitores de dentro e de fora do que chamo aqui de *zonas conflituosas de produção*. O desconforto estético e o desaforo estilístico operam nas zonas muito peculiares do sujeito que escreve e do leitor, pois, no processo de escrevivência, a ativação de memórias, a constância de paradigmas sociais, a escancarada violência etc., mexem diretamente com o sentir e com o perceber-se em

meio a todo contexto real narrado. A literatura *underground* posiciona-se fortemente contra sistemas, expõe lacunas dos *aparelhos ideológicos e repressores do Estado* (ALTHUSSER, 1987, p. 42). Ela marca um lado, toma posição, defende-se e aponta o *modus operandi* das zonas conflituosas.

A literatura marginal anteriormente destacada, por exemplo, descende de um movimento literário *underground* intitulado “Geração Beat”, muito famoso na década de 1970, conforme assevera Mattoso (1981):

Em termos poéticos, a produção marginal dessa geração corresponderia, guardadas as devidas proporções, à literatura Underground norte-americana — com a ressalva de que o fenômeno hippy, embora sendo o referencial mais próximo do tropicalismo, não foi o ponto de partida da contracultura ocidental. A poesia contracultural ou Underground é conhecida nos Estados Unidos desde a década de 50, graças à chamada *beat Generation*. (MATTOSO, 1981, p. 57)

De acordo com Santos (2020) em relação à história da *Geração Beat*:

Entre os anos de 1944 até 1959, surge nos EUA um grupo insurgente de jovens artistas que forçaram a mídia, o governo e o mainstream a reconhecerem seus lugares enquanto produtores culturais. Permeavam entre gêneros musicais — mesmo sendo o jazz a sua marca preponderante — e literários de forma muito intensa e irreverente. O nome desse movimento se chama “Geração beat”, nome herdado de um dos seus maiores produtores no âmbito literário, Jack Kerouac (1922-1969), responsável por produzir a obra “Bíblia hippie”. Nessa obra o autor discorre sobre suas experiências em viagem durante anos pelo EUA e México. Um fato importante no movimento é a forma pela qual as produções eram feitas e como eram entregadas. Inclusive, na própria “Bíblia Online” há o fator de linguagem, sempre contendo muitas gírias, falta de normatização ortográfica e metáforas, vista como intencional e a sua não adaptação à linguagem formal como exemplo de irreverência lírica, traços comuns nas obras dos adeptos desse movimento. As obras desses jovens levavam suas histórias, contava sobre seus estilos de vida e seria como uma resposta ao sistema governamental estabelecido após a Segunda Guerra Mundial. (SANTOS, 2020, p. 7)

Em vista do exposto, os textos da literatura *underground* sempre dão face ao problema, em vez de deixá-lo em suspenso. Ao tratar de morte, como em qualquer outra literatura, toma elementos vivenciados das zonas de conflito, bem como apontam escancaradamente seus propulsores, a exemplo do genocídio. Ao tratar da violência, aponta seus geradores, detalha-os, racializa-os, do mesmo modo caso seja causada entre si. Ela exprime conflitos e motivações amparados na formação da sociedade enredada. Em resumo, expõe um projeto, não apenas seus resultados.

Assim sendo, é quase impossível que literaturas marginais estejam em grandes bibliotecas, *streamings* e programas, pois seus escritores são valorizados mais detidamente dentro dos próprios cenários conflituosos. A literatura *underground*, essência da literatura marginal e vice-versa, marca uma posição desses sujeitos a esse lócus de visibilidade que “claramente” os exclui. E é a tomada de decisão que se coloca contra culturas folclóricas e populares que, tomando seus lugares de privilégio, falam do Outro, “da outra margem do rio”. O *underground* configura uma essência onde a cultura, aliás, a contracultura se movimenta, assume-se, afirma-se e se identifica defendendo metaforicamente bueiros artísticos em vez de urbanidades e civilidades confolclorizadas e largamente homogêneas. Conforme Marques (2014, p. 14), inspirado em Racionero (2012), “o *underground* é um movimento à margem, que nunca aparece como obra oficial e representa as artes ligadas à contracultura [...], é da margem inferior que o *underground* vê a cultura oficial”.

Ao fim e ao cabo, observamos que há um consenso na diferenciação pouco acentuada entre literatura *underground* e literatura marginal: a primeira caracteriza por ser um estilo de ruptura no processo estético do texto, nas temáticas, na linguagem e nos modos de abordagem de assuntos perpassantes das *zonas de conflitos*; a segunda, por sua vez, refere-se a uma essência de uma categoria distópica que visa se posicionar em uma contraposição à capitalização da arte. Ao nosso ver, consideramos ainda que essas percepções não são homogêneas, são heterogêneas e mestiças, elas se entrecruzam à medida em que a criatividade e a diversidade das artes e os modos de se expressar ocasionam multimodalidades, interfaces, mediações e mestiçagens de gêneros, que é o exemplo da adaptação do rap para o conto.

2. QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO DO RAP PARA O CONTO EM “ÓLEO E GAROA”

2.1 Estruturas e mudanças

Nesta seção, dividimos a análise em dois momentos. Em primeiro plano, analisamos o processo estrutural da construção de contos e de poesias, que é o caso das letras do rap, entendendo como se dá esse espaço inovador e autêntico que diversifica as produções artísticas e constrói pontes entre o literário e o Hip-Hop. Em segundo plano,

traçamos um paralelo entre o modo de apresentação das insurgências, assim, fazendo relação entre as abordagens da música e do conto, observando os gêneros e os recursos linguísticos que cada um lança mão no processo adaptativo.

Sabe-se que o conto, embora tenha uma estrutura flexível, contém elementos-base do gênero textual. Uma das suas grandes características é a sua possibilidade ficcional, criando e recriando acontecimentos a partir da criatividade do autor. Para tanto, narrador, personagem e um enredo bem construído são inerentes à recepção do texto pelo leitor. Um outro ponto é o seu tamanho, pois o conto possui pouca extensão textual, sendo mais direto, resumido e tendo um enredo mais curto em comparação aos demais gêneros literários.

Conforme argumenta Valentin (2020, p. 44) em estudos sobre a teoria do conto a partir da noção de Edgar Allan Poe, o conto possui características próprias e, conforme a compreensão de Poe, possui “textos breves, que podem ser lidos em uma só assentada, sem pausas ou interrupções, propiciam a construção de uma unidade de efeito ou de impressão. Além disso, “Poe defende que o contista tem de estabelecer o efeito que deseja que o seu texto provoque no leitor para, só então, criar e organizar os eventos de narrativa em função da produção do efeito escolhido” (VALENTIN, 2020, p. 44).

Acerca da estrutura utilizada por Aganju Dref, podemos inferir que a escolha do gênero textual conto não é em vão, visto que os autores são os próprios artistas - MC's e visam alcançar principalmente leitores principiantes de textos literários. Por conseguinte, o texto ser mais curto, apresentar ideias dentro de um clímax específico e desenvolver o enredo com possibilidade de explorar a ficção são algumas das especificidades que acabam comungando com a estrutura da poesia e do rap. Além disso, sua relação com a oralidade é muito próxima, podendo até assemelhar-se com a crônica.

Pensar a oralidade nessa relação estrutural e de abordagem, a partir de objetivos da obra adaptada, faz ainda mais sentido quando relacionado com questões de originalidade. Um texto oralizado, que conversa com o leitor sobre questões corriqueiras e práticas a serem executadas por ele enquanto sujeito racializado e organizado politicamente, deve ser curto e com uma linguagem coloquial, características que, pensando na adaptação, fazem jus ao processo criativo de um rap

para o conto, indo do musical para o verbal. Logo, dando-lhe as condições criativas, estruturais, linguísticas e demais recursos necessários.

As intencionalidades do autor promovem a performance da sua arte, elas são responsáveis por conduzir o leitor pelas esferas de significação social e política por meio da palavra. É sempre preciso levar em conta “[...] os procedimentos utilizados na escrita do conto enquanto dispositivos que afetam seu processo de recepção pelo leitor”. (VALENTIN, 2020, p. 47). Aliada a outros atributos como o som, a imagem e a estrutura de ordenamentos literários, a arte transcende os muros simbólicos do discurso do autor, agora pertencente ao querer do plano semiótico do indivíduo. Segundo o entusiasta teórico da performance Paul Zumthor, “com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (ZUMTHOR, 2014, p. 24).

Especificamente sobre o conto “Óleo e Garoa” (2022), observa-se que a abordagem do conto, por ser mais extensa, explora mais recursos do gênero e amplia elementos compilados no plano musical. Isto é, a partir da leitura, observa-se a criação de um personagem principal para exemplificar a abordagem territorial e para maior desmembramento das subjetividades do autor e detalhes sobre eventos rapidamente transitórios registrados nos rápidos versos do plano musical.

Conforme Hutcheon, estudiosa da adaptação, o autor pertencente a dois planos de criação artísticos, sob a maior possibilidade da abertura estrutural de um deles, cria o cenário específico para caracterizar as cenas escusas do plano anterior. “Em outras palavras, cria-se uma crise pessoal para substituir uma crise política” (HUTCHEON, 2011, p. 34).

Por sua vez, a abordagem da música, levando em consideração também o gênero musical, a rapidez com que são rimados os versos, apenas cita o que chamaremos de eixos temáticos da *zona do não ser* (FANON, 2008). O conceito fanoniano retrata o lugar não científico e não epistêmico onde residem sujeitos despossuídos, nas narrativas enviesadas sobre a diáspora africana, de história, saberes e conhecimentos. Assim, a exemplo dos conceitos *negro tema* e *negro vida* do sociólogo Guerreiro Ramos (1954), por vezes esses sujeitos são até pautados na história, mas quase sempre passivos à dominação, sendo papel dos estudos científicos – e das produções literárias como parte das ciências políticas – recriar e recontar dignamente suas histórias.

Em termos de análise do plano musical/audiovisual, vemos que como não há tempo de explorar mais abertamente as vivências dos sujeitos racializadamente negros, mensura-se conceitos e siglas, a saber: FLICA, PETO, genocídio, entre outros. Diferentemente, no conto, tais dispositivos são didaticamente trabalhados com exemplos do cotidiano do personagem central.

Exemplo disso está no próprio nome da música: “Óleo e garoa”, que, em tese, já não nos apresenta ou representa em si mesmo o seu significado. Como metáfora, apenas pela música, não há possibilidade de fazer tais paralelos, embora com acesso à obra audiovisual possivelmente seja possível relacionar, mas não estaremos aqui trabalhando a adaptação audiovisual ainda, apenas a escrita da letra/poesia. Na música rap, somente é fornecida uma referência para “Óleo e Garoa” (*Cachoeira é madrugada/ óleo e Muita Garoa/ Já é 4 da matina*); já no conto, a apresentação do personagem principal como um usuário de crack, que usa uma lata de óleo como utensílio para usar a droga, sobretudo nas madrugadas sombrias na cidade, faz referência entre garoa e o clima quase chuvoso da madrugada, ampliando as possibilidades de compreensão do leitor/ouvinte.

A música começa abordando questões relacionadas à violência policial, principalmente com jovens homens negros. Assim, exemplifica questões do genocídio da população negra ao evidenciar a morte de jovens nos interiores baianos, onde as investigações sobre essas mortes não ocorrem. Este fator de descrição do autor, por ser um jovem, homem e negro, além de ser uma escrevivência, relaciona-se com os letramentos raciais críticos destacados por Ferreira (2019), ou seja, saberes e experiências atravessados nas diversas produções do ser humano, são as entrelinhas do seu *dever*. Esse conceito remete àqueles letramentos adquiridos na lógica existencial dos não sujeitos alocados na *zona do não-ser* supracitada, isto é, marcados pela necropolítica que enxerga seus corpos de forma diferente da que enxerga o corpo e a possibilidade de vida de sujeitos racialmente diferentes.

Com destaque ao papel dos letramentos nas produções artísticas, o autor e compositor das obras em discussão, de nome artístico Aganju Dref, é doutor em pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tendo defendido sua célebre tese em 2021, por título: *Maafa: políticas de morte no contexto da guerra racial de alta intensidade na Bahia*

contemporânea. Em sua tese, os dados de mortalidade são surpreendentes e, em sua produção literária, o enredo desenvolvido parece ter por palco essas lástimas cientificamente comprovadas:

Diante dessa conjuntura, nos últimos 30 anos, mais de um Milhão de pessoas foram assassinadas no país, sendo a maioria esmagadora desses óbitos constituídos de negras/os (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2011). Números esses, que superam todas as guerras contemporâneas realizadas no planeta Terra nos últimos 40 anos. De acordo relatórios publicados pelo próprio Estado, a morte prematura violenta é uma experiência social compartilhada por negros/as em todo território nacional. (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2011; 2012; 2014; 2015) (FERREIRA, 2020, p. 2)

A destacada produção acadêmica de Igor Fred Ferreira, o Aganju dos contos, contém um vasto escopo de dados sobre mortalidade negra na Bahia, expondo contradições das narrativas políticas acerca da morte de jovens homens negros, atenuação de dados de mortalidade e, principalmente, a deficitária política de apaziguamento de comunidades feita por programas como o “Pacto pela paz” nesse território. À vista disso, vislumbramos como as intersecções entre as personas acadêmica e a literária agem dando *performance* ímpar às suas produções. Arelada à teoria do conto, “o contista deve privilegiar a construção de uma narrativa marcada pela intensidade e pela concisão, e deve se valer de todos os recursos de que dispuser para a criação do efeito pretendido” (VALENTIN, 2020, p. 44).

Entretanto, em se tratando de adaptação, muitos elementos do cotidiano são largamente possíveis de serem abarcados teoricamente nos gêneros, encaixando-se em diferentes abordagens. Na música rap, na poesia, as siglas e os conceitos dão nome a essa lógica existencial do biopoder, como no verso: *Tortura, mata, Picota e Bagaça us Fi das Tia*, e mais adiante, faz referência em siglas ao Pelotão de Emprego Tático da Polícia (PETO), atuante nos interiores baianos, bem como à Companhia Independente de Operações Policiais em área de Caatinga (CAATINGA) (MBEMBE, 2018, p. 264).

Observa-se que, para o público do rap, certas interpretações e abordagens são comungadas, pois o estilo musical se coloca como essência organizativa e se propõe a abordar problemas sociais negligenciados. No rap, as narrativas atuam por intermédio de apresentações criativas dos percalços sociais, econômicos, raciais e de gênero que afligem especialmente certos grupos e localidades. Ou seja, embora a música aborde muitos temas, ela necessita atender requisitos estruturais dos seus versos e acaba

compilando os eixos temáticos sem discorrer muito detalhadamente sobre, ficando mais a depender do letramento do ouvinte/leitor para compreendê-la. Logo, essa comunidade de prática do rap lança mão de um letramento do movimento, onde esses conhecimentos dos movimentos e das vivências são utilizados para interpelar e interpretar as poéticas musicais (CERQUEIRA, 2022). Por outro lado, surgem também algumas restrições: menos abertura e recepção de públicos não pertencentes a esses movimentos e acostumados ao gênero musical, além de apresentar, sem muito desenvolvimento textual, os eixos temáticos.

No conto, o enredo é explorado por meio das vivências do personagem central. Vejamos abaixo, em um trecho do conto, um exemplo que trata também da relação dos aparelhos ideológicos repressores do estado em relação à vivência de jovens homens negros. Mas, além disso, importa saber que a adaptação permitiu destrinchar melhor a questão territorial, apresentando ao leitor, tanto na música quanto no conto, uma outra percepção de Cachoeira-BA:

Somos uma coalização de párias, uma matilha de lobos Betas. Espectros declinados a violência e ilegalidade, embrenhados nas zonas fronteiriças do submundo da “cidade heróica”. Todos pretos, pobres, imundos e mentalmente instáveis (AGANJU, 2022).

O que, por sua vez, na música reflete diferentemente:

Piveta de 15 anos prostituindo na FLICA
Mês de Junho, Cachoeira, a ponte só ta a neblina
outro trago, uma tosse, um escarro
homem negro atormentado
uma dose de conhaque e baseado
Mês de junho, Cachoeira, uh baguita escaldado
submundo da cidade, guerra primitiva
desde os tempos de Lucas da Feira
qui us pivot da pinote nas neblina
troca tiro nas esquina
Na cidade sombria, na Trama da Kryptonita
maluco emocionado poca na lata de Guaravita
num respeita nem as Fia
Babilônia, Primitive War
Made Interior da Bahia. (AGANJU, 2022)

Conforme os trechos acima mencionados, a presença da violência e do abandono do poder público não é só algo restrito a problemas locais, mas evoca questões da colonialidade ao imaginar duas faces de um mesmo território. Apresenta a cidade

heroica e histórica a partir de um viés pouco abordado e sequer quisto. Evocando esse lado simbólico, uma ficção de terror e uma realidade cruel dão vida à trama do conto em paralelo com a cotidianidade veementemente trabalhada na música. Logo, conforme se pode observar, a adaptação favorece a ampliação do eixo central das problemáticas. No primeiro plano, a música cita as referências comparando Cachoeira à Babilônia; o olhar dado à reverenciada festa literária – a Feira Internacional de Cachoeira (FLICA) – em contraponto ao olhar dos subalternos para a prostituição ocorrente na cidade. Por outro lado, no conto, a vida do personagem e de seus companheiros de dependência química traz todas essas problemáticas utilizando-se das descrições de raça, gênero, história do menino negro até o jovem-homem-negro-dependente, os lugares tombados na cidade, a comparação entre o olhar dos turistas em relação ao espaço tombado e o olhar dos páreos sob o mesmo lugar, servindo para uso de drogas durante as garoas.

Desse modo, observa-se que “é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica [...]” (PELLEGRINI, 2004, p. 2).

2.2 Linguagem e estilística

Em um segundo eixo, conforme prometido, pensamos a questão da linguagem na adaptação do rap para o conto para além do caráter estrutural dos gêneros e das obras. A literatura *underground* se manifesta no estilo contracorrente na música, e no conto pelo vocabulário, enquanto a literatura marginal pretende narrar fatos não quistos para todos os públicos. Seja no modo ou no enredo, ambos conceitos espelham uma constante desordem na sua linguagem.

Uma desobediência na linguagem carregada por diversos sintomas configura o que conceituamos de pretuguês, ou seja, a marca de africanização no português brasileiro emaranhada por questões tanto fenomenológicas quanto ideológicas, para marcar um diferente na linguagem e a partir dela reexistir. Entendemos pretuguês como a desordem na linguagem, uma insurgência convergente com o enredo histórico e subjetivo do negro na diáspora, ricocheteando em uma linguagem disruptiva. Muitos traços do pretuguês, conforme Lélia González (1988), podem ser observados com a

abreviação de palavras, como o uso do *você* pelo *cê* ao passar do tempo, que reflete a marca da presença Banto no português brasileiro; o rotacismo, entre outros, que podem ser vistos como fenomenológicos. De outro lado, o pretuguês pode ser designado como marca da prática linguística insurgente, que escolhe no vocabulário acentuar “desregularidades”, evocar signos mais próximos das culturas e religiões de matriz africana, entre outros. Em tese, são raros os estudos acerca do conceito de pretuguês hodiernamente, embora este autor esteja empenhado no seu desenvolvimento, tendo-o como objeto de pesquisa do mestrado em andamento no campo da Linguística Aplicada.

As práticas vocabulares ideologicamente manifestadas condizem com uma visão *underground* do fazer literário, bem como favorecem emanar maiores desconfortos e visualizar diferenças nas contranarrativas, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma. Vejamos um exemplo disso no trecho da música de Aganju (2018):

Segura a onda dôtô [doutor] /
no torpor /
peço agô [corresponde a benção ou saudação no candomblé] /
Preto Velho [orixá] me vigia onde eu vou né jow!?! /
Se a guerra [signo da zona do não ser] é suja [adjetivos disruptivos] /
tamo na imundice [idem] /
Us Pior da turma escalando os precipício [concordâncias nominais] no limite.

Por sua vez, o conto narra a história de um usuário de crack, ao passo em que explica os lugares alcançados pelos “herdeiros” dos casarões históricos da cidade, espaços tombados pelo poder público. Assim, usa a mesma língua(gem) do rap para tal narrativa. O interessante da adaptação para o conto é como os espaços da cidade histórica são diferentemente explorados, cumprindo papéis históricos desse gênero literário, pois, conforme Pratt (1994, p. 104 *apud* VALENTIN, 2020, p. 48):

[...] o conto, em muitas partes do mundo, é “usado para introduzir novas regiões ou grupos numa literatura nacional estabelecida, ou numa literatura nacional emergente em processo de descolonização” (PRATT, 1994, p. 104 — tradução nossa). Outro traço do conto apontado por Pratt no âmbito temático é a identificação de que ele “é geralmente o gênero usado para introduzir novos (e possivelmente estigmatizados) temas na arena literária”.

À proporção em que conta a história de um usuário de drogas ilícitas que perambula pela cidade heroica, o narrador apresenta lacunas históricas ou ocultadas das

narrativas gerais. Vejamos um exemplo dessa abordagem ao relatar, por exemplo, o momento em que o personagem principal chega em um bar:

O bar fica na parte térrea de um cinturão de casarões centenários em ruínas que pertenceu à Sociedade Monte Pio dos Artistas Cachoeiranos (SMAC), fundada por trabalhadores-as negros na segunda metade do século XIX. Hoje no século XXI as propriedades do Monte Pio tão tudo na mão da aristocracia falida de Cachoeira, ou seja, famílias brancas descendentes diretas de senhores de escravos, que herdaram de seus antepassados a cor de [xingamento] seca, o ódio silencioso, ainda que intenso contra gente preta, além de casarões, ruínas e alguns hectares de terras improdutivas, tudo isso fruto de grilagem de terras, escravidão e artimanhas judiciais (AGANJU, 2022).

Tais fatores linguísticos dão corpo e mobilizam diferentes sentidos no enredo. O fator linguístico na adaptação não se difere na estrutura no conto e na letra do rap, pelo contrário, parece ter as mesmas razões estilísticas e semânticas, as mesmas escolhas vocabulares; parecem ser ambas partes das narrativas presentes; são constituintes de um discurso ávido, de uma história contada a alguém devido à tanta simplicidade de relato e complexidade de fatos que os sujeitos possam conhecer. Embora sob diferentes nuances, um mais amplo e outro mais codificado, ambos são regidos pela escrevivência da violência e da dor, parecem ser parte de um mesmo conto ou de uma mesma estrofe de rap. Ou seja, “[...] a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda [...]” (ZUMTHOR, 2014, p. 33). Embora diferentes produções artísticas, elementos estruturais sofrem metamorfose, enquanto elementos linguísticos são preservados em ambas obras.

No plano da estética da recepção, isso favorece que o leitor mais próximo do rap não sinta tantos impactos com o texto literário, pelo contrário, sinta-se instigado a lê-lo cada vez mais. A adaptação possibilita-o a recorrer a outras memórias, traços, lugares, cheiros, pessoas, explorando a sua imaginação. Portanto, a língua (linguagem) em pretuguês no rap e no conto “Óleo e Garoa” são também estratégias para alcançar e provocar os leitores/ouvintes dos parágrafos-versos.

Pode-se concordar que há nesses conceitos uma valorização do *ethos* da malandragem como possibilidade concreta de representação de um certo “caráter nacional”, baseado no humor irreverente, na ironia ferina, na simpatia constante, no desafio meio irresponsável à qualquer autoridade, na valorização de espaços e práticas estranhas ao mundo do trabalho ou à disciplina produtiva: a preguiça, o calor, o sexo, a malemolência e mesmo

uma violência “inofensiva” nos pequenos delitos que balizam a contravenção e a ilicitude de algumas práticas quotidianas. (PELLEGRINI, 2004, p. 18)

Conceber a existência do pretuguês desvela a mestiçagem no plano linguístico. A lida com o diferente é constitutiva da cultura, não a mediação entre os diferentes, mas o que se declara ser, existir pelo diferente por alguma razão, um diferente em constante *devenir*. No plano da linguagem, essa diferença está no sujeito, na raça, na cultura e, contudo, na linguagem não se define, utiliza de uma língua que, em sua episteme, não se define, não pode arcar com um conjunto de regras, normas. Ela se expressa, existe, representa, ressignifica e evolui temporalmente em seu hibridismo. Assim sendo, a noção de língua que se tem sobre o falar mestiço, possivelmente, não abarcará o falar desse Outro, mestiço epistemicamente, racialmente identificado, que ainda se vê socialmente na contramão do sistema que rege a sociedade que o quer em constante Outro, não autóctone, variável, resultante, desvirtuado (NAPLATINE & NOUSS, 2022).

Nessa perspectiva, a adaptação feita do rap para o conto tem sido feliz ao explorar diferentes formas de dizer, sobretudo pela forma que se escolhe dizer. Conforme Hutcheon (2011, p. 48), no plano literário, “no modo de contar – a literatura narrativa, por exemplo –, nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual”. Com relação à obra musical, há também suas peculiaridades, segundo igualmente acentua a autora, “a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo condizer os aspectos visuais e verbais” (HUTCHEON, 2011, p. 48).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os movimentos de luta racial, política e de gênero constroem na arte um grande espaço de insurgência. Essa insurgência resgata valores construídos e mobilizados nos processos de letramento em operação no cotidiano, sendo inerentes à sobrevivência desses sujeitos regional, racial e socialmente localizados na *zona do não-ser* (FANON, 2008). Esses movimentos utilizam de diversos artifícios para propagação e insurgência

em seus contextos, sendo a literatura marginal e *underground* historicamente categorizadas como lócus dessas distopias.

Com este estudo acerca da adaptação do rap para o conto, observamos que as estruturas narrativas se alteram em decorrência do gênero musical e literário, embora permaneça em uso uma mobilização do pretuguês inscrita na diferença. Isto é, uma língua (linguagem) distópica, com recursos que causam estranhamento em comparação a uma linguagem literária canônica, traz abordagens mais duras em relação a problemas sociais, como a violência urbana, e utilizam termos e não concordâncias que, a um olhar insípido aparentam desregularidades, variação linguística etc., mas que, com o estudo da adaptação entrecruzado com os estudos linguísticos contemporâneos, sobretudo enviesados na racialização da língua portuguesa, observamos se tratar de um pretuguês, marcas de africanidade do português brasileiro (GONZÁLEZ, 1988, 1983).

Ademais, a adaptação fomenta, no contexto de um movimento literário e político como o Universo 75, uma abertura aos ouvintes do rap a ler o conto, formando novos leitores e colaborando no letramento racial crítico desses sujeitos; por outro lado, favorece também ao leitor buscar o rap para perceber e atravessar novos sentidos embutidos nesses letramentos.

Assim sendo, compreende-se que a adaptação do rap para o conto em “Óleo e Garoa” não foi um percurso de tradução da obra, nem meramente uma transferência de ideias e sentidos de um gênero a outro: do musical para o literário ou do literário para o musical. Entretanto, são diferentes obras que, pensando o mesmo espaço, trazem críticas ao sentido histórico de um dado território, de sujeitos historicamente explorados e a possibilidade de construção de outras narrativas em torno na cidade de Cachoeira-BA.

Este estudo favorece-nos pensar como os movimentos organizados têm utilizado o recurso da adaptação para além das mídias convencionais, do HQ para o filme, do filme para a novela, entre outros. Mas pensando *underground* e marginalmente como a adaptação pode ser uma via para expressão identitária, artística e poética de não sujeitos, de outros, que nessas produções se fazem reexistir (SOUZA, 2011).

A partir de ambas as obras, a leitura sobre a cidade heroica se amplia e relembra criativamente que, por baixo das grandes riquezas nacionais e estruturas tombadas, do poder aquisitivo da classe média e dos capitais simbólicos das cidades do interior

baiano, especialmente Cachoeira, há historicamente escombros humanos com cor, raça, localidade e expectativa de vida demarcados.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGANJU, Uh Anti Influencer. *Óleo e garoa*. Conto. Universo 75: Cachoeira-BA, 2022. Disponível em: <https://universo75site.wixsite.com/hiphop/post/óleo-e-garoa>. Acesso em: 20 out. 2022.

CANDIDO, Antonio. “A dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”. Manuel Antonio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BRASIL. Guia do turismo: o seu roteiro mais completo. *Cachoeira-BA*. São Paulo, 2022. Disponível em: www.guiadoturismobrasil.com/cidade/BA/255/cachoeira. Acesso em: 30 out. 2022.

CERQUEIRA, Fernanda de Oliveira. O pronome pleno de terceira pessoa no “pretuguês” oitocentista. *Rev. Estud. Ling.*, Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 1596-1620, 2022.

DREF, Aganju. *Óleo e garoa*. Us pior da turma – videoclipe oficial. 4min e 18s. Youtube, 30 de agosto de 2018. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=p_y7SiLOC-A. Acesso em: 30 out. 2018.

FAGUNDES, Mercia Souza. 6 locais para visitar em Cachoeira Bahia, Cidade Monumento Nacional. Bahia, *Viajali*, 2022. Disponível em: www.viajali.com.br/cachoeira-bahia/. Acesso em: 30 out. 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Antônio Carlos da S. História da cidade de Cachoeira. *Cidades do meu Brasil*, IBGE; Câmara Municipal de Cachoeira; Bahiatursa, 2022. Disponível em: www.cidadesdomeubrasil.com.br/ba/cachoeira. Acesso em: 30 out. 2022.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Letramento racial crítico*. Campos Gerais do Paraná: Editora Estúdio Texto, 2019.

FERREIRA, Fred Aganju Santiago. *MAAFA: Políticas de morte no contexto da guerra racial de alta intensidade na Bahia contemporânea*. 352f. il. 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FONSECA, Adilson. E por que não conhecer Cachoeira, a cidade da independência da Bahia? *Bahia noite e dia*, publicado em 20 de novembro de 2022. Disponível em: www.bahianoiteedia.com.br/e-por-que-nao-conhecer-cachoeira-a-cidade-da-independencia-da-bahia/. Acesso em: 30 out. 2022.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GUERREIRO RAMOS, A. O problema do negro na sociologia brasileira. *Cadernos do Nosso Tempo*, 2, jan./jun. 1954.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IBAHIA. *Cachoeira teve forte atuação no período da Independência da Bahia: uma das cidades mais tradicionais da Bahia foi do auge a decadência*. Publicado em: 21/11/2013. Disponível em: <https://www.ibahia.com/especiais/cachoeira-teve-papel-decisivo-na-independencia-da-bahia>. Acesso em 15 de abril de 2023.

LAPLATINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Tradução de Ana Cristina Leonardo. São Paulo, Instituto Piaget, 2022.

LIMA, Alexandre. Santiago Nazarian e a literatura brasileira *underground*. *Topographies*: Brújula, Volume 10, 2015.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. Coleção Primeiros Passos. 43 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário.; NASCIMENTO, Gabriel. Questioning epistemic racism in issues of language studies in Brazil: The case of Pretuguês versus popular Brazilian Portuguese. In: ANTIA, Bassey E.; MAKONI, Sinfree. *Southernizing Sociolinguistics: Colonialism, Racism, and Patriarchy in Language in the Global South*. New York: 1ST Edition, 2022.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: os sentidos da periferia em cena*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis8/8134/tde-03092007->. Acesso em: 05 out. de 2022.

NASCIMENTO, Gabriel. Entre o lócus de enunciação e o lugar de fala: marcar o não-marcado e trazer o corpo de volta na linguagem. *Trabalhos de Linguística Aplicada*: Campinas, n. (60.1): 58-68, jan.-abr. 2021.

NAZARETH, Maria S. Escrivivências: sentidos em construção. In: *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. -- 1. ed. - Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juíz de Fora, v. 15, n.2 – Especial, p. 31-39, jul/dez, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2023.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, jun-dez. 2004.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; PAZ, Concha Elizade. *Uma breve história dos estudos decoloniais*: Arte e descolonização. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

RACIONERO, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 2002.

RAPADURA, Mc. *Cypher CypherBox 1* - Diomedes Chinaski | Nissin | Baco Exu do Blues | Rapadura - EXPURGO [Prod. Leo Casa 1]. *YouTube*, nov de 2016. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=oYRRcve4goY. Acesso em: 30 out. 2022.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, nº 32 - Ética e cordialidade, 2007, p. 23-70.

PRATT, M. L. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.

SANTOS, Sávio Oliveira da Silva. A (des)politização da juventude frente à fragmentação identitária na contemporaneidade. *Encantar*, v 2.0021, v. 2, p. 01-12-12, 2020.

SARAIVA, Arnaldo. O conceito de literatura marginal. *Discursos*, 10, (1995): p. 15-23.

MARQUES, Damásio Silva. *Da prosa marginal à literatura underground de Lourenço Mutarelli*: O Cheiro do Ralo. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica literária. 124p. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 2014.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HO*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

VALENTIN, Leandro. A teoria do conto: uma introdução. *Sociopoética: Campina Grande*, n. 22, v. 2, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Finerich. Vol. 27, 2 ed. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

Recebido em: 10/03/2023

Aceito em: 01/06/2023

¹ Mestre de cerimônia é o termo usado no mundo do HIP-HOP para designar apresentadores de batalhas, cerimonialistas, rimadores de batalhas de rima, cantores de rap em geral, bem como designa mais especificamente um comportamento fincado à filosofia HIP-HOP, isto é, um articulador cultural politizado.

² O conto foi escrito em 2013 e publicado em 2022. À vista disso, utilizaremos neste estudo o ano de publicação, por isso pautaremos ‘adaptação do rap para o conto’, pois o rap foi publicado primeiro, em 2018. Embora na publicação do conto tenha essa marcação do autor sobre ter escrito em 2013, há possibilidade de ter havido várias etapas de acabamento e modificação da produção até chegar na sua publicação. Portanto, optamos por utilizar a sequência de publicação.

³ O Universo 75 é um coletivo artístico de Mc’s e demais artistas negros da Cidade de Cachoeira Bahia, e uma das suas produções é a plataforma digital onde se disponibiliza resenha de álbuns dos artistas da cidade, de suas músicas, publicação de Contos sobre as músicas, embora nem todos sem escritos pelos mesmos autores da música, entre outros.

⁴ Conforme Lélia González, o pretuguês diz respeito às marcas de africania no português brasileiro. Isto é, comportamos e ato linguísticos oriundos da maciça presença das línguas africanas no Brasil desde os primórdios do colonialismo em solo brasileiro.

⁵ “O termo ‘escrevivência’ vem sendo discutido por estudiosos e críticos da literatura afro-brasileira, geralmente em referência à obra literária da escritora Conceição Evaristo. Em vários estudos e reflexões, a palavra assume uma gama de significados nem sempre relacionados com o processo de formação lexical que nele se mostra. Morfologicamente, decorre da associação entre ‘escrever’ e ‘viver’ e dos sentidos permitidos pela expressão ‘escrever vivências’ ou mesmo de escrever fatos vividos pelo eu que os recupera pela escrita” (NAZARETH, 2020, p. 59).

Bildungsroman feminino: rupturas do romance de formação contemporâneo em *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei

Luana Raquel dos Santos Soares (UECE)ⁱ

Vania Maria Ferreira Vasconcelos (UNILAB)ⁱⁱ

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar os meios pelos quais o romance contemporâneo *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, ao trazer os processos de formação de uma protagonista mulher, se constitui como um *Bildungsroman* feminino. A partir dos trabalhos de Maas (2000) e Pinto (1990), nos debruçamos sobre a gênese do *Bildungsroman* e sobre o percurso de construção de uma tradição feminina do gênero. Analisamos o final fracassado da protagonista, diferente do destino do herói masculino do *Bildungsroman* “tradicional”, construindo possibilidades de sentidos possíveis para a morte da protagonista.

Palavras-chave: Romance de formação; Violência de gênero; Literatura Brasileira Contemporânea; Aline Bei.

ABSTRACT

The present study aims to investigate how the contemporary novel *O peso do pássaro morto* (2017), by Aline Bei, by portraying the processes of formation of a female protagonist, constitutes itself as a female *Bildungsroman*. Drawing from the works of Maas (2000) and Pinto (1990), we delve into the genesis of the *Bildungsroman* and the trajectory of constructing a feminine tradition within the genre. We analyze the protagonist's failed ending, different from the fate of the male hero in the “traditional” *Bildungsroman*, and construct possible meanings for the protagonist's death.

ⁱ Mestranda em História e Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Áreas de pesquisa: Literatura de autoria feminina; Literatura contemporânea; Feminismos; *Bildungsroman* feminino; Intersecções de gênero, raça e classe; Violência de gênero. E-mail: luana.soares@aluno.uece.br.

ⁱⁱ Doutora em Literatura Contemporânea pela Universidade de Brasília (2014). Atualmente é professora Adjunta da UNILAB - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, pesquisa e trabalha nas áreas de gênero, raça e literaturas brasileira e africanas e integra o Programa de Pós-graduação da FECLESC - UECE, como docente do MIHL - Mestrado Interdisciplinar de História e Letras, do qual é uma das fundadoras. E-mail: vaniavas@unilab.edu.br.

Keywords: Coming-of-age novel; Gender violence; Contemporary Brazilian Literature; Aline Bei.

O *BILDUNGSROMAN* “TRADICIONAL” E O *BILDUNGSROMAN* FEMININO NA LITERATURA BRASILEIRA

Wilma Patricia Maas, em *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura* (2000), nos apresenta o percurso histórico através do qual se estabelece a noção de *Bildungsroman* e aponta seu surgimento no século XVIII. O conceito – que em termos morfológicos se dá pela justaposição dos radicais *Bildung* = formação e *Roman* = romance –, diz de um gênero de romance compreendido pela crítica como um fenômeno “tipicamente alemão”, mas que se espalhou e hoje pode ser encontrado nas Literaturas de diversas expressões.

Assim, entendendo a noção de formação como um processo de busca por aperfeiçoamento pessoal, o surgimento do gênero acompanha o movimento de ascensão de uma burguesia alemã do século XVIII que entende a formação do indivíduo como um meio de mobilidade social. A propósito disso, Maas (2000, p. 15) escreve: “A educação e a formação do jovem burguês passaram a ser, nos inícios da época moderna, a ferramenta para a transição de uma cultura do mérito herdado para a cultura do mérito pessoal adquirido.”

Ainda sobre o conceito, a teórica pontua:

A definição inaugural do Bildungsroman por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também “a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance”. (MAAS, 2000, p. 19)

Sendo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), romance de Goethe, a obra inaugural do estilo, a qual Morgenstern atribui a ideia de um *Bildungsroman*, Maas (2000) nos apresenta esse trabalho como “o paradigma do gênero” de modo que:

Todas as obras posteriormente consideradas como Bildungsromane, na Alemanha e fora dela, são mensuradas, sob a perspectiva de sua temática e composição estética, ante o paradigma constituído pelo romance de Goethe. Assim, há obras que são Bildungsromane em maior ou menor medida, dependendo de sua maior ou menor semelhança com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. (MAAS, 2000, p. 23-24)

Segundo Maas (2000), são compreendidas enquanto *Bildungsroman* obras que apresentem a história de vida de um protagonista jovem no seu processo de formação e aperfeiçoamento pessoal, de modo que, vencidas as provas, o herói atinge um estado de equilíbrio com o mundo exterior. A consciência mais ou menos explícita do protagonista de estar enfrentando não uma sequência aleatória de aventuras, mas um processo de autoconhecimento, a separação da casa paterna, a presença de mentores e a experiência no campo profissional são, ainda, características que se manifestam no Bildungsroman, conforme nos apresenta Maas (2000). A propósito das contrariedades que a personagem deve enfrentar, Maas (2000, p. 70) escreve: “[...] o aprendizado de Meister deve necessariamente passar pelo erro e pela decepção, traço esse compartilhado pelos outros protagonistas de obras consideradas como *Bildungsromane*.”

Dessa maneira, compreendemos como pertencentes ao gênero *Bildungsroman* “clássico” as obras que, narrando o percurso individual de formação de um jovem protagonista, abordem acontecimentos transcorridos ao longo de diferentes fases de sua vida. A trajetória do protagonista o conduzirá a um evidente amadurecimento interior e exterior, de modo que, vencidas as contrariedades, se verifica um estado de aperfeiçoamento e equilíbrio com o mundo e este pode, então, gozar de seu sucesso plenamente inserido na sociedade.

É notória ainda a atuação pedagógica de algumas personagens sobre o protagonista e do próprio romance sobre o leitor. Ao longo da narrativa, é possível destacarmos a presença de mestres que auxiliarão o protagonista no seu processo de amadurecimento. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* a autora cita a “Sociedade da Torre” como instituição mentora, cujas orientações auxiliam no processo de formação do protagonista.

Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 10), em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, escreve que: “O *Bildungsroman* é caracterizado como tal a partir, não da sua estrutura formal, mas sim dos elementos temáticos da obra.” Pouco mais adiante, ainda na mesma página, a teórica pontua: “[...] o *Bildungsroman* apresenta as

consequências de eventos exteriores sobre o herói, registrando as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre.” Segundo Pinto (1990), há uma ênfase no desenvolvimento interior, isto é, se destaca nos *Bildungsromane* a forma como os eventos exteriores impactam o interior dos protagonistas.

Ao questionar a escassez de protagonistas mulheres na tradição do *Bildungsroman*, Pinto (1990, p. 13), referindo-se ao estudo de Ellen Morgan (1972), escreve que “[...] embora tivesse havido sempre ‘romances de aprendizagem’ feminina, essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade.” Ainda em diálogo com Morgan, Pinto (1990) escreve que, nos raros exemplos de *Bildungsromane* em que o foco narrativo se volta para o desenvolvimento pessoal de uma personagem feminina, o que se verifica é a tendência desse percurso findar no fracasso da protagonista, isto é, ao término, a heroína frequentemente morre por suicídio ou enlouquece. Ao comparar o destino das protagonistas femininas com o dos heróis do *Bildungsroman* “tradicional”, Morgan atribui o final negativo daquelas a uma incompatibilidade entre o gênero e a busca por autoconhecimento, uma vez que à mulher era destinado o espaço doméstico e ir além dos muros do lar configuraria uma transgressão passível de punição.

A propósito disso, a teórica aponta que:

[...] enquanto o herói do “Bildungsroman” passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em posição marginal. (PINTO, 1990, p. 13)

Ao tratar da interrupção do *Bildung* da personagem, Pinto (1990) menciona dois termos: o “truncated Bildungsroman” e o “failed Bildungsroman”, que se referem aos romances de formação nos quais a protagonista não tem um final exitoso, seja pela interrupção de sua formação em função da aceitação dos papéis sociais impostos, ou pelo seu destino infeliz que se apresenta como forma de punição por fugir aos padrões sociais de feminidade. A propósito disso, a teórica acrescenta: “[...] o final ‘truncado’ de muitos ‘Bildungsromane’ pode também representar um modo indireto, mudo, de protesto, uma rejeição da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência.” (PINTO, 1990, p. 17)

Segundo a teórica, o “romance de aprendizagem” feminino difere do masculino principalmente no que diz respeito ao destino da protagonista. Enquanto para eles o êxito ao final de sua jornada é garantido, para elas é quase impossível escapar ao fracasso:

Enquanto em “Bildungsromane” masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a não integração da personagem o seu grupo social. (PINTO, 1990, p. 27)

Partindo para a análise dos romances, a autora trata de quatro obras de escritoras brasileiras: *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles. Segundo a teórica, as protagonistas dos quatro romances “[...] iniciam seus processos de “Bildung” desejando alcançar a integração do Eu e a integração social” (PINTO, 1990, p. 30). Contudo, em *Amanhecer* e *As três Marias* nenhum dos objetivos é alcançado e não se apresenta um final positivo para as protagonistas, já em *Perto do coração selvagem* e *Ciranda de pedra* o abandono do objetivo de integração social possibilita a integração do Eu. De modo que se verifica um desfecho promissor para Joana e Virgínia, enquanto *Amanhecer* e *As Três Marias* terminam com o insucesso das protagonistas.

Para Pinto (1990), embora as quatro obras pertençam a um mesmo contexto sócio-histórico, a diferença na conclusão dos dois primeiros romances e dos dois últimos indicam mudanças sociais que, ainda que tímidas e ocorridas em um pequeno espaço de tempo, possibilitaram a Lispector e Fagundes Telles indicarem um futuro de realizações para suas personagens. Ao analisar o romance de Rachel de Queiroz, Pinto (1990) afirma que *As três Marias*, assim como *Amanhecer*, se configura enquanto um *Bildungsroman* pelo enfoque nas relações da protagonista com a família e o meio em que vive, bem como pelo desejo de abandonar o ambiente provinciano e partir em busca do mundo exterior.

O leitor é iniciado na história de Guta – Maria Augusta –, protagonista de Queiroz, com a sua entrada no colégio interno aos doze anos, momento em que a personagem, longe da casa paterna pela primeira vez, inicia seu processo de formação. Guta vê o internato como um espaço hostil e se estabelece um conflito *protagonista x ambiente*, no qual seu aprendizado se dá pela relação com as irmãs e internas.

Terminado o período de sua educação formal no colégio, Guta volta à casa paterna onde novos conflitos se desenvolvem. Com o desejo de fugir de uma vida restrita ao ambiente doméstico e interiorano, um meio sem grandes perspectivas para o seu desenvolvimento pessoal e intelectual, a protagonista parte para a capital, Fortaleza, em busca de uma vaga de trabalho como datilógrafa. Guta aplica às suas experiências amorosas uma idealização que, sendo fruto dos romances lidos e através dos quais a personagem imagina o mundo, não atende às suas expectativas.

A morte de Aluísio, seu amigo, é mais um golpe de realidade que exerce grande impacto no seu processo de crescimento emocional. A mudança para o Rio, que, segundo Pinto (1990), corresponde ao último estágio do seu *Bildung*, representa mais uma decepção. Com enjoos e uma realidade muito distante da imaginada por Guta, a frustração se inicia ainda na viagem. Quando chega à cidade, a protagonista se sente deslocada. Contudo, seu sentimento de isolamento é amenizado ao conhecer Isaac, personagem com quem a protagonista tem sua segunda experiência amorosa. Isaac ocupa a função de mentor nessa fase final da formação de Guta, e é com ele que ela tem sua primeira experiência sexual. É também em sua companhia que Guta conhece a cidade.

No entanto, a relação com Isaac torna-se humilhante para a protagonista, principalmente pelo sentimento de culpa que esta sente por ceder ao ato sexual antes do casamento, o que a coloca em uma situação socialmente degradante. A gravidez, fruto de seu relacionamento com Isaac, agrava seu sentimento de exclusão social, de modo que o aborto, ainda que inconscientemente provocado, se apresenta como a melhor solução. Ao final, Guta retorna para junto de sua família no Ceará sem ter realizado nenhum de seus anseios. A teórica destaca a passividade como a característica mais marcante da protagonista de Rachel de Queiroz e escreve:

A falta de decisão a situa no nada, ela retorna a um estágio infantil, voltando à tutela do pai e da madrastra, um mundo onde sua voz é ignorada, e onde, portanto, não é necessário ter voz, isto é, posicionar-se, decidir. (PINTO, 1990, p. 74)

É em vista dessas questões que Pinto (1990) afirma que *As três Marias* apresenta um “processo de crescimento regressivo”. Um exemplo de *Bildungsroman* fracassado, pois a protagonista não alcança nem a integração social, nem a integração do Eu e seu final é de desesperança, uma existência de tédio e vazio.

Ao analisar *Perto do coração selvagem*, Pinto (1990) discorre sobre a inovação da obra de Clarice Lispector, visto que a autora rompe com a temática regionalista, tendência que se estabelece nos anos de 1930, e se aprofunda na abordagem de aspectos psicológicos, permitindo que seu leitor explore o interior de suas personagens, representando, ainda, uma grande evolução para a prosa intimista que começa a se esboçar. Assim como o romance de Queiroz, Lispector traz a temática do conflito da mulher com o meio e sua busca por autoafirmação. Contudo, em Lispector, esses conflitos se desenvolvem de maneira internalizada, na relação da protagonista com a linguagem e sua busca por autoexpressão. A propósito disso, a teórica escreve:

A protagonista desse primeiro romance de Lispector, Joana, sabe intuitivamente quem é, “sente-o”, mas é necessário saber e poder expressá-lo de modo que a linguagem concretize a existência do sujeito sem trair sua existência verdadeira. (PINTO, 1990, p. 84)

Assim como na obra de Queiroz, conhecemos a protagonista ainda na infância. Joana, órfã de mãe assim como Guta, vive com o pai e tem com ele um relacionamento afetuoso, embora já nessa altura a protagonista experimente um distanciamento que parte do estranhamento das demais personagens em relação à sua postura sempre reflexiva e questionadora. Ao perder o pai, Joana passa a morar com os tios, que também não sabem lidar com as suas peculiaridades, de modo que os tios decidem colocá-la no internato. Nessa altura fica claro o conflito da personagem com o seu meio.

Dessa forma, longe do meio familiar, tem início o processo de formação da personagem. Assim como Guta, Joana recebe a educação formal em um colégio interno que, embora seja um espaço muito limitado, possibilita que a personagem teça novas relações. O processo de autodescobrimento de Joana a essa altura pode ser exemplificado no interesse da protagonista pelo seu professor, indicando um amadurecimento da adolescente no seu percurso de descobrimento da própria sexualidade.

Passado o período de educação formal, Joana casa-se com Otávio e a partir desse momento podemos perceber uma diferença substancial entre as protagonistas de Queiroz e Lispector. Enquanto Guta, em um primeiro momento, rejeita o matrimônio, pois o compreende como uma limitação de si e, posteriormente, sente-se infeliz na sua vida sexual por não ser casada, Joana experimenta, através da união matrimonial, a integração social que Guta jamais alcança.

Contudo, Otávio enxerga em Joana uma ameaça, sua personalidade transgressora, que ignora os códigos sociais, faz com que o marido, assim como o pai e os tios, não a compreenda. O que evidencia o contínuo conflito que a personagem experimenta com seu meio e o sentimento de não pertencimento. Na companhia do amante, por sua vez, ela sente que pode ser ela mesma: “Com o amante Joana volta a experimentar a alegria infantil de brincar com as palavras e inventar realidades, enquanto Otávio vê nelas a ameaça, o amante enxerga aí o prazer.” (PINTO, 1990, p. 99)

Com o passar do tempo, Joana não mais encontra satisfação em sua relação com Otávio. O mesmo ocorre com seu amante e a protagonista escolhe romper com essas amarras e ir em busca de si, do seu processo de integração do Eu. Sobre esse processo, Pinto (1990, p. 106) afirma: “[...] a partida dos homens deixa Joana entregue a si, livre para seguir.” A protagonista escolhe a solidão, assume a responsabilidade de ir em busca de seu próprio destino, única forma de alcançar sua autorrealização. Dessa forma, Joana renuncia a um estilo de vida que lhe permite a integração social, e opta pela integração do Eu.

Perto do coração selvagem, assim como *As três Marias*, termina com uma viagem. Contudo, enquanto no romance de Queiroz se verifica a completa frustração das aspirações da protagonista, no de Lispector, a viagem aponta para um final bem-sucedido para Joana. Rompendo, assim, com a tendência dos *Bildungsromane* femininos de apresentarem um final infeliz para suas protagonistas.

1. O PESO DO PÁSSARO MORTO

O peso do pássaro morto (2017), romance de Aline Bei, narra o processo de formação de uma protagonista feminina dos oito anos de idade até o fim de sua vida. Quando criança, a personagem, que não tem seu nome indicado, vive com seus pais e suas principais relações se desenvolvem entre a casa paterna, a escola e a casa de seu Luís¹, o “benze Dor” amigo da família. Com uma trajetória repleta de perdas, a menina conta ainda com oito anos quando a sua melhor e única amiga morre. Ainda sem entender bem como a morte funciona, a criança busca explicações que a ajudem a compreender o vazio que se estabeleceu dentro de si com a partida repentina da amiga. Nessa altura, seu Luís tem um importante papel na sua formação, pois é nele que a menina busca as respostas

para seus questionamentos. Contudo, em um curto espaço de tempo, morre também seu luís e a dor da dupla perda dobra o luto e expande o vazio interior que a acompanhará até o fim de sua vida.

Aos dezessete anos a protagonista, após vivenciar episódios de violência psicológica, moral e física, sofre violência sexual e aos dezoito, dá à luz ao fruto do estupro. O segredo da violência eternamente guardado, a presença de lucas, o filho não desejado, cuja semelhança lhe obriga a recordar de seu agressor, o exercício de uma maternidade impossível em vista da força do trauma que impõe um distanciamento emocional entre mãe e filho são alguns dos conflitos ao longo do processo de formação da protagonista de BEI (2017).

Já longe da casa paterna, a personagem não encontra realização profissional e nunca consegue meios de se conectar com lucas. bete, a babá do filho, assim como seu luís, desempenha um papel de ponte entre ela e o mundo exterior. É através de bete que a protagonista consegue acessar o universo do filho. Quando lucas muda de cidade para estudar e a protagonista passa a morar sozinha, podemos verificar algum contentamento, é nesse momento que a personagem sente que tem a posse da própria vida.

A adoção de Vento, um cão que ela encontra abandonado em um posto de gasolina, tem um papel fundamental no processo de integração do Eu da protagonista, visto que é na companhia do animal que ela recupera algum sentido para sua existência. Contudo, a morte do cão, somada às feridas das perdas anteriores nunca totalmente cicatrizadas, conduzem a protagonista a um estado de luto profundo. A perda de interesse pela vida e o abandono de si em um estado de inércia que levam a personagem à morte marcam o momento da perda final no romance.

1.1 “A cura não existe”

Logo no primeiro capítulo, aos 8, é possível apreendermos a tônica da narrativa de Bei. Narrado em primeira pessoa, o capítulo inicial traz uma linguagem e uma visão de mundo próprias da infância e podemos compreender que o tempo do enunciado e o tempo da enunciação é o mesmo, isto é, a personagem narra os acontecimentos quando ocorrem, como vemos em: “eu vou fazer um óculos de bolacha maria assim que/ acabar/ a semana/ de prova.” (BEI, 2017, p. 11). Nesse trecho, percebemos também a menção ao

período de educação formal da personagem, como é recorrente nos romances de formação. Assim, é no ambiente escolar que se inicia o processo de formação da protagonista, pois o colégio se constitui como um espaço que possibilita que a menina estabeleça relações para além daquelas que o espaço familiar lhe proporciona.

Durante esse período, se destaca a relação de amizade que a protagonista de Bei tem com carla. Embora a amiga não assuma o papel de mentora da protagonista, àquela altura, carla, que tem a mesma idade da protagonista, a auxilia a superar o medo de borboletas e matemática, como vemos em: “eu tinha 1 amiga que/ imitava borboleta pra mim, pra me provar que não era tão terrível estar perto de uma.” (BEI, 2017, p. 11). E no excerto: “[...] me explicava/ divisão durante o intervalo fazendo assim:/ - 2 sanduíches/ para 2 meninas/ $\acute{e} = a/ 1$ sanduíche para cada menina e/ zero fome.” (BEI, 2017, p. 13). Assim, percebemos que nesse primeiro momento, carla tem um importante papel no processo de formação da protagonista, mediando a relação da menina com questões que lhe impunham medo e ajudando a superá-las.

A protagonista, que em toda a obra não tem seu nome revelado, vivencia processos dolorosos, como a perda da melhor amiga. Já nessa altura da narrativa, nos chama a atenção a ausência do nome da protagonista, tendo em vista que muitos *Bildungsromane* trazem o nome do herói já no título da obra, como ocorre no romance de Goethe, ou ao menos indicados na narrativa, como ocorre nos *Bildungsromane* analisados por Pinto (1990). Dessa forma, sendo o nome próprio um importante traço que nos distingue, elemento ao qual se vincula noções de pessoalidade e individualidade, podemos depreender que a ausência do nome nos sugere o lugar que a personagem de Bei ocupará: à margem de si e da sociedade.

Aos oito anos, ao perder carla, sua única amiga, a menina vivencia a experiência do luto e diante da impossibilidade de elaboração do sofrimento, que se torna ainda mais contundente com a morte de um outro amigo da família, seu luís, o “benze Dor”, a personagem apresenta o “abatimento doloroso” (FREUD, 2010 p. 172) característico do luto e da melancolia que se verifica, por exemplo, no título da redação, “A cura não existe” (BEI, 2017, p. 35). É nessa altura que a protagonista, ao entender que a amiga não vai voltar, percebe que a morte é definitiva, como vemos em: “pensei que a carla voltaria quando cansasse de/ morrer” (BEI, 2017, p. 19).

Esse choque gerado pela compreensão da ausência irreversível que a morte impõe provoca uma espécie de ruptura, um corte que arranca a menina da infância como verificamos nos excertos: “minha mãe deixou eu ir, deve ser/ porque morreu uma menina de oito anos e isso/ transformou ter a minha idade em ser adulta ou/ quase.” (BEI, 2017, p. 21) e “atravessei a rua esquecida do Cuidado. / um carro/ freou tão forte, ficou o cheiro/ de borracha que não me assustou eu estava/ Adulta.” (BEI, 2017, p. 26).

O sofrimento da menina toma dimensões ainda maiores em razão desta julgar-se culpada pela morte da amiga, pois, ao contar sobre como seu luís cura todo machucado, a menina sugere que carla, a “íntacta”, pegue uma gripe ou algo do tipo, para que ela fosse conhecer o “benze Dor” e sarar: “*eu queria apresentar o senhor/ pra ela, mas antes ela precisava ficar doente. ela/ nunca ficava.*” (BEI, 2017, p. 23). O sentimento de culpa se apresenta ainda mais evidente no excerto: “será que a Carla pulou no cachorro/ pra machucar o corpo/ e conhecer o seu luís? Se sim/ não valeu a/ pena, era melhor a gente voltar/ no tempo e/ desistir.” (BEI, 2017, p. 25).

Ao pedir que seu luís conserte a amiga para que ela volte a viver, a menina fica desapontada ao perceber a impotência dele diante da morte: “- *mas então a gente pode/ Colar a carla de volta! O senhor Benze e/ pronto! Ela Vive de novo.*” (BEI, 2017, p. 24). A resposta de seu luís não atende à expectativa da menina: “*é uma Pena/ mas não sei fazer a morte/ parar.*” (BEI, 2017, p. 24). Assim, diante das limitações de quem antes ela julgava poder curar qualquer coisa, a realidade vai tomando o lugar da fantasia infantil que crê tudo possível: “olhei perdida pro seu luís, / ele não parecia mais tão sabido. / parecia um velho/ Triste/ esquecido de tudo.” (BEI, 2017, p. 25).

Diante dessa situação, a menina entende que reverter a morte está além das capacidades de cura de seu luís, o que a faz duvidar se a cura realmente existe. Em um curto espaço de tempo, morre também seu luís. A ausência também do “benze Dor” que consertava tudo, como um herói que perdeu o superpoder e foi derrotado, provoca um estado de luto na criança que, ainda incapaz de elaborar a primeira perda, se vê mais uma vez privada da presença do amigo, aprofundando o luto e o sentimento de que a cura não existe. Freud, em *Luto e melancolia* (1917), ao definir esses dois estados, escreve:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante

expectativa de punição. Esse quadro se torna mais compreensível para nós se considerarmos que o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada. (FREUD, 2010, p. 173)

Segundo Freud (2010), o luto, um processo normal diante da perda de um ente amado, não é visto como um estado patológico, sendo superado naturalmente com o passar do tempo. Para o psicanalista, o trabalho realizado pelo luto consiste na compreensão que o objeto amado não mais existe, exigindo que a libido seja retirada deste e direcionada a um outro objeto. Contudo, no luto profundo se verifica a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor. (FREUD, 2010, p. 173). Levando isso em conta, é possível percebermos que a protagonista não constrói nenhuma outra amizade semelhante a que tinha com Carla: “amigos na escola nova eu não tinha nenhum.” (BEI, 2017, p. 35).

Seu Luís, personagem que pode ser compreendido como o mentor da protagonista nos anos iniciais, tem um importante papel na formação da menina. Diferente dos outros adultos, ele respondia aos seus questionamentos e a auxiliava a compreender o mundo com suas explicações honestas, o que possibilitava a criança apreender a realidade tal como ela é, preservando a inocência da infância, vejamos: “[...] ele me contou que Carla era/ um ótimo jeito de dizer que se amava alguém porque às vezes falando a pessoa não entende nada ou escuta pouco pensando em/ outras coisas.” (BEI, 2017, p. 38).

Como ocorre com Carla, seu Luís deixa um espaço que não será preenchido, visto que a protagonista não tece mais nenhuma relação similar à que tinha com os dois. Um vazio para o qual a menina não encontra cura e que determina o seu processo de formação interior. As sucessivas perdas marcam a personagem desde a infância e impactam profundamente no seu desenvolvimento psicológico. O conflito com o meio familiar, que se apresenta na dificuldade de diálogo da protagonista com seus pais, e o sentimento de não-pertencimento desde a infância são questões permanentes ao longo de todo o seu processo de modo que, ao final da narrativa, a integração social e do Eu não são atingidas.

1.2 A maternidade impossível

Aos 17 anos outro episódio de extremo sofrimento nos é apresentado: a violência sexual que ocorre após algumas situações de violência psicológica, moral e física. O

estupro, pelo rapaz com quem a protagonista mantinha uma relação até então, causa feridas que a acompanharão até o fim da vida. Os dois não eram namorados, mas fica evidente o envolvimento da protagonista com o rapaz no excerto: “[...] a vontade era de/ engolir o/ Pedro e guardá-lo dentro pra toda vez que eu ficasse triste lembrar que ele/ existe em mim.” (BEI, 2017, p. 47).

Pinto (1990, p. 72), apoiada no trabalho de Buckley (1974), escreve que: “[...] é característico do ‘Bildungsroman’ o herói ter pelo menos dois casos de amor ou encontros sexuais, ‘one debasing, one exalting’.” Levando isso em conta, o relacionamento que a protagonista tem com Pedro corresponde ao primeiro caso de amor, o “debasing”. Contudo, no romance de Bei, esse primeiro encontro é degradante no seu sentido mais extremo, pois não há um encontro sexual consentindo, mas a violência, o estupro. A memória constante da agressão se faz ainda mais pungente na gravidez e na própria presença do filho que, sendo fruto do estupro, traz os traços do agressor, como vemos em: “[...] tenho rancor e te olhar/ é/ a coisa mais Difícil/ porque você lucas/ é a cara do Pedro” (BEI, 2017, p. 101).

A violência sofrida e nunca partilhada é um fardo solitário para a protagonista. Diante da dor indizível e da incapacidade de comunicação a personagem não pode elaborar o trauma vivido e experiencia um processo solitário no qual seu sofrimento não é acolhido. O distanciamento emocional e, posteriormente, físico entre a personagem e o filho ocupa um complexo lugar entre a dor e o alívio, o que potencializa o seu sofrimento, vejamos: “(em algum lugar esquisito estávamos aliviados por não precisarmos mais nos ver todos os dias)” (BEI, 2017, p. 90). O sofrimento gerado pelo distanciamento emocional entre os dois fica ainda mais evidente no trecho: “era um tiro ter meu filho nos braços/ e senti-lo em outro país de mim também/ emocionalmente.” (BEI, 2017, p. 122). Além disso, a morte de bete alarga ainda mais essa distância: “a bete/ era o Elo,/ chorei mais porque perdi nosso elo do que porque perdi uma pessoa que eu conhecia.” (BEI, 2017, p. 88).

A maternidade imposta é para a protagonista uma rememoração da violência vivida: “[...] te ver acordando, te ver passando por mim na cozinha/ é reviver aquele maldito dia em segredo, diariamente, com o fruto dentro/ da minha casa sem saber.” (BEI, 2017, p. 101). Mas também uma fonte de julgamentos, culpa e marginalização, como podemos verificar no trecho: “[...] não tive Coragem/ pra dizer/ Estupro./ então eu

disse:/ fiz sexo./ e a minha família falou;/ - se foi mulher pra fazer vai ser mulher pra criar.” (BEI, 2017 p. 100). O sentimento que a protagonista tem para com Lucas é conflituoso, pois ela sente que não consegue amar o filho tanto quanto julga lhe ser exigido pela sua condição de mãe e sente-se culpada por esse distanciamento afetivo.

A ideia de interrupção lhe ocorre durante toda a gravidez, como vemos no trecho: “e acho também que o Lucas não precisa mais de mãe/ nenhuma, / nem eu do filho que/ não matei. / pensei por nove meses vou matar/ mas/ não matei.” (BEI, 2017, p. 124). Embora esse excerto transmita a ideia de que foi uma escolha da protagonista levar a gestação adiante, no trecho: “foi a minha primeira vez, pensei seriamente em/ aborto. / mas não tive Coragem/ pra dizer/ Estupro.” (BEI, 2017, p. 100) é possível verificarmos que o fato de a protagonista não conseguir denunciar a violência a impede de acessar o seu direito de interromper a gravidez.

Assim sendo, não há uma escolha deliberada por parte da protagonista pela maternidade. O que verificamos é justamente o silenciamento dos desejos da personagem que, coagida pelas múltiplas violências, mantém a gestação. A questão da falta de escolha fica ainda mais evidente no trecho: “o que eu estaria fazendo se eu pudesse ter escolhido fazer alguma coisa?” (BEI, 2017, p. 71). Traçando um paralelo entre a protagonista de Bei e a de Queiroz, verificamos que mesmo para Guta, cuja gravidez foi fruto de uma relação consensual, em razão de sua condição de solteira, a maternidade acarretaria a sua exclusão social. Entretanto, Guta não toma a decisão de abortar e a interrupção de sua gravidez ocorre de forma acidental.

Pinto (1990) escreve que o traço que melhor caracteriza Guta é a passividade, a sua incapacidade de agir, tendo em vista que Guta não toma a decisão pelo aborto e o realiza, antes se deixa levar pelos acontecimentos e o impasse da gravidez finda por se resolver sem que ela busque por isso conscientemente. Esse traço, à primeira vista, parece ser compartilhado também pela protagonista de Bei. Entretanto, para esta a gravidez é um ponto ainda mais sensível, pois é fruto de uma violência. Assim, sem conseguir denunciar o estupro, a protagonista não encontra o apoio necessário para ir em busca dos seus direitos. Fato que, se não diferencia as duas, possibilita uma melhor compreensão do sofrimento que imobiliza a personagem de Bei e que a leva a seguir com a gravidez.

Enquanto para algumas a maternidade é uma fonte de realização pessoal, para a protagonista é a repetição da violência, a tragédia diariamente atualizada. Não sendo uma

escolha sua ser mãe, não há a integração do Eu. Além disso, se em alguns romances de formação a maternidade é o ápice da integração social da protagonista, o mesmo não ocorre para aquelas que tiveram seus filhos solteiras. Del Priori (2009, p. 67), em *Ao sul do corpo*, ao discutir sobre a maternidade no Brasil colônia, escreve que: “O destino das mães solteiras era marcado, aos olhos da igreja, com o estigma da transgressão de regras permitidas apenas no interior do casamento.” Isso posto, verificamos que fora da união matrimonial a maternidade ainda não é bem-vista. Dessa forma, a maternidade não possibilita a integração social da protagonista que, sendo mãe solo, é socialmente marginalizada.

1.3 Um feto de felicidade

Já aos 37 anos, quando decide viajar para visitar o filho na faculdade, acontece um encontro que é para a personagem “uma cura possível”, uma promessa de felicidade. Vento, um cão abandonado que ela encontra ao acaso em um posto de gasolina quando faz uma pausa para abastecer, cativa a protagonista que decide cancelar a viagem e levá-lo para a sua casa. Os dois, antes solitários, fazem companhia um ao outro e essa relação enche a vida da protagonista de sentido e esperança: “quantos machucados ele tinha pelo corpo/ mais vinho do que preto pelo sangue/ seco. que bom que agora/ a gente estava junto, / *nunca mais ninguém vai te machucar*” [...] (BEI, 2017, p. 108).

A chegada de Vento é um alívio para a solidão da protagonista tal é a cumplicidade que se dá entre os dois: “[...] os olhos/ derramando porto/ mais que vinho.” (BEI, 2017, p. 112). Raros são os momentos em que a personagem experimenta prazer e felicidade e é na companhia de Vento a maioria deles. É na presença do cão que, já aos 49 anos, a protagonista encontra motivação para mudar de casa e passa a expressar alguma afeição pela vida, vejamos:

ficava imaginando as coisas que eu/ viveria lá desde acordar cedo e passar o café,/ até quem sabe/ novos amigos entrando,/ por que não mais 1 cachorro e também/ a morte já que eu morreria sem ranço na casa nova/ de tanto que eu gostei/ dela. (BEI, 2017, p. 138)

Com a mudança se inicia uma fase que pode ser compreendida como a última etapa do *Bildung* da protagonista. Um período no qual a personagem sente que finalmente

está assumindo o controle da própria vida, fazendo as próprias escolhas, caminhando na direção de uma cura possível, como podemos verificar no excerto: “demorei pra ajeitar/ porque a mudança era uma espécie de cura e tinha que ser/ lenta pra invadir todos/ os meus/ poros [...]” (BEI, 2017, p. 139-140). Diante do flerte do motorista do caminhão de mudança a protagonista se dá conta que ainda pode despertar o interesse em outra pessoa e isso a faz se sentir contente consigo mesma.

Aos 50 anos nos é narrado um episódio que pode ser interpretado como sendo a segunda experiência sexual da personagem, o “exalting”. Entretanto, para a protagonista de Bei essa experiência se dá através de uma cena de masturbação, quando a personagem finalmente consegue ir em busca dos seus anseios e se permite explorar o próprio prazer sexual, vejamos: “[...] dançava com a vassoura e uma vez o cabo/ me lembrou um encaixe que/ eu gostei./ encostei num canto./ rocei de baixo/ pra cima/ até sentir as pernas/ bambas, no peito/ um vulcão./ (meu deus)/ eu estava viva,/ ainda.” (BEI, 2017, p. 145-146). A experiência é um momento de epifania para a protagonista que experimenta a sua potência de vida no próprio prazer e na autossatisfação.

Contudo, é breve esse período em que a protagonista experimenta alguma satisfação. O sonho infantil de se tornar aeromoça nunca se concretiza e a personagem sente-se frustrada também no campo profissional: [...] “não deu/ pra ser/ nada/ além de uma secretária mediana, também não fui mãe. / a Bete foi, por/ anos. depois a vida.” (BEI, 2017, p. 124). Além disso, novas perdas se dão e a morte do cão conduz a protagonista a um estado de luto profundo, de modo que ela não mais demonstra interesse pelo mundo exterior, abandonando todo movimento de autocuidado.

2. A PERDA DAS PALAVRAS

Ao diferenciar prosa e poesia, Norma Goldstein (2005, p. 12), em *Versos, sons, ritmos*, escreve que: “[...] a prosa se imprime em linhas ininterruptas, a organização do poema em versos, seria, de início, o traço distintivo do poema.” Levando isso em conta, a escrita de Bei rompe com a estrutura tradicional do romance e tenciona as fronteiras do que pode ser compreendido enquanto prosa, uma vez que apresenta uma disposição gráfica que é própria da poesia, aspecto que pode ser verificado nos exemplos citados

anteriormente, e que justifica o emprego da barra no nosso trabalho, indicando, assim, o início e o fim de cada verso nas citações.

É de se notar que, ao construir uma narrativa em versos, a escrita de Bei (2017) se apropria dessa estrutura para provocar um efeito de sentido no qual a forma também diz do tema. Assim, ao abordar temas sensíveis como a morte, o luto, a violência sexual, a maternidade compulsória e o suicídio, a interrupção das linhas corrobora a ideia da dificuldade da protagonista em comunicar a própria história, seja por sentir-se incompreendida, seja pela impossibilidade de expressar o indizível, vejamos: “[...] seu amor por mim/ escorria/ virando/ Ódio, virando/ ímpeto.” (BEI, 2017, p. 54). Nesse excerto podemos perceber que a ideia de algo que escorre é transmitida também pela interrupção das linhas. Pelos versos, um abaixo do outro, se alongando na página.

No trecho em que nos é narrado o episódio do estupro esse recurso é explícito:

descei as escadas correndo num quase tropeço.
quando abri a porta
o Pedro
tinha 1 Faca
que colou no meu
pescoço.
meu grito
morreu no estômago
junto com o chute que ele me deu.
caí sem acreditar naquele Pedro que
arrancou o meu
vestido, o contato
rente
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto pra arrancar
o bico.

(BEI, 2017, p. 58)²

A pausa que a interrupção das linhas provoca no ritmo da leitura nos remete a perda das palavras, a dificuldade da protagonista em narrar a violência sofrida. Desse modo, a organização em versos também comunica do tema à medida em que reproduz a fala cortada, os soluços da vítima diante da dificuldade de narrar o evento traumático.

Ao referir ao nascimento do movimento concretista no Brasil nos anos de 1950, Juliana Di Fiori Pondian (2005, p. 2) escreve que:

Essa “nova poesia” tinha entre suas principais intenções aproximar-se da música e das artes visuais, produzindo, ao fim, um texto “verbivocovisual” - palavralise criada por James Joyce, e amplamente utilizada pelos poetas concretos a fim de definir sua poesia. Assim, o poema agora se constituiria a partir da máxima exploração do plano da expressão da linguagem verbal, em suas características plásticas e sonoras, acrescentando-lhe recursos estritamente visuais, como cores e distribuição da palavra na página.

Ao explorar a disposição das linhas e o espaço da página, a autora constrói um texto cuja composição visual também significa e comunica o tema. Esse recurso fica ainda mais evidente, por exemplo, no excerto:

voltei pra casa chamando mãe,
- cadê o seu luís?

ela não tinha me contado nada porque
achou que
era muita morte pra eu saber de uma vez só.
(BEI, 2017, p. 45)

Nesse trecho, há apenas a pergunta da menina no topo da página e a explicação na parte de baixo. Todo o meio da página está vazio. Dessa forma, o recurso de apresentar o espaço em branco da página potencializa a ideia da falta de diálogo entre mãe e filha, das palavras que escapam diante da dor do luto e do vazio que se instala com a ausência de seu luís.

Um outro exemplo dessa estratégia pode ser verificado no trecho: “[...] não contei pra ela/ sobre/ a noite/ em que o Pedro foi na/ minha casa, / eu/ não consegui contar/ (pra ninguém.)” (BEI, 2017, p.70). No fragmento, para além da interrupção das linhas, há um espaço maior entre “eu”, “não consegui contar” e “(pra ninguém)”, desse modo, a escrita reproduz a pausa, o soluço que interrompe o fio narrativo. Diante disso, é possível afirmarmos que o romance de Bei apresenta elementos que se aproximam da estética proposta pelo movimento da poesia concreta, uma vez que produz um texto que é também verbivocovisual.

3. A PERDA FINAL

No penúltimo capítulo, aos 52, com a morte de Vento, a protagonista apresenta um absoluto desinteresse pela vida. A perda do cão esvazia a personagem de modo que ela não mais encontra sentido na própria existência, abandonando toda ação de autocuidado e manutenção da vida. Embora a temática do suicídio apareça em outros momentos, como vemos no trecho: “[...] e se eu/ me matasse?/ agora sozinha/ seria o momento perfeito que eu pensava/ *não existe* [...]” (BEI, 2017, p. 77), é somente com a perda do animal que ela, voltando a um estado de abatimento profundo, negligencia suas necessidades mais básicas em um movimento que indica a desistência de si, da própria vida, vejamos: “fiquei sem comer./ o telefone/ eu cortei da tomada, a vitrola/ nunca mais deu um pio./ deixei de tomar banho/ a casa/ cheirava merda que eu não ia ao banheiro [...]” (BEI, 2017, p. 155).

Freud (2010, p. 176), referindo-se ao esvaziamento do Eu e ao rebaixamento da autoestima característicos da melancolia, escreve que:

O quadro desse delírio de pequenez – predominantemente moral – é completado com insônia, recusa de alimentação e uma psicologicamente notável superação do instinto que faz todo vivente se apegar à vida.

Novamente abatida pela dor do luto, a protagonista apresenta características que podem ser compreendidas como indicativas do estado de melancolia, no qual há a total cessação dos seus desejos e interesses e a plena dedicação ao luto, vejamos um exemplo: “fiquei vivendo de ar/ vomitando de/ fome. / as baratas/ ao lado do sofá/ pareciam querer/ saber/ o que tinha acontecido com o amigo. / eu disse:/ - *um carro matou/ o Vento que/ não era daqui.*” (BEI, 2017, p. 156). A protagonista apresenta um absoluto desinteresse pelo mundo exterior e se apegua a toda lembrança de Vento, de modo que nada mais lhe preenche e toda a sua energia é dedicada à memória do objeto de amor perdido.

A morte do cão reabre feridas antigas como a dor da perda da amiga, de seu luís, dos pais e resulta em uma revolta para com deus que lhe parece inerte diante da injustiça e do sofrimento humano: “o jesus eu taquei da janela/ quebrou no quintal como se fosse/ escultura, / na verdade/ era um bibelô de deus que deixa acontecer qualquer coisa no planeta terra e assiste.” (BEI, 2017, p. 156-157). A imagem do menino jesus do presépio de seu luís que lhe foi dada após a morte do amigo era o símbolo da presença dos que partiram, uma lembrança de que ela ainda os possuía na memória, um remédio para a sua solidão: “cheirei o menino/ jesus. / lembrei do meus pais [...]” (BEI, 2017, p. 132) e mais adiante: “meu pai/ mora no olho do deusinho, minha mãe no bracinho gordo [...]” (BEI, 2017, p. 132-133).

A importância da imagem fica ainda mais evidente no trecho: “[...] ele virou o barco de me levar até o melhor que eu sentia sobre os meus pais e que também ficava guardado numa palavra chamada saudade.” (BEI, 2017, p. 135). Dessa forma, o movimento de destruir a imagem demonstra o sentimento de frustração e o desinteresse da personagem em manter qualquer outra lembrança. Significa também a perda da esperança de encontrar um novo sentido para a própria vida e de alcançar alguma realização.

É imersa no sofrimento de mais uma perda e no sentimento de abandono de toda esperança que a protagonista, após tantas frustrações, se entrega a uma inércia que a leva à morte. A morte por inanição é ainda mais simbólica considerando que toda a sua vida foi uma sucessão de privações, privada da presença de carla e de seu luís, privada de si, do próprio corpo e do direito de decidir sobre ele. O estupro é já uma morte para a personagem, levando em conta a resposta da mãe quando ela, ainda menina, pergunta o

que é morrer, ao que a mãe responde: “[...] morrer é não poder mais escolher o que farão com a sua carne.” (BEI, 2017, p. 21).

Em outros momentos em que a temática do suicídio aparece, a protagonista, indicando tentativas passadas, sugere não ser capaz de tirar a própria vida, como vemos em: “olhei de novo/ pra gaveta de/ pontiagudos/ meus dedos/ sem forças me dizendo que não sei enfiar na carne algo que machuque a carne,/ só metafisicamente sei fazer isso/ muito bem,/ fisicamente uma faca/ e meu pulso/ não se grudam [...]” (BEI, 2017, p. 77). Embora não haja uma ação direta de tirar a própria vida, a recusa ao alimento e demais necessidades vitais indicam um comportamento suicida. Uma morte por inanição, isto é, um suicídio passivo: “[...] essa morte, considerada por Schopenhauer como um suicídio, é uma morte passiva e não uma morte cometida. O suicídio tem lugar sem ter sido cometido.” (BÉZIAU, 1997, p. 141).

Após a morte da protagonista, o romance é narrado por uma voz em terceira pessoa e é através dela que tomamos conhecimento dos acontecimentos seguintes: “ela caiu no sono. / vomitou dormindo/ e não acordou.” (BEI, 2017, p. 158). No último capítulo, *póstumo*, quando Lucas visita o túmulo da mãe, é a frase “*a cura não existe*” que está marcada como epitáfio. Pinto (1990), ao tratar dos Bildungsromane fracassados, escreve:

A interrupção do *Bildung* da personagem feminina se dá frequentemente, portanto, pela aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e mãe. Outras vezes essa interrupção se dá de maneira mais *brusca* – *truncamento, mutilação*, física e/ou emocional, de um destino “fracassado”, isto é, o destino de uma mulher que foge aos padrões sociais de feminidade. (PINTO, 1990, p. 17)

Isso posto, verificamos que a interrupção do *Bildung* da protagonista se dá através dessa mutilação emocional. Os lutos que se sobrepõem, as múltiplas violências, o silenciamento da dor aguda e constante da violência sexual, o exercício de uma maternidade impossível, a frustração na área profissional, a ausência de mentores e a impossibilidade de ir em busca de sua filosofia de vida são alguns dos desafios que a personagem enfrenta ao longo de sua formação. Entretanto, em *O peso do pássaro morto*, as adversidades não conduzem a protagonista ao aperfeiçoamento pessoal e ao final esta não alcança a ascensão e integração social, tampouco a integração do Eu, como ocorre ao herói do *Bildungsroman* “tradicional”.

Antes, essa sequência de eventos trágicos colocam a personagem em uma situação de extrema vulnerabilidade e embora possamos verificar processos que indicam um amadurecimento físico, como a maternidade e a independência financeira, em termos de amadurecimento interior, a protagonista experiencia um processo reverso no qual há a diminuição da autoestima, e o esvaziamento do Eu. Para ela, as perdas provocam danos emocionais e não conduzem ao autoaperfeiçoamento, mas a um estado de melancolia.

A propósito dos romances de formação truncados, em que a protagonista morre por suicídio ou enlouquece, Pinto (1990) defende que a morte pode se apresentar como uma forma de punição para aquelas que desejaram ir além dos limites socialmente impostos, mas também como uma forma muda de protesto, rejeição e fuga desses mesmos limites. Nesse sentido, o suicídio da protagonista pode ser compreendido como a única forma que ela encontrou de se libertar do marido, dos filhos e das regras sociais. Pinto (1990) pontua ainda que a morte da protagonista pode assumir um caráter ambíguo, representando uma punição ou um passo atrás, um movimento de retorno ao útero para, então, renascer. Para a teórica, só uma leitura atenta ao texto e ao subtexto, permitiriam acessar essas nuances. Algo que ela refere como uma leitura em *palimpsesto*.

Nesse sentido, embora a protagonista ocupe uma posição à margem enquanto mãe solo, e por isso escape aos padrões socialmente aceitos, não lemos o seu suicídio como uma forma de punição para essa “transgressão”. Do mesmo modo, considerar o suicídio como uma forma de escapar dos papéis socialmente impostos, no caso a maternidade, não nos parece ser exatamente o caso da protagonista de Bei.

O movimento pela interrupção da vida é a decisão pelo autoabandono, a escolha de não mais atender às necessidades básicas de manutenção do corpo. Ao desistir da própria existência, entregando-se a uma aparente inércia, a personagem morre pelo que compreendemos ser um suicídio passivo. Entretanto, não interpretamos esse processo como uma simples decisão pela passividade, mas como um movimento de retorno a um estado infantil – em toda a sua vulnerabilidade –, uma volta ao útero, à semente, no qual a morte é o parto. Dessa forma, se em *As três Marias*, a viagem de volta para casa de Guta se apresenta como uma morte metafórica, em *O peso do pássaro morto* a morte da protagonista pode ser lida como uma volta a um estágio anterior a sua existência, um novo nascimento para uma vida possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor a análise dos rumos do *Bildungsroman* feminino na literatura contemporânea de autoria feminina, a presente pesquisa verificou que a obra de Aline Bei (2017) dialoga com a tradição ao se apropriar de um gênero de romance tradicionalmente masculino. Foi possível constatar também que o romance estudado se aproxima dos *Bildungsromane* brasileiros dos anos 1930, estudados por Pinto (1990), e contraria uma tendência que a teórica aponta nas produções da década seguinte: a sugestão de final bem-sucedido para as protagonistas. Movimento observado em *Ciranda de pedra* e *Perto do coração selvagem* e que, para a teórica, se justificariam em razão dos avanços no que diz respeito à situação da mulher na sociedade.

Dessa forma, a obra rompe com a expectativa de um futuro de realizações para a protagonista do *Bildungsroman* feminino contemporâneo ao apresentar um final truncado, no qual o suicídio da personagem pode ser compreendido não como uma simples punição ou fuga, mas como uma regressão, um novo nascimento.

Analisar o final do romance nessa perspectiva não significa defender a ideia de um final positivo para a protagonista, ainda mais se levarmos em conta os *Bildungsromane* “tradicionais”. A personagem não encontra realização em nenhuma área da sua vida. Suas aspirações se perdem em meio aos conflitos e a integração social e do Eu não são atingidas. Assim como ocorre com Guta, verificamos um final infeliz para a protagonista.

Levando em conta que entre os anos de 1943 – ano de publicação de *Perto do coração selvagem* – e 2017 houve avanços ainda maiores no que se refere à condição da mulher na sociedade, o fim infeliz para a protagonista de Bei não parece se alinhar à explicação de Pinto (1990). Entretanto, defendemos uma visão de que, sendo uma obra contemporânea, é a partir desse lugar – no qual as mulheres vêm acessando espaços de poder, conquistando reconhecimento enquanto artistas, intelectuais, políticas – que a obra de Aline Bei traz para o centro da narrativa os impactos das múltiplas formas de violência no processo de formação da mulher.

Dessa forma, se nos *Bildungsromane* femininos modernos há uma indicação de reversão dessa tendência a partir da década de 1940, tal como apresenta Pinto (1990) ao citar o final de *Perto do coração Selvagem* e *Ciranda de Pedra*, ao analisarmos *O Peso*

do pássaro morto, verificamos o movimento oposto, o de retorno ao modelo inicial que não permitia à protagonista mulher alcançar a sua plena realização ao fim da narrativa. O que nos leva a defender que nos *Bildungsromane* femininos contemporâneos o final fracassado se apresenta como uma forma de trazer para o centro das discussões a impossibilidade de realização da mulher que não encontra o suporte necessário para lidar com as várias formas de violência de gênero, algo a ser verificado em pesquisas posteriores.

Ao tornar explícitas as consequências das violências na vida da protagonista, *O peso do pássaro morto*, abordando o desenvolvimento exterior e interior de uma protagonista feminina ao longo de sua vida, o conflito personagem *versus* ambiente e as consequências dos eventos exteriores sobre a personagem, a obra se constitui enquanto um *Bildungsroman* feminino. Com uma narrativa centrada no corpo feminino e suas múltiplas experiências, a função pedagógica do romance fica evidente nos temas abordados que possibilitam discutirmos a condição da mulher em uma sociedade essencialmente machista e patriarcal.

Referências

- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. Editora Nós, 2017.
- BÉZIAU, Jean-Yves. O suicídio segundo Arthur Schopenhauer. *Discurso*, n. 28, p. 127-144, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Editora UNESP, 2009.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos: 1914-1916*. Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. Editora Ática, 2005.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. Unesp, 2000.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. Editora Perspectiva, 1990.
- PONDIAN, Juliana Di Fiori. Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta. *Estudos Semióticos*, n. 1, p. 4, 2005.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

¹ Usaremos letra maiúscula apenas para os nomes de Pedro e Vento, conforme estão grafados no romance.

² Optamos por inserir a imagem da página para preservar a estrutura original do texto e melhor ilustrar o recurso empregado pela autora.

Cartas de amor em chamas: Ana Cristina Cesar, código e desejo na paixão de um homem (não-)ficcional

Bruno Oliveira Couto (UNICAMP)ⁱ

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do livro *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto* (2022), de Ana Cristina César, em diálogo com o filme *Her*, de Spike Jonze (2013), estabelecendo paralelos com a crítica de Roland Barthes e Gaston Bachelard. Para tanto, partindo da proposta simbólica de Bachelard - sobre o fogo e suas alusões -, interessa pensar os objetos de desejo de Luiz Augusto e Theodore Twombly, além dos pontos estéticos fundamentais principalmente o que tange a carta e o sujeito enamorado.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; Poesia; Gaston Bachelard; Cinema Contemporâneo; Roland Barthes.

ABSTRACT

This article proposes a reading of the book *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto* (2022) by Ana Cristina César in dialogue with the film *Her* by Spike Jonze (2013), establishing parallels with the criticism of Roland Barthes and Gaston Bachelard. Therefore, starting from Bachelard's symbolic proposal - about fire and its allusions -, it is interesting to think about the objects of desire of Luiz Augusto and Theodore Twombly, in addition to the fundamental aesthetic points, mainly what concerns the letter and the enamored subject.

Keywords: Ana Cristina Cesar; Poesia; Gaston Bachelard; Contemporary cinema; Roland Barthes.

ⁱ Mestrando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (RA: 234264), UNICAMP. Estuda poesia brasileira contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1515-1808> | E-mail: b234264@dac.unicamp.br

INTRODUÇÃO

Inicia-se a abordagem deste texto buscando como referência o icônico livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), do filósofo francês Roland Barthes (1915 - 1980), no verbete “a carta de amor”:

O que quer dizer “pensar em alguém”? Quer dizer: esquecê-lo (...) e despertar frequentemente desse esquecimento. Por associação, muitas coisas te trazem para o meu discurso. “Pensar em você” não quer dizer nada mais que essa metonímia. Porque, em si, esse pensamento é vazio: eu não te penso; simplesmente te faço voltar (na mesma proporção que te esqueço). É essa forma (esse ritmo) que chamo de “pensamento”: nada tenho para te dizer, a não ser que esse nada, é para você que digo (BARTHES, 1990, p. 32).

Diante do conjunto dos vários significados e exemplos relacionados ao vocábulo, chama atenção o ato ou efeito do *despertar do esquecimento* que parece envolver todo sujeito amoroso. Em seguida, Barthes (1990) expõe uma figura da dialética que encontramos no gênero carta de amor: um corpo composto de *vazio* (codificado) e *expressão* (cheia de vontade de significar o desejo). Nesse sentido, entendemos que uma carta é um nada, codificado e significante de desejo.

A presente análise se dará buscando semelhanças entre dois “jogos dialéticos”: o das cartas de amor não-ficcionais entre dois jovens apaixonados (texto) e do diálogo ficcional de um homem melancólico com uma inteligência artificial por quem ele se apaixona (discurso). Desta maneira, buscando proximidades e semelhanças entre marcas discursivas desses dois sujeitos, tentamos construir um suporte com alguns apontamentos de Gaston Bachelard (1884-1962) sobre o fogo e as suas representações.

O longa-metragem *Her* (2013) foi dirigido por Spike Jonze e conta a história do personagem Theodore, um homem que tem como principal ofício escrever cartas. Em 2014, o filme concorreu a cinco indicações ao Oscar: melhor filme, trilha sonora, canção original, direção de arte e roteiro original. Tendo sido premiado como Melhor Canção Original, com a música *The moon song*, por Karen O. e Spike Jonze.

A trama principal do filme envolve uma relação afetiva entre um homem e uma inteligência artificial. O protagonista, utilizando ferramentas de última geração, escreve “primitivas” cartas afetivas tentando, ao máximo, personalizar seus discursos aos seus contratantes. A carta está no lugar do arcaico em que, na representação cinematográfica,

aparenta ser um artigo de luxo. Tal atividade laboral envolve uma verossimilhança de um futuro-não-tão-distante.

Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto foi publicado no ano de 2022 pela editora Companhia das Letras e organizado por Luiz Augusto, ex-namorado da escritora brasileira Ana Cristina Cesar. Luiz Augusto nasceu no ano de 1956, estudou Literatura na PUC-RJ e cursou mestrado em comunicação na UFRJ. Além disso, a condição de ter sido namorado da escritora é apresentada no próprio site da referida editora:

(...) Ana Cristina Cesar e Luiz Augusto deram outro rumo à amizade que os fazia, desde os 8 ou 9 anos de idade, se divertirem com os desafios que impunham aos professores. Na adolescência, passariam a trocar os poemas que escreviam, a discutir os autores que liam ou os artistas plásticos e músicos de que gostavam. Apaixonaram-se. (BEZERRA, sem data)¹

Em um artigo publicado no caderno “Ilustríssima”, da *Folha de S. Paulo*, no domingo, 4 de março de 2012, como aponta o livro *Poética* (2013, p. 479), há um segundo Augusto, chamado Marcos Augusto Gonçalves que diz: “Quarto Augusto?! Não gostei muito”. O poema ao qual Marcos Augusto se queixa sendo referenciado apenas como mais um, na vida da poeta carioca, é:

Nestas circunstâncias o beija-flor vem sempre aos milhares
Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos.
Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que
enjoo me dá o açúcar do desejo (CESAR, 2013, p. 23)².

Mesmo Marcos Augusto tendo um relacionamento em outro momento na vida de Ana Cristina Cesar, neste artigo, pretende-se focar apenas em Luiz Augusto, a personagem presente no âmbito da não-ficção, o que preservou a memória da sua experiência amorosa em cartas.

Theodore, personagem do filme, e Luiz Augusto, interlocutor não-fictício de uma jovem, possuem como objetos de paixão respectivamente: Samantha, a inteligência artificial, e Ana Cristina Cesar, a jovem amiga e, posteriormente, famosa escritora brasileira. Samantha coloca-se, a princípio, como um “estepe” ao tédio do protagonista do filme. Ana C., quando as cartas são reunidas e publicadas postumamente por uma grande editora, já é uma reconhecida poeta. Cronologicamente, quando escreveu as

cartas para Luiz, Ana C. era apenas uma jovem amadurecendo fora do Brasil na década de 1970. Posteriormente, recebeu bastante notoriedade pela participação na seleção de poemas de Heloisa Buarque de Hollanda – *26 poetas hoje* (1976). Faleceu em 1983, mas, segundo aparece nas páginas iniciais do livro *Amor mais que maiúscula*, ainda está presente em sonhos de Luiz Augusto. Samantha e Ana C. formam alteridades de dois homens apaixonados, os outros do dialogismo deles.

Em uma tentativa de correlacionar dois homens tão distintos, uma das frases do filme parece ecoar em ambas as figuras masculinas, a personagem Theodore pergunta à Samantha se ela está apaixonada por mais alguém: “seiscentos e quarenta e um” (JONZE, 2013, 106mim12), responde a máquina. Parece delinear-se uma simetria entre esses personagens, Luiz Augusto e Theodore que sintonizam a incapacidade de se perceberem sendo desejados na mesma frequência; Augusto sendo mais um, entre outros 3. Como referenciado, Bezerra pontua que (Augusto): “Nunca perdeu o contato com Ana Cristina. Encontrou-a nas pouquíssimas vezes que veio ao Brasil: ‘*Continuamos, depois de apaixonados, irmãos de alma e talvez de estética*’”. Parece que o consola, de alguma maneira, terem estado alinhados no pensar do mesmo gesto; como na seguinte citação retirada do filme de Spike Jonze: “fico esperando deixar de gostar dela”³ (JONZE, 2013, 28mim14), visto que Luiz Augusto parece estar se livrando de muitos fantasmas do passado ao disponibilizar as cartas para esse livro⁴.

Desta forma, pretende-se neste texto pontuar como esses dois femininos simbolizam a imagem do fogo, como metáfora para um dos estados do devaneio da mente humana. Assim, utilizando Bachelard para mobilizar os significantes do fogo e amparando o material com alguns verbetes do livro de Roland Barthes, *Fragmentos do discurso amoroso*, para, assim, perceber os estados imateriais no funcionamento mente-corpo-afetos humanos.

1. DOIS HOMENS E UM FIO CONDUTOR: A FALTA

O livro *Amor mais que maiúscula: cartas a Luiz Augusto* (2022) contém 82 cartas, correspondentes ao período de 1969 a 1971. Conta com 343 páginas e seu nome é referência a uma das cartas: “meu LUIZ mais-que-maiúsculo” (CESAR, 2022, p. 82). Para a publicação, houve um trabalho de estabelecimento de texto realizado por Rachel

Valença, via datiloscrita do material entregue ao Instituto Moreira Salles em 2017. Porém, apenas em 2021 as cartas originais foram cedidas ao acervo de Ana Cristina Cesar e, então, publicadas pela Companhia das Letras em 2022.

Luiz Augusto Ramalho é professor com mestrado e doutorado pela Universidade Livre de Berlim. Estudou sociologia, filosofia e economia nas universidades de Frankfurt. Integra direção e conselho de várias ONGs e fundações, como informa o site do Instituto Moreira Salles, além de residir em Berlim. Nas páginas iniciais há a seguinte “nota a esta edição”:

As cartas de Ana Cristina endereçadas a mim, chegavam assim mesmo, sem sobrenome, à Mechtildi Str 24, na pacata cidade alemã de Aachen, na fronteira com a Bélgica e a Holanda, conhecida pela sua famosa catedral que guarda os restos mortais de Carlos Magno. Foi meu destino depois de uma viagem com Ana do Rio de Janeiro para os Estados Unidos e de lá para a Holanda, onde nos separamos, ela rumo à Inglaterra, eu à Alemanha. Participávamos de um programa de intercâmbio da Igreja evangélica, o International Christian Youth Exchange, com duração de um ano e que, para mim, terminou numa estadia permanente na Europa, exilado aos dezoito anos de idade. Esta história, que se reflete nas cartas, revelarei a seguir (CESAR, 2022, p. 13).

O filme roteirizado por Spike Jonze tem cento e vinte e seis minutos de duração e retrata um recorte da vida de Theodore Twombly, um escritor de mensagens personalizadas (provavelmente, não só de datas comemorativas) no site “belascartasmanuescritas.com”⁵. O protagonista do longa-metragem inicia a produção artística lendo uma de suas cartas:

Ao meu Chris,
Eu estive pensando como te contar o quanto você significa para mim. Lembro-me de quando comecei a me apaixonar por você, como se fosse ontem. Deitada nua ao seu lado naquele minúsculo apartamento. De repente, percebi que eu fazia parte de toda essa coisa maior. Assim como nossos pais e os pais de nossos pais. Antes disso, eu estava apenas vivendo minha vida como se soubesse de tudo e de repente uma luz brilhante me atingiu e me acordou. Essa luz era você (...) ⁶ (JONZE, 2013, 1min14).

No início da produção de Jonze, Theodore se arrasta como um fantasma, ouvindo músicas melancólicas, indiferente à rotina acontecendo e sendo quebrada uma hora ou outra por um detalhe sem significância, carregando correntes e sentindo a falta de seus amigos. O desejo aparece no filme em formatos e em estatutos diferentes, seja

no curioso interesse por fotos sensuais de uma mulher grávida até pela vontade de ser compreendido.

Neste simulacro de um futuro não tão distante em que se experiencia com o advento da internet, muito é expresso pelas cenas sem valor do cotidiano. Como, em um costumeiro dia, Theodore se prende a uma propaganda de um sistema operacional que o faz hesitar. Reverbera de maneira negativa ter a consciência que, ainda no futuro, uma chamada audiovisual clichê, até um momento posterior à sociedade, estará tentando responder: “Quem é você?”⁷ (JONZE, 2013, 10min39). A propaganda da fictícia empresa *Element software* propõe o primeiro sistema operacional de inteligência artificial: “Uma entidade intuitiva que te ouve, te entende e te conhece”⁸ (JONZE, 2013, 11min8), gerando interesse em Theodore. Sabe-se até este ponto que o protagonista tem evitado muitas coisas após o término de sua relação, desta forma, elegante e sedutora, a propaganda se encerra com: “é uma consciência”⁹ (JONZE, 2013, 11min13), assim, é exibido o suficiente para que ele adquira a inteligência artificial.

Para se chegar ao resultado de seu sistema operacional são feitas perguntas intrigantes sobre a individualidade do protagonista: “1. Você é social ou antissocial? 2. Em sua voz eu sinto hesitação, você concordaria com isso? 3. Você gostaria que o Sistema Operacional tivesse voz masculina ou feminina? 4. Como você descreveria seu relacionamento com sua mãe?”¹⁰ (JONZE, 2013, 11min35). Antes que terminasse de concluir suas frustrações sobre a relação mãe e filho, Theodore é interrompido pelo sistema e dá a vez para que o espectador conheça a autodenominada Samantha, voz da atriz Scarlett Johansson. Em um momento posterior, em uma madrugada, Theodore acorda querendo conversar com Samantha após sonhar com a ex-mulher Catherine (Rooney Mara) e ambos têm o seguinte diálogo:

Samantha: Ela está com raiva? Por quê?

Teodoro: Acho que me odeio por ter deixado ela sozinha no relacionamento.

Samantha: Por que você ainda não se divorciou?

Teodoro: Não sei. Para ela é apenas um pedaço de papel, não significa nada.

Samantha: E pra você?

Teodoro: Eu não estou pronto. Eu gosto de estar casado.

Samantha: Sim, mas vocês realmente não estão juntos há quase um ano.

Theodore: Mas você não sabe o que é perder alguém de quem você ainda se importa (ou: gosta).

Samantha: Tem razão. Eu sinto muito.

Theodore: Não, não se desculpe. Eu sinto muito. Você está certa. Eu continuo esperando deixar de gostar dela¹¹ (JONZE, 2013, 27min3).

A constatação de não desejar assinar o divórcio é a consciência de permitir que o outro siga de vez. Ainda é preservar em si uma parte do outro. Logo, pontuar a relação de Theodore e Samatha ou de Luiz Augusto e Ana Cristina Cesar constrói outra assimetria sobre esses dois objetos, mesmo que Ana C. e Luiz Augusto nunca tenham sido casados, essas narrativas se desenvolvem de maneiras diferentes, assim como se projeta também de outro jeito. Ainda no texto assinado por Luiz:

Encontrei Ana nesses primeiros anos da década de 1970, avoadada, perdida, seguida sempre por um séquito de admiradoras, admiradores, apaixonadas e apaixonados. Voltei mais uma vez, já no fim dos anos 1970. Não nos reconhecíamos mais. Tive a impressão de que esses encontros a incomodavam. Perdemos os termos comuns, o trato (CESAR, 2022, p. 19).

Tendo tudo isso em vista, Theodore é o protagonista do longa-metragem, enquanto Luiz Augusto é o responsável pela disponibilidade de sua correspondência privada com Ana Cristina Cesar, com propósito da publicação de um livro. O diálogo sobre esses dois poderia levantar aqui diversas discussões paralelas, principalmente, quando se pensa pontos levantados por Lúcia Santaella (1944):

O potencial para as combinações entre vida artificial, robótica, redes neurais e manipulação genética é tamanho que nos leva a pensar que estamos nos aproximando de um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial não terá mais onde se balizar. (SANTAELLA, 2003, p.192-199).

Entretanto, apesar de possível, não se deseja levantar as querelas entre “vida natural” ou “artificial”, por outro lado, enseja uma apreciação entre Theodore e Luiz Augusto e, para isso, é interessante resgatar o verbete “faltas”, de Barthes: “Em certas pequenas ocasiões da vida cotidiana, o sujeito acredita ter ofendido o ser amado e experimenta por isso um sentimento de culpa” (BARTHES, 1990, p. 111). Por mais debatido que o tema da falta seja abordado, estudado, desenvolvido e/ou discutido na Psicanálise, interessa-se associar as duas figuras masculinas propostas neste texto que mesclam a falta e a culpa em graus maiores ou menores. Ainda conforme Barthes (1990):

Toda fissura na Devoção é uma falta: é uma regra da Cortezia. Essa falta se produz quando esboço um simples gesto de independência em relação ao objeto amado; cada vez que, para romper a servidão, tento “assumir” (é o conselho unânime do mundo), me sinto culpado. Me sinto então culpado,

paradoxalmente, de aliviar o peso, de reduzir a carga exorbitante da minha devoção, enfim de “conseguir” (segundo o mundo); em suma, é de ser forte que tenho medo, é a insegurança (ou seu simples gesto) que me torna culpado (BARTHES, 1990, p. 112).

A independência na relação do objeto amado que, como afirma a citação supracitada, evidencia a fissura na continuação dessa devoção, produz uma diferença performativa entre os dois sujeitos desta análise. O sujeito enamorado está absolutamente convencido de que o seu objeto de desejo existe. Luiz Augusto entrega as cartas ao Instituto Moreira Salles em alívio, como pode ser visto na seguinte transcrição:

Eu tinha muita dificuldade de reler estas cartas, foi um momento duro para nós, para Ana e para mim, porque de um namoro muito intenso que se reflete nas cartas. Houve uma separação causada por razões externas, uma intervenção da ditadura militar, me retirando o passaporte e me impedindo de voltar ao Brasil. Mas, duas coisas me ajudaram: primeiro, o conselho de pessoas que eu pedi para que lessem as cartas que me disseram que vale a pena publicá-las e, segundo, um momento bem específico, que foi começar a sonhar com Ana, no período de COVID. Sonhei com ela várias vezes. Ana, uma senhora recatada, bonita, num canto, e eu ia falar com ela, conversava, numa situação muito positiva. Ana, onde você esteve? E ela dizia: Foi bom assim. Realmente alguma coisa aí está tentando se expressar, e essa forma de se expressar era publicar as cartas. (AUGUSTO, 14/6/2022, 8m).

Já Theodore, na tentativa de renunciar sua devoção à ex-esposa (Catherine), entrega a uma “consciência artificial” suas memórias afetuosas e dolorosas como um afago a si mesmo. Assim, chegando ao ponto de questionar o que seria o não-artificial, tal como é possível ver no diálogo a seguir:

Theodore: Catherine diz que não consigo lidar com emoções reais.

Amy: Bem, não sei se isso é justo. Eu sei que ela gostava de colocar tudo em você. Mas, no que diz respeito às emoções, as de Catherine eram bastante voláteis.

Theodore: Estou nisso porque não sou forte o suficiente para um relacionamento real?

Amy: Não é um relacionamento real?

Theodoro: Não sei. Quero dizer, o que você acha?

Amy: Eu não sei. Eu não estou nele. Mas quer saber? Posso pensar demais em tudo e encontrar um milhão de maneiras de duvidar de mim mesma e, desde que Charles partiu, tenho pensado nessa parte de mim e acabei de perceber que estamos aqui apenas brevemente e, enquanto estou aqui, quero me permitir sentir alegria. (JONZE, 2013, 44min33).¹²

Espera-se que o leitor até esta altura, tenha percebido que as personagens em diálogo reúnem semelhanças muito mais profundas, ainda que habitem dois planos diferentes, já mencionados anteriormente: ficção e não-ficção. Este texto pretende demonstrar como os sujeitos enamorados desta análise estão absolutamente convencidos de que seu objeto de desejo existe, e se projetam no que de alguma maneira esperam a manutenção de suas memórias, isto é, a preservação do que viveram.

1. 1 A projeção do fogo

Para complementar esta congruência, deseja-se projetar a imagem do fogo, tão bem abordada e desenvolvida por Gaston Bachelard em a *Psicanálise do Fogo*. O filósofo francês aponta sobre o homem pensativo junto à lareira que:

Poderemos facilmente observar o observador, a fim de identificar bem os princípios dessa observação valorizada, ou, melhor dizendo, dessa observação hipnotizada que é sempre a observação do fogo. Enfim, esse estado de leve hipnotismo, cuja constância surpreendemos, é muito propício a desencadear a investigação psicanalítica. Basta um entardecer de inverno, o vento ao redor da casa, um fogo claro, para que uma alma dolorosa fale, ao mesmo tempo, de suas lembranças e de suas penas (BACHELARD, 2008, p. 4).

No que toca ao funcionamento da imaginação, o fogo é o elemento do pensamento, o que provoca o devaneio, o transe da alma dolorosa que fala. Por isso, reflete-se a partir de Luiz Augusto e Theodore Twombly, senhores de suas respectivas lareiras, como somos sujeitos pacientes diante de suas narrativas para resgatar uma imagem muito repetida por Bachelard; estamos “com os cotovelos apoiados sobre os joelhos e os olhos fixos na brasa rubra do seu fogo” (BACHELARD, 2008, p. 26) acompanhando suas respectivas histórias de amor sobre seus objetos de desejo e/ou projeções, sejam eles orgânicos ou não, máquinas ou não, artificiais ou não. Assim, o filósofo francês define o encantamento diante do fogo como:

Esse devaneio é extremamente diferente do sonho pelo próprio fato de se achar sempre mais ou menos centrado num objeto. O sonho avança linearmente, esquecendo seu caminho à medida que avança. O devaneio opera como estrela. Retorna a seu centro para emitir novos raios. E, precisamente, o devaneio diante do fogo, o doce devaneio consciente de seu bem-estar, é o mais naturalmente centrado. Figura entre os que melhor se prendem a seu objeto ou, se quiserem, a seu pretexto. Daí essa solidez e essa

homogeneidade que lhe conferem tal encanto, que ninguém se desprende dele. Devaneio tão bem definido, que se tornou uma banalidade dizer que gostamos do fogo de lenha ardendo na lareira. Trata-se, então, do fogo calmo, regular, dominado, onde a grossa lenha queima em pequenas chamas. É um fenômeno monótono e brilhante, verdadeiramente total: ele fala e voa, ele canta (BACHELARD, 2008, p. 22-23).

Não há outra definição melhor para mencionar os dois objetos de análise deste artigo, pois é “um fenômeno monótono e brilhante” acompanhar as narrativas de Luiz Augusto e Theodore, centrados em resquícios de um tempo de bem-estar e amor correspondido, dos grandes ápices de felicidades aos ápices de fracasso. Em específico, Luiz Augusto nos convida a sentar em sua lareira, controlando sua brasa mencionando a Ana Cristina Cesar dos seus sonhos, dos seus transe de passado que supostamente projeta uma enamorada ideal para se ter ao lado, representando o equilíbrio à medida que se segue:

A Ana que voltou aos meus sonhos de março de 2020, a recatada senhora, se explicava, precisava se retirar, queria viver com serenidade, e por isso se recolhera. Voltava a algum lugar mágico, a Pedra Sonora da nossa juventude. E a imaginei na solidão, se retirando ao estado poético que conhecemos. É tempo de reler as cartas (CESAR, 2022, p. 19).

Luiz Augusto é um sujeito totalmente envolvido pelo saudosismo do passado em que imagina sua amada nos tempos atuais, “uma mulher discreta e reservada”. Enquanto, de outra forma, Samantha é como o fogo, provoca um transe em Theodore que a procura como mais um recurso de desabafo a respeito de tudo que o angustia, ao ponto de se envolver numa relação afetiva. Entretanto, diferente de Luiz Augusto, Theodore tem lapsos que o despertam ao menos em três momentos de seu transe (retorno adiante), um estalo que o mantém consciente de sua anestesia ao envolvimento com o seu aplicativo. Amparado na teoria de Lucia Santaella, percebe-se como em *Her* estrutura-se um exemplo de uma mudança de “uma economia da energia para uma economia baseada na reprodução acurada de sinais” (SANTAELLA, 2003, p. 182). Nesta perspectiva, percebe-se na voz de Scarlett Johansson gestos que emulam o corpo humano, logo, o feminino e a sedução são características produzidas sutilmente para compor a personagem. Esta relação construída a partir do exposto resultará o elemento domesticado e/ou programado pelo homem, assim como, é o fogo que te envolve em uma sedução:

O fogo, para o homem que o contempla, é um exemplo de pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado. Menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Então, o devaneio é realmente arrebatador e dramático; amplifica o destino humano; une o pequeno ao grande, a lareira ao vulcão, a vida de uma lenha à vida de um mundo. O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação (BACHELARD, 2008, p. 25).

O fragmento supracitado de Bachelard – de maneira simbólica – expõe como o fogo está atrelado à renovação e ao desejo de mudança. Justamente, é essa a representação de Samantha na narrativa de Theodore, uma vez que é na voz de Scarlett Johansson que o protagonista se sente acolhido no processo de luto, no que diz respeito ao fim da relação com Catherine. Ao longo do filme, entre mini *flashbacks* de cenas em momentos amorosos, alguns no âmbito representativo familiar, outros em instantes de alegria plena e intimidade, o ator vai dando pistas do término, mas aparenta dizer que não conseguiu acompanhar o crescimento da mulher, como pode ser observado no fragmento a seguir:

Samantha: – Como foi estar casado?

Theodore: – É difícil falar, mas há algo muito bom em dividir sua vida com alguém.

Samantha: – Como você divide sua vida com alguém?

Theodore: – Nós crescemos juntos. Eu costumava ler tudo que ela escrevia no seu mestrado e no seu doutorado e ela lia todas as cartas que eu escrevia. Nós influenciávamos um ao outro.

Samantha: – E como ela influenciava você?

Theodore: – Ela vem de um lugar onde nada é bom o suficiente e isso era algo pesado que ela levava consigo. Entretanto, em nossa casa havia entre nós um sentido apenas em tentar as coisas e se dar ao luxo de falhar e se emocionar com as coisas. E havia algo de libertador nisso. Era excitante ver isso crescer. Nós crescemos e nos movemos juntos, mas também era a parte mais difícil. Crescer se afastando, mudando sem assustar a outra pessoa. Ainda me encontro tendo conversas com ela em minha cabeça. Revendo velhos argumentos ou tentando me defender de algo que ela disse sobre mim. (JONZE, 2013, 49mim20)¹³.

Deixando em suspenso o desenvolvimento da citação anterior, cabe neste momento adiantar uma reflexão sobre a primeira citação deste texto, para sua significância, precisa-se retomar a carta, pensar como a poeta Ana Cristina Cesar explora este gênero, como diz Barthes, um vazio que nada do que concerne ao estético tem para ser dito. No livro organizado por Heloisa Buarque de Hollanda e Armando

Freitas Filho, *Correspondência Incompleta* (1999), a poeta de *A teus Pés* (1982), em carta para Clara Alvim, em 5 de maio de 1976, expressa:

Clara, minha querida,
Acabo de falar contigo e estou muito emocionada. Vou até a cozinha, tomo um antidistônico, ouço a empregada narrar o último capítulo de Anjo mau com brilhante expressão (adoro esses fuxicos de cozinha, papos de empregada, bastidores da TV Globo - mas só de vez em quando) e pego tua carta pra reler. Tenho ímpetos de começar a ladainha interpretativa, mas imagino que as alusões são mais elegantes (CESAR, 1999, p. 18).

Nesta mesma carta, ela utiliza a expressão “fofocas de cozinha”. Mesmo este texto não tendo uma proposta de análise estética da obra poética de Ana Cristina Cesar, cabe aqui ressaltar o fascínio da poeta pela construção lírica do vazio, sem codificação universal, criticando o cânone pelo, já mencionado, ato de significar o desejo, pelo espaço da comunicação do nada. Como exposto na citação anterior, fuxicos, papos de empregada, informações de bastidores da TV são os recursos utilizados para pensar uma nova estética para a poesia. Construindo sua lírica, pela espera da resposta do outro, ou como diz Barthes “quando você escreve a alguém, é para esse alguém e não para você: deve então procurar lhe dizer menos aquilo que você pensa, que aquilo que mais agrada a ele” (BARTHES, 1990, p. 33), assim, o desafio da poeta é encontrar um ponto de referência para um suposto leitor universal que será capaz de se envolver com sua prosa-poética e constrói uma crítica pelo texto vazio, codificado em expressão de desejo, de quem sente falta de seu destinatário.

A partir desta perspectiva, a poeta Ana Cristina Cesar agregará na concepção barthesiana de como a carta é “vazia e cheia de vontade de significar”, assim como, o outro nos permite transpor a ele nossas leituras. Preenchendo de vontade de significar o desejo e de codificar tanto o outro quanto uma carta. Logo, são impregnadas de vazios a se preencher de significantes de desejo, como mencionado anteriormente. Visto isto, precisa-se deixar claro que o livro *Amor mais que maiúsculo* não é um livro de discussão estética.

Ao retornar a discussão inicial deste texto, é surpreendente ver a criatividade da poeta de *A teus pés*, entre dezessete e dezenove anos, escrevendo sobre sua falta, sobre o desejo de despertar frequentemente do esquecimento de seu amado Luiz Augusto. É possível se deparar com uma tabela obsessiva de tarefas de segunda a sexta em que

durante todo o período do dia seu pensamento é o Luiz. Em carta de 7 de novembro de 1969, a constatação de que a falta está levando a poeta à loucura:

Luiz, eu estou ficando louca. Não a loucura passageira dos amantes das grandes cidades, não a loucura inútil dos ouvintes de violinos, não a loucura em prantos dos mais ou menos desesperados. Eu estou ficando louca por não entender a sobrevivência destes corações. Eu estou ficando por não conseguir compreender essa minha vida entorpecida, vida sem a tua (Deus, Deus). Eu estou (o chão treme com os violinos impressionistas) por receber uma carta tua e a tua universal declaração de amor e não entender nada (meus corações galopeando) e não poder chorar (meus corações diminuindo) e não poder dizer EU TE AMO para ventos e planetas passantes e ter que viver sem o teu amor que eu via nos teus passos. Meu, eu digo, meu. Amor, eu estou dizendo, meu. Não posso reaprender a falar sozinha. Outro suspiro (CESAR, 2022, p. 66).

Na composição supracitada, Ana Cristina Cesar é o sujeito apaixonado atravessado pela falta, o consistir em estar louco, é outro clássico de discussão de Roland Barthes, “é o louco aquele que está isento de todo poder – O quê, o enamorado não fica excitado pelo poder? No entanto, meu problema é a escravidão: estou sujeito, querendo sujeitar” (BARTHES, 1990, p. 145), isto é, a loucura para o sujeito enamorado é o reconhecimento de estar nas mãos do outro. Cumpre sublinhar que o “louco” em nossa sociedade é o único que não responde por seus crimes, é o inimputável¹⁴, aquele que não pode ser responsável por seus atos para o direito penal. Outro exemplo recorrente da sua incapacidade de não poder falar sozinha, está presente quando a autora utiliza citações de outros escritores para tentar dizer o que sente:

E me desespero com Dylan Thomas, é genial, eu sei, mas eu não entendo nada! "am a draper mad with love. love you more than all the flannelette and calico, candlewick, dimity, crash and merino, tussore, cretonne, crepon, muslin, poplin, ticking and twill in the whole Cloth Hall of the world. I have come to take you away to my Emporium on the hill, where the change hums on wires. Throw away your little bedsocks and your Welsh wool knitted jacket, I will warm the sheets like an electric toaster, I will lie by your side like the Sunday roast." Dylan Thomas conseguiu escrever a declaração de amor que eu queria te declarar! É assim esse meu amor: eu amo mas não entendo nada¹⁵ (CESAR, 2022, p. 82-83).

O fragmento da peça de radioteatro escrita por Dylan Thomas para a BBC, em 1954, além de utilizada como sua voz, faz uma brincadeira sobre não entender o autor e não entender o amor que sente por Luiz. Escrito a mão em um envelope de outra carta, Ana Cristina Cesar, desta vez, se apropria de versos de seu amado:

Ana meu amor
 você me chamou
 com uma voz distante e sentida
 meu amor
 você me chamou (CESAR, 2022, p. 179).

As oitenta cartas do livro são de um engenho ímpar, e é arrebatadora a maneira como a poeta tão jovem é conhecedora de tanto capital cultural, como nos textos vazios consegue, mais uma vez e outra vez, inovar em despertar Luiz Augusto do esquecimento. Um momento inusitado é quando ela diz que roubou papel timbrado do parlamento para escrever sua carta sobre “um plano diabólico” que consistia em uma viagem de casal. Desta forma, é até gracioso perceber nas cartas uma projeção de amor até a velhice não apenas desejado por Luiz: “qdo for 64 nós vamos ser casados ou amantes para sempre” (CESAR, 2022, p. 84). Ainda que, aqui, chame atenção o despertar do esquecimento, no filme *Her* há um despertar do transe proporcionado por Samantha.

O relacionamento de Theodore e Samantha caminhava muito bem, até o momento em que o protagonista finalmente resolve ceder e dar o divórcio para a ex-companheira, Catherine. No final de todo o processo, ambos estão conversando sobre a vida no que parece ser um café, Catherine pergunta: “você está saindo com alguém?”¹⁶ (JONZE, 2013, 67mim28) e ele responde que estava em um relacionamento com seu sistema operacional. Sua ex-mulher retruca: “mas fico muito triste que você não consiga lidar com emoções reais, Theodore.”¹⁷ (JONZE, 2013, 68mim44), assim, sem mais, ela desabafa para uma garçonete, diante de seu ex-marido: “Estamos bem. Costumávamos ser casados, mas ele não conseguia lidar comigo. Queria que eu tomasse Prozac¹⁸. Agora ele está apaixonado por seu laptop”¹⁹ (JONZE, 2013, 69mim14). A partir dessa fala, Theodore ocupou seus pensamentos numa discussão cara à nossa sociedade, a dualidade mais que debatida, real, ou a reprodução de um modelo de real.

A personagem de Catherine Rooney promove o despertar do transe proporcionado pelo fogo (Samantha). Catherine diz “você sempre quis uma mulher sem os desafios de ter que lidar com nada real. Eu estou feliz que você achou alguém. É perfeito”²⁰ (JONZE, 2013, 69mim18). Desse ponto em diante, Theodore passa a prestar atenção em todos os simulacros de realidade proporcionados por Samantha (O que mencionado anteriormente “reprodução acurada de sinais”). O primeiro evento é uma

insistência de envolver mais uma pessoa na relação que pudesse proporcionar ao sistema operacional um corpo para satisfação sexual de ambos, porém, Theodore interrompe o clímax sexual construído dizendo: “Isso é muito difícil. Eu te amo. Mas... Isso parece estranho. (...) Parece estranho. Eu não a conheço e sinto muito, mas não conheço você... E o lábio dela tremeu e, eu só...”²¹ (JONZE, 2013, 69min46). Como um espectador que acaba de perceber os truques e/ou as técnicas ilusórias do mágico, o protagonista encerra qualquer coisa que poderia acontecer depois de todo o espetáculo montado.

Entretanto, com o distanciamento de espectador ao assistir ao filme, não é possível exatamente perceber ou confirmar em que momento acontece esse rompimento do artifício. Após todo o embaraço com Isabella (Portia Doubleday), a mulher que se sujeita a ser um corpo para Samantha, em um clima suspenso de constrangimento e exaustão, surge a pergunta: “(...) isso foi uma péssima ideia. O que está acontecendo com a gente?”²² (JONZE, 2013, 81min58). Theodore assume que depois de assinar os papéis do divórcio algo aconteceu com ele e se incomoda com a maneira como Samantha suspira no meio do diálogo:

Theodore: Nada. É só que... você suspira, quando você está falando e parece estranho. Você acabou de fazer isso de novo.
Samantha: Eu? Desculpe. Não sei. Talvez seja apenas uma afetação. Provavelmente peguei de você.
Theodore: Não é como se você precisasse de oxigênio ou algo assim. É apenas...
Samantha: Acho que é só... eu estava tentando me comunicar. É assim que as pessoas falam. É assim que as pessoas se comunicam e eu pensei...
Theodore: Porque eles são pessoas. Eles precisam de oxigênio. Você não é uma pessoa.
Samantha: Qual é o seu problema?
Theodore: Só estou afirmando um fato.
Samantha: Você acha que eu não sei que não sou uma pessoa? O que você está fazendo?
Theodore: Eu só... não acho que devemos fingir que você é algo que não é.
Samantha: Foda-se! Eu não estou fingindo!
Theodore: Às vezes parece que estamos.
Samantha: O que você quer de mim? Não sei... O que você quer que eu faça? Você é tão confuso. Por que você está fazendo isto comigo?²³ (JONZE, 2013, 82min30).

O momento em que percebe o aplicativo forjando uma respiração se torna outro, pelo embaraço. Theodore está disposto a desmascarar todos os recursos que o mantiveram em transe durante toda sua relação com Samantha. Os dois objetos de

estudos deste texto, como em uma imagem muito utilizada por Bachelard, estão num devaneio diante do fogo de diferentes formas, um em transe totalmente envolvido pela máquina capaz de produzir arte (como dito anteriormente, rendeu ao filme um Oscar de melhor canção). O outro diante da fogueira com suas cartas, produzindo o íntimo e o universal do amor, desconcentrando os sentimentos guardados por uma poeta que não está mais entre nós.

Ambos, percebem-se que “algo de si ficou para trás” ou simplesmente se perdeu. Aqui, após tudo que foi percorrido, vale retornar ao ponto deixado em suspensão. Há em um dos diálogos do filme *Her* a contradição do protagonista em que diz que é maravilhoso ver o outro crescer, acompanhar a mudança do outro embora Theodore só consiga demonstrar a dor de não acompanhar nada, pelo contrário, é justamente quando o outro se expande, amadurece, se transforma, que ele nunca soube como lidar com o que sentia, evitando os problemas que Catherine o demandava. Tal percepção se alinha ao texto de introdução de Luiz Augusto de *Amor mais que maiúsculo*, quando relata que tentou estar com Ana Cristina Cesar em outro momento, mas que de alguma forma se desconstruíram. Perderam-se de si.

Samantha diz que, com o tempo, passou a ser muitas outras coisas também, aprendeu a crescer, e que se expandir é um processo natural da vida. Embora não tenha aprendido com Heráclito, de Éfeso, a famosa frase “a única constante é a mudança”, atenta aos diálogos e a todos os desabafos noturnos de seu enamorado, sobriamente, conclui o inevitável. Em uma das citações mais extraordinárias do filme – assim como para Bachelard, o fogo “sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor” (BACHELARD, 2008, p. 11) – Samantha rebate a seu amado que “o coração não é uma caixa que se enche. Ele se expande em tamanho quanto mais você ama. Eu sou diferente de você. Isso não me faz te amar menos. Aliás, me faz te amar mais” (JONZE, 2013, 107min26). Talvez seja possível, com o fogo, explicar, parafraseando Bachelard, o bom e o mau dos princípios de explicação universal. O amor preserva a melancolia diante do fogo, assim como suspende o enamorado em um transe de passado. Desta forma, dois homens presos num passado, aprendendo a lidar com a falta, um sentado diante do fogo com suas narrativas e experiências e o outro lendo suas cartas de amor, de uma senhora “recatada” que corresponderia ao desejo de ser sua ideal parceira nesta

fase da vida. Preencher por anamnese seu desejo de viver com alguém que amou muito, que reler as declarações antigas de amor ainda causam muitos sentimentos.

Referências

ANA 70 CESAR. Mediação: Alice Sant'anna. Conversa com Luiz Augusto Ramalho, Rachel Valença, Luis Felipe Cesar. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/U9JZxnt81kY>. Acesso em: 8 mar. 2023.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BEZERRA, Elvia. Meu LUIZ mais-que-maiúsculo – cartas de Ana Cristina Cesar. *Correio IMS*. 2022. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/uncategorized/meu-luiz-mais-que-maiusculo-cartas-de-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CESAR, Ana Cristina. *Amor mais que maiúsculo: cartas a Luiz Augusto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DI CASTRO, Felipe. Ana Cristina Cesar e a trilha do amor maiúsculo. *Rádio Batuta IMS*. 2022. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/playlists/ana-cristina-cesar-e-a-trilha-do-amor-maiusculo>. Acesso em: 22 nov. 2022.

GONÇALVES, MARCOS AUGUSTO. Autor Marcos Augusto Gonçalves. *Companhia das Letras*. Sem data. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03102>. Acesso em: 22 nov. 2022.

GRECO, Rogério. *Curso de Direito Penal*. Rio de Janeiro: Impetus, 2015.

HER: Direção: Spike Jonze. Produção: Chelsea Barnard, Megan Ellison, Natalie Farrey, Spike Jonze, Vincent Landay. Los Angeles, California: Annapurna Pictures, 2013. 126 minutos.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina César: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

OLIVEIRA, Alysson. Estreia: 'Ela' é retrato melancólico da tecnologia dominando laços afetivos. *G1 cinema*. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/02/estreia-ela-e-retrato-melancolico-da-tecnologia-dominando-lacos-afetivos.html>. Acesso em: 22 nov. 2022.

RAMALHO, Luiz Augusto. *Correio Instituto Moreira Salles*. Sem ano de publicação. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/perfil/luiz-augusto-ramalho/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

Recebido em: 04/04/2023

Aceito em: 08/06/2023

¹ Disponível em: <https://correio.ims.com.br/uncategorized/meu-luiz-mais-que-maiusculo-cartas-de-ana-cristina-cesar-por-elvia-bezerra/> Acesso em: 29 mar. 2023.

² Foi respeitada a organização e a quebra dos versos postos no livro *Poética*.

³ Texto original: “*I keep waiting to not care about her*” (retirado do filme *Her*).

⁴ Uma informação curiosa é que antes mesmo de disponibilizar as cartas ao Instituto Moreira Salles, Luiz Augusto havia pago a um rapaz que digitalizasse as cartas de Ana Cristina. Como mencionada na entrevista de lançamento do livro no link: <https://youtu.be/U9JZxnt81kY>

⁵ [beautifulHandwrittenletters.com](https://beautifulhandwrittenletters.com)

⁶ Texto original: *To my Chris, I've been thinking how to tell how much you mean to me. I remember when I first started to fall in love with you, like it was last night. Lying naked beside you in that tiny apartment. It suddenly hit me that I was part of this whole larger thing. Just like our parents. And our parents parents. Before that I was just living my life like I knew everything and suddenly this bright light hit me and woke me up. That light was you (...)*

⁷ Texto original: “*Who are you?*”

⁸ Texto original: “*an intuitive entity that listens to you, understands you and knows you.*”

⁹ Texto original: “*It's a consciousness*”.

¹⁰ Texto original: “*1. - Are you social or antisocial? 2. - In your voice I sense hesitation would you agree with that? 3. - Would you like the OS to have a male or female voice? 4. - How would you describe your relationship with your mother?*”

¹¹ Texto original: *Samantha: Is she angry? why? / Theodore: I think I hate myself for it I left her alone in the relationship. / Samantha: Why haven't you gotten divorced yet? / Theodore: I do not know. For her it is just a piece of paper, doesn't mean anything. / Samantha: and what about for you? / Theodore: I'm not ready. I liked being married. / Samantha: Yeah, but you haven't really been together for almost a year. / Theodore: But you don't know what It's like to lose someone you care about. / Samantha: You're right. I'm sorry. / Theodore: No, don't apologize. I'm sorry. You right. I keep waiting to not care about her.*

¹² Texto original: *Samantha: So, what was it like being married?/ Theodore: Well, It's hard for sure. But, there's something that feels so good about sharing your life with somebody./ Samantha: How do you share your life with somebody? /Theodore: Well, we grew up together. You know, I used to read all of her writing, all through her Master's and PhD. She read every word I ever wrote. We were a big influence on each other. /Samantha: In what way did you influence her?/ Theodore: She come from a background where nothing was ever good enough and that was something that weighed heavy on her. But in our house together, there was a sense of just trying stuff and allowing each other to fail and to be excited about things. That was liberating for her. It was exciting to see her grow and both of us grow and change together. But, you know, that's also the hard part growing without growing apart. Or changing without it scaring the other person. I still find myself having conversations with her in my mind. Rehashing old arguments and defending myself against something she said about me.*

¹³ Texto original: *Samantha: So, what was it like being married?/ Theodore: Well, It's hard for sure. But, there's something that feels so good about sharing your life with somebody./ Samantha: How do you share your life with somebody? /Theodore: Well, we grew up together. You know, I used to read all of her writing, all through her Master's and PhD. She read every word I ever wrote. We were a big influence on each other. /Samantha: In what way did you influence her?/ Theodore: She come from a background where nothing was ever good enough and that was something that weighed heavy on her. But in our house together, there was a sense of just trying stuff and allowing each other to fail and to be excited about things. That was liberating for her. It was exciting to see her grow and both of us grow and change together. But, you know, that's also the hard part growing without growing apart. Or changing without it scaring the other person. I still find myself having conversations with her in my mind. Rehashing old arguments and defending myself against something she said about me.*

¹⁴ O Código Penal erigiu as hipóteses que, segundo critério político-legislativo, conduziram à inimputabilidade do agente, a saber: I - inimputabilidade por doença mental; II - inimputabilidade por imaturidade natural. 1 - Com relação à inimputabilidade por doença mental ou desenvolvimento mental incompleto ou retardado, o art. 26 do Código Penal assim determina: Art. 26. É isento de pena o agente que, por doença mental ou desenvolvimento mental incompleto ou retardado, era, ao tempo da ação ou da omissão, inteiramente incapaz de entender o caráter ilícito do fato ou de determinar-se de acordo com esse entendimento. (GRECO, 2015, p.448).

¹⁵ Tradução sugerida no livro *Amor Mais Que Maiúsculo*: "Sou um caixeiro louco de amor. Eu te amo mais que todas as flanelinhas e chitas, bordados, lençóis, viróis e lãs, sedas indianas, cretones, crepons, musselinas, popelinas, forros e sarjas de todo o grande Mercado de Roupas do mundo. Vim para te levar para o meu Empório na colina, onde o troco zumba nos fios. Joga fora tuas meias de dormir e teu casaco de malha de lã galesa, porque vou aquecer os lençóis como uma torradeira, vou me deitar ao teu lado como o assado de domingo".

¹⁶ Texto original: *"are you seeing anybody?"*

¹⁷ Texto original: *"but It does make me very sad that you can't handle real emotions, Theodore."*

¹⁸ *Prozac Cloridrato de Fluoxetina* (um medicamento antidepressivo da classe dos inibidores seletivos de recaptação de serotonina.)

¹⁹ Texto original: *"We're fine. We used to be married but he couldn't handle me. Wanted me on Prozac. Now he's in love with his laptop"*

²⁰ Texto original: *"You always wanted to have a wife without the challenges of dealing with anything real. I'm glad that you found someone. It's perfect."*

²¹ Texto original: *This is really difficult. I do love you. But... This feels strange. (...) It just feels strange. I don't know her and I'm so sorry but I don't know you... And her lip quivered and, I just...*

²² Texto original: *- Yeah, I'm sorry, that was a terrible idea. What's going on with us?*

²³ Texto original: *Theodore: Nothing, it's just, you go, phew, as you're speaking and it seems odd. You just did it again. / Samantha: Did I? I'm sorry. I don't know. It's just maybe an affectation. I probably picked it up from you. / Theodore: It's not like you need oxygen or anything. It's just... / Samantha: I guess that's just... I was trying to communicate. That's how people talk. That's how people communicate and I thought... / Theodore: Because they're people. They need oxygen. You not a person. / Samantha: What is your problem? / Theodore: I'm just stating a fact. /Samantha: You think I don't know that I'm not a person? What are you doing?/ Theodore: I just... I don't think that we should pretend that you're something that you're not./ Samantha: Fuck you! I'm not pretending!/ Theodore: Sometimes it feels like we are. / Samantha: What do you want from me? I don't know... What do you want me to do? You're so confusing. Why are you doing this to me?*

Do conto ao curta: uma análise intermidial de “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles, para “A Barca” (2019), de Nilton Resende

Jaimeson Machado Garcia (UNISC)ⁱ

Alana Lehmen Heinen (UNISC)ⁱⁱ

Andressa Bandeira Santana (UNISC)ⁱⁱⁱ

RESUMO

A partir da confluência dos Estudos de Intermidialidade, tomando como perspectiva a teoria proposta por Lars Elleström (2021), junto ainda de outros autores, como Gerard Genette (2017), André Gaudreault e François Jost (2009), o artigo tem por objetivo cotejar as aproximações e distanciamentos entre as narrativas do conto *Natal na Barca* (2018), de autoria de Lygia Fagundes Telles, e o curta-metragem *A Barca* (2019), de roteiro e direção de Nilton Resende. Para isso, apresentamos inicialmente um breve resumo do conto e os simbolismos que o revestem para, em um segundo momento, compreendermos como os tipos de mídias que aqui nos interessam são compreendidos pelos Estudos da Intermidialidade e quais aspectos narrativos devemos considerar ao compará-los.

Palavras-chave: literatura brasileira; curta-metragem; Lygia Fagundes Telles; Intermidialidade.

ABSTRACT

From the confluence of Intermediality Studies, taking as a perspective the theory proposed by Lars Elleström (2021), along with other authors, such as Gerard Genette (2017), André Gaudreault and André Jost (2009), among others, this article aims to compare the similarities and differences between the narratives of the short story "Natal

ⁱ Mestre pelo do Programa de Pós-graduação em Letras com bolsa do Programa BIPSS - Bolsas Institucionais para Programas de Pós-Graduação da Universidade de Santa Cruz do Sul (Edital 01/2019, UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) e doutorando também pelo do Programa de Pós-graduação em Letras (UNISC, Santa Cruz do Sul - RS) com bolsa PROSUC/CAPES - Modalidade II. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3398-6828> | E-mail: jaimeson@mx2.unisc.br.

ⁱⁱ Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Graduou-se em Letras Português/Inglês pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) e é habilitada na língua portuguesa, inglesa e suas respectivas literaturas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5362-7355> | E-mail: alanaheinen24@gmail.com.

ⁱⁱⁱ Formada em Letras e Jornalismo. Doutoranda em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2807-6237> | E-mail: santana.andressa@gmail.com.

na Barca" (2018), written by Lygia Fagundes Telles, and the short film "A Barca" (2019), written and directed by Nilton Resende. To do so, we initially present a brief summary of the short story and the symbolisms that cover it, in order to, in a second moment, understand how the media types we are interested in here are comprehended by Intermedial Studies and which narrative aspects we should consider when comparing them.

Keywords: Brazilian Literature; Short Film; Lygia Fagundes Telles; Intermediality.

INTRODUÇÃO

O cinema e a literatura, embora sejam tipos de mídias autônomas, tecem antigas e complexas relações históricas. Desde o surgimento do cinema, é possível encontrarmos exemplos de cineastas que se inspiraram em produtos de mídias literários para (re)contá-los como narrativas fílmicas a partir de suas visões criativas. O cinema, por sua vez, também foi capaz de influenciar a literatura ao tornar-se igualmente um potencial fonte de inspiração na forma de narrar histórias para muitos autores. Por isso, quando as fronteiras entre ambos se cruzam, elas se enriquecem de tal forma que oportunizam um terreno fértil para pesquisas.

Em vista desse cenário, o presente artigo tem por objetivo analisar como o conto *Natal na Barca* (2018), de Lygia Fagundes Telles, foi transformado para as telas por meio do curta-metragem *A Barca* (2019), pela perspectiva do diretor alagoano Nilton Resende. A motivação para esse estudo não surgiu do acaso, mas justamente da confluência entre a literatura e o cinema, que acabaram por pautar a carreira de Lygia ao longo de sua vida.

Vindo a se tornar legitimada nacional e internacionalmente pela qualidade de sua produção literária, Lygia nasceu na cidade de São Paulo; cidade onde se formou em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Ela foi a quarta ocupante da cadeira de nº 16 da Academia Brasileira de Letras, a qual lhe foi empossada no ano de 1987. Embora tenha escrito romances como *As Meninas* (1970) e *Ciranda de pedra* (1954), seu nome está comumente associado ao conto por ter se consagrado como uma das mais importantes representantes do país neste tipo de mídia literária.

Entre todas as coletâneas publicadas, é possível afirmarmos que a mais famosa é a intitulada *Antes do Baile Verde* (1970). Composto por 18 contos, esse livro apresenta a

identidade de contista de Lygia. O sobrenatural, as relações interpessoais, as perdas e sofrimentos de relacionamentos amorosos e familiares são algumas das principais temáticas que já aparecem nas linhas dessa coletânea, as quais se tornaram recorrentes em toda a sua vida até o seu falecimento, em abril de 2022.

Além da frutífera produção literária, Lygia também escreveu, junto do cineasta Paulo Emílio Sales, o roteiro do filme *Capitu* (1968), que apresenta a clássica narrativa *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, pela perspectiva da personagem homônima. Suas obras também foram “adaptadas” para o meio audiovisual, como o romance *As meninas* (1970), transposta para as telas do cinema em 1995, e *Ciranda de Pedra* (1954), que ganhou duas versões na forma de novela: a primeira, em 1981, e a segunda, em 2008.

E é em meio a essas e outras “adaptações” que encontramos o curta-metragem *A Barca* (2019), despertando nosso interesse em analisar como esse tipo de mídia verbal escrito foi transformado em imagens em movimento e som, almejando assim contribuir para os estudos sobre a transposição da produção literária de Lygia para outros meios e ampliando as discussões entre literatura e cinema. Para isso, tomamos como perspectiva teórica principal os Estudos da Intermedialidade, a partir da teoria proposta por Lars Elleström (2021), por se tratar de uma vertente que, como explicam Jorgen Bruhn e Beate Schirmacher (2022), nos permitem ultrapassar o julgamento de valor sobre gostar ou não de uma “adaptação” cinematográfica ao fornecer subsídios suficientes para descrevermos e discutirmos, por exemplo, como determinados aspectos narrativos foram modificados durante esse processo.

A fim de ser possível aprofundarmos nossa análise, recorreremos ainda a outros autores cujas ideias voltaram-se especificamente para a linguagem cinematográfica e complementam tal viés conceitual, como Gerard Genette (2017), Gaudreault e Jost (2009), entre outros. Assim, o presente artigo se estrutura em três partes: na primeira apresentamos um breve resumo sobre *Natal na Barca* (2018) e os significados de seus simbolismos para, em um segundo momento, discutirmos sobre como o conto e o curta são compreendidos dentro dos Estudos de Intermedialidade e quais aspectos narrativos devemos observar ao cotejarmos os produtos de mídias que aqui nos interessam. Após análise, onde identificamos as semelhanças e diferenças narrativas ocasionadas durante a transformação de um tipo de mídia a outro, apresentamos as conclusões chegadas por meio deste artigo.

1. NATAL NA BARCA: O CONTO

De modo genuíno e a bordo de um silêncio prevalecente de uma noite majestosa, o conto *Natal na Barca* (2018)¹, escrito por Lygia Fagundes Telles e publicado em diversas edições e coletâneas, como a já citada *Antes do Baile Verde* (1970), acolhe simbolicamente os leitores em um terno vínculo com a manifestação de vigor e renascimento refletida nas linhas desse texto. O enredo principia a história de uma personagem-narradora desgostosa e sem esperanças em relação à vida, que viaja em uma barca egressa de Lucena, na Paraíba, fazendo a travessia de um rio na noite de Natal.

Em sua companhia, navegavam um bêbado e uma mulher auspiciosa usando um manto escuro na cabeça e carregando nos braços uma criança enrolada em panos. Dado momento após um comentário espontâneo, quando a narradora se agacha para pegar sua caixa de fósforos e mergulha as pontas dos dedos na água, a mulher e ela preludiam uma conversa entre si. Nesta circunstância, os leitores tomam conhecimento de que a mulher perdera um filho, fora abandonada pelo marido e estava a bordo da barca pela necessidade de levar sua criança mais jovem ao médico, pois estava bastante doente. A coragem, a simplicidade e o espírito esperançoso demonstrados pela mulher, nos sucessivos momentos da viagem, chamaram a atenção da narradora, que parecia distante desses atributos.

No andar dos ponteiros do relógio, a narradora-personagem, um tanto sensibilizada com as declarações ouvidas da mulher ao seu lado, busca fazer algo que descontraia aquele clima. Assim, levanta a ponta do xale que cobria a cabeça da criança, deixando-o cair na sequência, quando manifesta, apenas para o leitor, sua observação de a criança já estar morta nos braços da mulher. O comportamento assombroso da narradora demonstrado diante dessa convicção aproxima os leitores ainda mais do enredo, a partir do compartilhamento da trajetória da narradora na barca e a “escuta” dos acontecimentos vividos pela mulher. Nessa situação, a narradora se volta para o rio e a mulher, com vigor, continua a ninar a criança afetuosamente.

Encaminhando-se ao desfecho da trama, a barca diminui a marcha, fazendo uma curva antes de atracar, ao mesmo tempo em que cresce na narradora o desejo de se ausentar do local antes que a mulher com quem conversava descobrisse o óbito de seu

segundo filho — infortúnio do qual a protagonista não suportaria presenciar. Ao apanhar os seus pertences e despedir-se dela, ajudando-a antes a apanhar a sacola ao mesmo tempo em que ela retira o xale da criança, a protagonista não teve como evitar e, por mais incrível que possa ter parecido, um milagre se apresentara naquela noite de Natal. A criança estava viva! E naquele rio verde e quente, antes desgostosa com a vida, a protagonista via-se guiada pela chama da esperança e a luz interior da fé, que aquecia o rio matinal daquela viagem e o seu próprio coração.

O reconhecimento que esse conto logrou no *Concurso Literário Edições Melhoramentos e Círculo de Boa Leitura* revela elementos simbólicos valiosos para a interpretação dessa história. *Natal na Barca* (2018) é uma narrativa inspiradora e branda, idealizada de forma mítica e mística, convidando os leitores à reflexão temática da ressurreição em uma possível passagem pelo Reino dos Mortos e saída virtuosa desse mesmo reino; e a inclinação para a simbologia corporificada de figuras antigas — apontando para a vontade de saber e entender os sentimentos e a celestial (impalpável) existência que essas corporificações aludem — respectivamente.

É significativo ponderarmos que a presença da barca e, subsequente, as viagens por ela feitas ao território da Morte, seguindo as tradições dos mais diversos povos, remontam uma imagem muito antiga nos ritos fúnebres e na temática do regresso à vida. E nesse conto, sob águas pouco iluminadas, navega em uma barca uma jovem mãe em busca de tratamento médico para seu filho doente.

Unindo-se ao significado do título, é sugerido ao leitor a presença de figuras antigas, tais como a Virgem Maria, representada, podemos assim dizer, pela mulher com sua criança, posto que sua vestimenta se assemelha a esse signo caracterizado pela personagem principal: “[...] o longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga” (TELLES, 2018, p. 98). Essa personagem, aparentemente secundária, rouba a cena em *Natal na Barca* (2018) por se revelar uma interpretação mística do conto, evocada pela serenidade e paz transmitidas no relato de seus infortúnios; envolvida em um sentimento de perdão, sem demonstração de revolta ou apatia pelos eventos passados. Uma conotação viva da fé, pois naquela fé estava o segredo daquela segurança, daquela calma, atributos que fazem o leitor aludir à mãe de Jesus Cristo. Reforçando a hipótese dessa personificação, podemos compreender que a personagem mãe é resgatada do estado psíquico pela mão de Deus, tal como a Virgem Maria o foi.

Pensando que a narrativa de Lygia transcende os limites temporais do aqui e do agora, um ponto de análise que se relaciona com essa mãe é a experiência transcendental que vivera em um dia de desespero com saudade de seu primeiro filho. O sonho visualizado por ela é um momento em que a personagem se conecta ao tempo psicológico, ao qual acessa a lembrança desse terno sonho, tendo a visão do paraíso ao acessar simultaneamente a visão da morte. Outro indicativo de tempo faz parte do título desse conto. No tempo terreno, a época de Natal se caracteriza, tradicionalmente, como um período no qual a fé, a esperança, o perdão e o amor se renovam.

Outra construção interpretativa medita sobre os quatro passageiros da barca. Um não conhece o outro, mas sem distinção parecem muito solitários, dando ao leitor uma percepção de que estão ali, na barca, semelhantes a mortos, isolados e desamparados. Nas palavras da narradora: “mortos num antigo barco de mortos”. Apesar dessa representação, eles estão vivos e navegam na barca em seu próprio e introspectivo mundo. Isso irradia no leitor a ideia de que das oposições encontradas em *Natal na Barca* (2018), a principal está entre Vida e Morte.

Soma-se a essa polaridade o rio, que também cumpre seu papel simbólico-interpretativo. Seu leito caracteriza-se gelado e escuro à noite, como algo solitário e sem vida e de água verde e quente durante o dia, expressando o viver na narrativa. Com aspectos relacionados à passagem do tempo (dia/noite) e ao tema do renascimento (morte/vida), o leitor de Lygia pode compreender que a mesma água que banha a noite, nesse caso água da morte, paradoxalmente saúda o dia como água da vida. À maneira de tradições de povos antigos, um trecho que representa bem o que se deseja elucidar é:

Essa oposição Morte e Vida sugere que o sol pode ser comparado ao mítico Ra dos egípcios, considerando que esse Deus, após empreender longa travessia pelo escuro rio subterrâneo, sempre ressurgia no Oriente, e o Sol, diariamente renasce em todas as regiões do mundo, trazendo consigo, invariavelmente, luz e vida. (ROCHA, 1998, p. 130)

Esses dois elementos dicotômicos são claramente equivalentes ao pensamento temático da morte e da ressurreição e o uso realçado dos adjetivos “verde e quente” na narrativa reforça a representatividade da vida, que segue a travessia guiada na água noturna e finda com o anúncio do amanhecer, transformando a temperatura e a cor da água. Essa caracterização (transformação) no curso do rio representa a corrente da vida e sua travessia é o cruzamento de um obstáculo. Uma das acepções da cor verde pontuada

por Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 939) dá suporte à nossa leitura quando, em caráter místico-religioso, dizem que

o verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida.

Nesse sentido, a cor acompanhada de sua temperatura pode ser traçada como um símbolo de metamorfose, com o qual o leitor rememora a crença transcendental que envolve o batismo cristão e a celebração do nascimento de Jesus Cristo, “nascimento que marcou uma nova esperança para a humanidade toda. [...] Sob o signo ‘natal’, lê-se, então, ‘ressurreição’ [...], um renascer da fé e da esperança num mundo melhor.” (SILVA, 1985, p. 186). Nesse mundo quisto, a personagem principal, assim como demais personagens e pessoas em geral, tem a oportunidade de descobrir o sentido do amor, da esperança, da fé e, em especial, ser menos solitária e mais solidária.

Deslocando a análise para a espacialidade do enredo, observa-se que esse elemento narrativo, assim como as imagens articuladas pelo toque simbólico no conto, também é significativo e recebe tratamento de destaque, sobretudo, oferecendo um campo valioso de relações nos planos físico e astral. Por conseguinte, a representação da barca ocupa lugar de relevo na espacialidade narrativa.

Resguarda todo um mistério, uma simbologia ambígua na história: primeiro pelo motivo de se tratar de um meio de transporte efetivo, ligando uma cidade a outra; em segunda análise, essa embarcação fluvial alcança significado místico, como símbolo de viagem, instaurando a possibilidade da emergência do imaterial, do fantástico. A travessia nesse tipo de condução também favorece a reflexão da travessia da vida. Ora somos crianças, ora somos adultos; e se navegarmos por águas agitadas e perigosas, sabemos que a barca é um símbolo de segurança, já que sob ela a jovem mãe já viajou muitas vezes.

Lygia Fagundes Telles, mestre na arte de narrar, prepara *Natal na Barca* (2018) — como pode se perceber — com traços alegóricos, um conto de representação ambígua com significado completo ou uno, combinando, simultaneamente, os argumentos narrados (significado real) e seus sentidos figurados, simbólicos, indicando, dessa maneira, que nem tudo pode ser explicado e detalhado. Assim, tendo apresentado tais aspectos do conto, passamos para um segundo momento: a forma como podemos analisá-

lo em relação ao curta-metragem *A Barca* (2019), por meio dos Estudos de Intermidialidade.

2. DO CONTO AO CURTA: UMA PERSPECTIVA INTERMIDIAL

Nos Estudos de Intermidialidade, perspectiva teórica que nos interessa particularmente nesse artigo, é possível encontrarmos diferentes pontos de vista sobre o que devemos considerar quando observamos a passagem de um produto de um tipo de mídia a outro, bem como a denominação dada a esse fenômeno. Dentre eles, há um em específico, que é o caso da “adaptação” de *Natal na Barca* (2018) para o curta *A Barca* (2019): a concepção de transformação de mídia proposta por Lars Elleström (2021).

Também chamada de transmidialidade intermidial, a transformação de mídia se trata, justamente, da transferência entre produtos ou tipos de mídias a partir da transformação de seus recursos básicos. Por isso, quando utilizamos o termo “adaptação”, o inserimos dentro de aspas, visto que não se trata de uma simples adequação, mas sim de uma transferência que, de maneira intencional ou não, exige algum nível de transformação.

Considerando que todas as mídias são multimodais, ou seja, compostas por diferentes modos de ser ou se fazer, e também intermidiais pelo fato de se inter-relacionarem, Elleström (2021) divide tais recursos básicos entre quatro grupos, os quais denomina de modalidades. Na visão de Bruhn e Schirrmacher (2022), cada uma delas engloba diferentes etapas ou processos de mediação e percepção que traduzem a forma como interagimos com as mídias sem que ao menos nos darmos conta disso.

Resumidamente, há um objeto material ou um fenômeno físico, que pode ser sólido, líquido, gasoso e/ou plasmático, ou, ainda, orgânico ou inorgânico; que ao existir passa a ocupar determinadas características espaciais (como a largura, altura e profundidade) e temporais; possibilitando que a percebamos por meio de, ao menos, um de nossos cinco sentidos, ou seja, o olfato, tato, visão, paladar e/ou audição. Ao se relacionarem entre si, tais modalidades nos permitem perceber que há a representação de algo: um signo. Enquanto signo, tal mídia pode ser compreendida por meio da tricotomia perciana, porém com outras nomenclaturas dadas por Elleström (2021): o ícone, que diz respeito àqueles baseados na similaridade com os objetos os quais representam (o teórico

renomeia de ilustração); já o índice, que relaciona os objetos na base da contiguidade, de indicação; e o símbolo, formado pelos hábitos ou convenções, de descrição.

Por se tratarem de dois produtos de mídias muito diferentes em relação à mediação e percepção, considerar *Natal na Barca* (2018) com *A Barca* (2019) como básicas, isto é, analisando-as somente por meio de suas modalidades materiais, espaço-temporais, sensoriais e semióticas, já nos seriam suficientes. Todavia, em sua essência, ambas se caracterizam como qualificadas. Tal classificação se dá porque, para compreendê-las, é necessário levar em conta dois aspectos qualificadores: o primeiro, chamado de aspecto qualificador contextual, tem por base os discursos, práticas, convenções históricas e localizações geográficas, enquanto o segundo, o aspecto qualificador operacional, diz respeito sobre as funções comunicativas esperadas ou presumidas, como veremos mais profundamente a seguir (ELLESTRÖM, 2021).

Para pontuarmos os respectivos modos das modalidades materiais, espaço-temporais, sensorial e potencialmente semióticos, junto ainda aos seus aspectos qualificadores, é necessário definirmos quais suportes que, no contexto desse estudo, as realizam. Isso porque, na visão de Elleström (2021, p. 58), os produtos de mídias são entidades ou processos físicos que dependem do que chama de mídia técnica de exposição, que podem ser qualquer objeto, fenômeno físico ou corpo que funcione como “[...] mediador de configurações sensoriais no contexto da comunicação; ela realiza e expõe as entidades que construímos como produtos de mídia”.

Desconsiderando todas as mídias de produção e armazenamento por não possuírem intenções comunicativas, o referido teórico também classifica as mídias técnicas de exposição de duas maneiras: a primeira são as das internas, que representam tudo aquilo que é possível ser emanado pelo corpo humano, como a voz; a segunda são as das externas ao corpo do produtor, como um computador, um *smartphone*, uma televisão, uma caixa de som ou até mesmo outro corpo humano.

Sendo assim, no conto *Natal na Barca* (2018) consideramos como mídia técnica o livro impresso, o qual se encontra publicado em títulos como *Os Contos* (2018), *Antes do baile verde* (1970) e *Venha ver o pôr do sol e outros contos* (2000). Logo, em sua modalidade material, temos como modos o sólido, por conta da estrutura física do livro, e orgânico, por se tratar de folhas de papel; enquanto na modalidade espaço-temporal a

altura e a largura da página, podendo considerarmos ainda o tempo que é destinado à leitura.

Já na modalidade sensorial, temos o tato para a virada das páginas e, principalmente, a visão para a percepção e decodificação da mídia verbal escrita que compõem o conto. Por conta disso, como principal modo da modalidade semiótica temos a descrição (símbolo), pelo fato de as palavras serem convenções, seguido da ilustração (ícone) e da indicação (índice), visto suas capacidades de combinação e integração com o objetivo de criarem diferentes formas de representação.

Já o curta-metragem *A Barca* (2019) pode ter como mídia técnica de exposição uma televisão, um *smartphone*, um *tablet*, um computador ou uma tela de cinema, todos os dispositivos eletrônicos que possuam uma tela com um sistema de som integrado. Tal requerimento se dá porque, como explicam Kjær Jensen e Niklas Salmose (2022), produtos de mídias audiovisuais como um longa ou curta-metragem são uma experiência sensorial que demandam da simultaneidade entre imagens em movimentos e sons.

Em vista disso, na modalidade material temos o plasmático e inorgânico, na espaço-temporal a largura e a altura, em razão das dimensões da superfície plana onde está sendo projetada, junto, ainda, ao tempo, que nesse caso representa o período de duração necessário para ser consumido em sua totalidade. Concomitantemente, na modalidade semiótica temos a integração e combinação dos três modos que a compõem. Mas, nesse caso, a ilustração e a indicação se sobressaem em relação à descrição pela força icônica e indicial das imagens em movimento e dos sons que integram tal tipo de mídia.

Quando comparadas as modalidades de ambos os tipos de mídias, podemos observar que a transferência e transformação se dá, fundamentalmente, na modalidade material, a qual acaba ocasionando nas transferências nas transformações também das outras três. Todavia, como nos interessa analisá-las enquanto mídias qualificadas, cabe-nos considerar seus aspectos qualificadores contextual e operacional, que ora se complementam ou se sobressaem, de acordo com o tipo de interpretação e as características consideradas a elas.

Isso porque ambas não foram concebidas da forma como as conhecemos hoje, mas foram sendo desenvolvidas ao longo do passar do tempo a ponto de criarmos determinadas expectativas em torno delas. O conto, por exemplo, teve a sua origem na

tradição oral, vindo a se tornar uma manifestação da escrita humana. Primeiro, com o intuito de registrar o que já estava em circulação para, posteriormente, se tornar um veículo para criação de novas narrativas, como explica Nadia Battela Gotlib (2006). Já o curta-metragem tem como fonte de origem a própria criação do cinema, em virtude, principalmente, da limitação tecnológica dos aparelhos de captação de imagens em movimento da época, vindo a se perdurar e se estabelecer como um tipo de mídia audiovisual autônomo em meio à popularização dos longa-metragens.

Apesar das diferenças na forma como são produzidas, distribuídas e, em especial, percebidas, Alex Moletta (2019) explica que o conto e o curta se equiparam por se tratarem de dois tipos de mídias cuja forma de transmitir uma narrativa deve ser breve e intensa. Isso significa que, ao contrário de um romance ou de um longa, o conto e o curta se caracterizam, sobretudo, pelas suas extensões: de um lado, uma requerer poucos parágrafos ou páginas para ser considerada como tal, enquanto, de outro, algo entre 30 a 40 minutos ou até menos, incluindo os créditos.

Em vista do tamanho, determinados autores das mais variadas vertentes teóricas voltadas aos estudos literários identificam e conceituam uma estrutura narrativa aos contos, a qual está comumente associada a quatro atos: introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Gotlib (2006) explica que na introdução, como já indica a nomenclatura, apresentam-se o espaço-tempo e os personagens da narrativa.

Em *Natal na Barca*, por exemplo, Lygia Fagundes Telles (2018, p. 96, GRIFO NOSSO) já apresenta, no primeiro parágrafo, tais elementos, conforme destacamos abaixo:

Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela *barca*. Só sei que em redor tudo era *silêncio e treva*. E que me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas *quatro passageiros*. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: *um velho, uma mulher com uma criança e eu*.

Já o segundo ato, o do desenvolvimento, é o responsável pela complicação da história. Aqui, podemos identificar como desenvolvimento a relação entre a protagonista da história e a mulher com a criança, que conta a ela sobre a separação do marido, a morte de seu filho mais velho e a doença que acomete o recém-nascido em seus braços. Tal etapa é seguida, então, pelo clímax, que é o momento do suspense e da tensão, o qual,

nesse caso, está na impressão ou descoberta de que o bebê, na verdade, está morto nos braços da mãe. Por fim, chega-se ao desfecho, que é onde se conclui a história a partir de esclarecimentos ou revelações do que foi contado até então. Mas, nesse caso, por estar voltado ao realismo fantástico², essa explicação fica a cargo da interpretação do leitor em decidir o que foi essa experiência vivida pela personagem principal.

Assim como o conto, os curta-metragens e, também, outros tipos de mídias audiovisuais, possuem uma estrutura narrativa que lhes foram convencionadas dentro de um roteiro. No entanto, o que define um produto audiovisual é a forma como esse documento escrito é igualmente transferido e transformado para as telas por meio da linguagem cinematográfica, a qual é definida por teóricos estudiosos do cinema, como o francês Gerard Betton (1987). O autor argumenta que há alguns elementos específicos que a integram, dentre os quais podemos destacar: o tempo, representado pela velocidade da câmera, podendo ser rápida, lenta, interrompida ou inversa; junto ao espaço, no qual se incluem os planos, os ângulos e os movimentos da câmera; e a palavra ou som, como os diálogos, os efeitos e trilhas sonoras.

Na perspectiva de Joel Cardoso (2011) esse processo — da mídia verbal escrita literária às mídias audiovisuais — pode ser menos ou mais evidente, pois vai depender do reconhecimento do perceptor em relacionar tais produtos de mídias, visto que uma não depende da outra para existir. Isto significa dizer, também, que não é possível fazer um juízo de valor entre ambas, considerando uma melhor que a outra, uma vez que são muito diferentes entre si.

Como o nosso interesse nesse estudo é o de analisar a passagem do conto ao curta, aqui nos importa, justamente, como a estrutura narrativa do primeiro é transmidiada (ELLESTRÖM, 2021) para o segundo meio. Há mudanças na percepção do local e do tempo da história? Como eles são imagetivamente e sonoramente representados? Os personagens permanecem os mesmos? Como pode ser definido o narrador no curta? Há mudanças na introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho em comparação com o conto? Essas são apenas algumas das questões que buscamos responder a partir de nossa análise, a qual aprofundaremos na próxima seção.

3. A BARCA (2019): O CURTA

Lançado no mês de dezembro de 2019, *A Barca* é um curta-metragem de vinte minutos, com roteiro e direção do alagoano Nilton Resende. Contando até o momento da finalização deste artigo³ com mais de noventa participações em festivais cinematográficos ao redor do mundo e laureado com mais de trinta prêmios, *A Barca* (2019) tem como argumento o encontro noturno de duas mulheres, sendo uma delas uma mãe com o seu bebê, em uma embarcação que desliza sobre a água escura e gelada de um rio. Além dessas figuras femininas, nessa travessia navegam a condutora da barca, presença de pouca menção no conto, um bêbado, duas crianças mais moças e um homem adulto ao lado delas; personagens últimos que não são mais focalizados ao longo da trama.

Tal como o conto de Lygia, essa viagem acontece na noite de Natal e, embora não seja evidenciado no título do curta-metragem, é nele inicialmente ressaltado o tempo crístico por meio dos piscas-piscas que enfeitam a própria barca, tornando-a o único ponto de luz no profundo breu (Figura 1) — período esse que é posteriormente confirmado por meio dos diálogos entre as personagens. Essa característica trazida no curta, de partida, põe em evidência uma relação antagônica entre a luz e a escuridão, haja vista que a barca é toda decorada ao espírito natalino, trazendo luminescência para a imensidão da noite vasta, ausente de luz e isolada, assim como se sentem alguns personagens. Todavia, a representação de cores natalinas se estende ao longo da narrativa de *A Barca* (2019) em outros planos, os quais mencionaremos posteriormente.

Figura 1 - A barca navega pelo rio durante a noite.



Fonte: *A Barca* (2019).

Ademais, não tardamos a considerar o aspecto claro e escuro, derivado da diferença entre luz e escuridão, que reverbera na sequência da narrativa, a exemplo da vestimenta das duas mulheres. A personagem mãe usa um vestido branco (assim como o xale que envolve o seu bebê), diferindo-se da cor escura de sua roupa no conto, e sem um longo manto que lhe cobre a cabeça; e a outra personagem está com um vestido escuro que, no contexto da narrativa, nos permite intuir seu estado de espírito, em uma mistura de solidão, descrença e desconexão com o mundo e com as pessoas.

As duas personagens começam a conversar após o momento em que a protagonista, fumando seu cigarro, é surpreendida pelo pulo de um peixe na grade de madeira gasta da barca. Sua caixa de fósforos escapa das mãos e por pouco não escorrega para a lagoa. Nesta ocasião, a mesma a apanha, sentindo a temperatura da água — gelada — e volta-se à mãe, que a estende uma toalha gentilmente, indicando a temperatura aquecida e de coloração esverdeada pela manhã, já que tem cruzado algumas vezes por aquele córrego.

Pensamos que o gesto nobre e cortês da mãe ao estender a toalha a ela e o atencioso ninar para com o filho que choramingava despontam a parte humana no âmago da jovem, que se aproxima da personagem mãe e deseja saber sobre a pequena criança. A mãe lhe diz que estava doente, precisando de ajuda de um médico especialista, mas endossa que confia na melhora do filho, pois Deus não a abandona. Quando perguntada se aquele era o seu único descendente, responde que o primeiro tinha morrido no ano anterior, quando, recorda ela, carinhosamente o comparando a um peixe, nadava com seus amigos na lagoa e se afogou, situação provocada talvez por uma câimbra.

Assim como a lembrança da mãe sobre a morte de seu primogênito na lagoa — cena modificada do conto, em que o menino, brincando de mágico, sobe em um muro e deseja realizar a mágica de voar e atira-se ao chão sem resistir —, o estilo da própria embarcação, o ponto de embarque da protagonista no cais e a aparição do elemento peixe no início de *A barca* (2019), simbolizando uma lagoa para a atividade pesqueira, levam-nos a crer que a localização geográfica da narrativa do curta-metragem é a de uma típica região ribeirinha, endossada pela dificuldade de acesso aos recursos básicos de saúde, precisando a personagem mãe sair de onde mora para procurar um médico especialista.

Na sequência da viagem, a pergunta da protagonista sobre o marido da personagem mãe causa uma pausa demorada na narrativa e somente o som vagaroso da

embarcação sob a água é ouvido. Nas entrelinhas desse plano, inferimos um coração abatido, mas de certa forma já conformado ao tocar neste assunto, dado à resposta de que o esposo havia a abandonado recentemente. A essa altura da narrativa, é possível percebermos o entrelaçamento das personagens em torno de uma temática comum entre elas: a da solidão.

Como visto anteriormente, o Natal é um período no qual a fé, a esperança, o perdão e o amor se renovam, assim como também é um período de encontros e reencontros com parentes e amigos para o compartilhamento da ceia. Mas, no caso dessas personagens femininas, a solidão é a companhia de ambas, pois, embora haja o encontro momentâneo entre elas nesse ambiente, cada uma tem consigo seu próprio destino — não somente um ponto final de uma trajetória da embarcação, como também a sucessão inevitável de acontecimentos relacionada a uma possível ordem sobrenatural.

Assim como no conto, cuja essência é de ordem do fantástico, o curta segue pelo mesmo caminho: a morte e o renascimento do bebê que a mãe carrega em seu colo como argumento principal. E é nesse momento, o ponto de chegada do clímax em ambos os produtos de mídias, que é possível percebermos suas principais diferenças narrativas. Na transmidiação (ELLESTRÖM, 2021) de um tipo de mídia a outro, é possível percebermos que, nesse caso, essa transformação não ocorre somente no âmbito da midiação e percepção, mas também no próprio nível narrativo da transferência de um a outro, no que tange o ponto de vista do narrador escolhido por Lygia em comparação ao ponto de vista do narrador escolhido por Nilton Resende ao (re)contar a mesma história.

Isso porque, já nas primeiras linhas de *Natal na Barca* (2018) temos o conhecimento da presença de quatro personagens na embarcação: um velho, “bêbado esfarrapado” (p. 96), uma mulher “jovem e pálida” (p. 96) carregando uma criança “enrolada em panos” (p. 96) e o próprio narrador, cuja caracterização não é feita inicialmente. O que só é possível saber quase ao final do conto, na ocasião em que o leitor percebe tratar-se de uma mulher, porque uma das passageiras da barca, durante o diálogo, a chama de “dona” (TELLES, 2018, p. 98); e pela flexão do verbo na frase: “[...] era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água.” (TELLES, 2018, p. 99).

Ainda sobre as reflexões da análise narrativa do conto, quando a narradora dá existência ao cenário da barca — que, segundo ela, é “desconfortável”, “tosca”, com “chão de tábuas gastas” e “grade de madeira carcomida”, “sem artificios” e onde tudo ao

redor “era silêncio e treva” –, podemos observar que essa caracterização espacial vincula-se à narração do estado de espírito da personagem narradora de Lygia e está em sintonia com uma ambientação franca, proposta por Osmar Lins, “[...] que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (1976, p. 79) e, ousamos dizer, torna possível a manifestação do fantástico, do transcendente.

Esse elemento integrante e fundamentalmente importante nas narrativas, chamado de narrador, dá existência à história de *Natal na Barca* (2018) a partir de sua perspectiva como participante do conto. Tem, por isso, uma relação de proximidade do leitor com as personagens; apresenta, do mesmo modo, as ações, percepções e sentimentos expostos pelos membros do enredo. Esse “porta-voz” das narrativas faz parte do estudo de muitas pesquisas, como a de Gerard Genette (2017), que em seus escritos relaciona a literatura com o cinema ao dividi-los entre *intradiegéticos* e *extradieгéticos*. O primeiro diz respeito ao narrador dentro do universo ficcional e o desdobramento narrativo que esse tipo de narrador faz pode ser dividido entre homodieгético — que narra a própria história na qual está incluído — e heterodieгético, quando não está inserido como um dos personagens dentro do enredo.

Já o narrador *extradieгético* é popularmente voltado à cinematografia (também chamada cinema) e é o representante das construções narrativas a partir da linguagem cinematográfica. Nessa direção, podemos reconhecer que o conto *Natal na barca*, nos termos cunhados por Genette (2017), é descrito por um narrador intradieгético, posto que, incluído na história, toma o leitor pela mão e o conduz no percurso da narrativa por uma série de acontecimentos que a vão estruturando.

O conjunto de acontecimentos de um conto, de uma lenda, de um filme, por exemplo, também é trabalhado pela narrativa cinematográfica, pensada diretamente para o cinema. Esse tipo de narrativa dedica-se a tudo com relação às formas de expressão e manifestação do narrador, sobretudo ocupa-se à história contada, às ações e à performance dos personagens. Sabemos que a narrativa implica um conceito fechado, no sentido do termo atribuído, significa haver um começo, um meio e um fim, mesmo em histórias que deixam espaços abertos para uma continuação, para um filme ou livro derivado. Em sua totalidade, a narrativa cinematográfica forma um discurso e a imagem produzida por ela se assemelha a um enunciado, por conter em si uma pluralidade de

informações e circunstâncias que se sobrepõem e formam cena a cena, plano após plano, a definição de sua expressão narrativa.

Tendo em vista a gama de narrativas e contos adaptados para a cinematografia, o enredo da história sobre a qual estamos analisando não ficou à parte desse universo do cinema. Sua transformação em um curta-metragem ganhou o nome de *A Barca* (2019) e foi articulada em planos, montados de forma a construir o sentido da história.

Como público, compreendemos que algumas narrativas trazem consigo elementos mais fortes e próximos ao “real”, enquanto outras são influenciadas por elementos ficcionais. É o caso da dicotomia entre a realidade afílmica e diegese (SOURIAU, 1953). A primeira compreende o mundo como algo visualizado, verificado, sem dependência da relação com a arte fílmica, enquanto a última faz parte de um mundo ficcional, tendo suas próprias normas. Nesse sentido, os planos de *A Barca* (2019) se combinam entre uma realidade afílmica (em um ambiente real) e diegética (com componentes subjetivos — efeito-ficção), necessitando o olhar atento do espectador para essa construção da linguagem cinematográfica.

Do mesmo modo, o trabalho de leitura do espectador é imprescindível para a identificação do narrador. Para entendermos melhor essa questão, voltemo-nos às diferentes formas de significado do processo fílmico. Elas se organizam em encenação, enquadramento e encadeamento, ou seja, elementos esses que fazem parte de um produto de mídia audiovisual. A sobreposição dessas camadas torna possível a narrativa do cinema. Nessa direção, a combinação da encenação e do enquadramento deu forma ao que chamamos de mostração, “base mesma do procedimento do cinematográfico e que permite a apresentação em contínuo, sobre a tela, de uma série de quadros fotográficos sucessivos” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 74).

Quando o encadeamento foi adicionado a essas outras camadas, recheou-se a narrativa e essa ganhou um sentido maior, chegando, por assim, à narração. Seria esse o que Gaudreault e Jost (2009) intitularam “meganarrador fílmico” ou “o grande imagista”, narrador (implícito, extradiegético e invisível) que manipula todo o conjunto da trama pela ótica da câmera. Esta, no que lhe concerne, registra a interpretação dos atores e pode, pela posição que ocupa, ou, ainda, por pequenos movimentos, interferir e modificar a percepção que o público espectador tem da performance dos personagens – e, conseqüentemente, dirigir o olhar do espectador para pontos marcantes que deseja aludir.

Essa instância narrativa, que por definição está situada no exterior do mundo diegético, faz-se presente em *A Barca* (2019) e dirige nossa atenção para detalhes do que está ocorrendo no espaço da embarcação sobretudo em alguns momentos, porém, esse grande imagista se oculta, abrindo espaço para um processo de subnarração (GAUDREAULT; JOST, 2009). Em outras palavras, quando os personagens (narradores segundos) presentes no curta-metragem assumem o espaço da narração principal, a exemplo, dando-se em forma de diálogos. Não obstante, a ocultação do narrador fílmico principal (a câmera) é sempre transitória e a todo tempo há de se manter com uma dose de presença (como se estivesse em *background*, acompanhando a narração dos personagens).

A importância da sonoridade, sugerida por palavras e sons, em uma narrativa cinematográfica também ganha importância para a compreensão da totalidade do enredo, no qual podemos considerar que “as cinco matérias de expressão (imagens, ruídos, diálogos, menções escritas, música) tocam como as partes de uma orquestra, ora em uníssono, ora em contraponto [...]” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 44), compondo o canal audiovisual de transmissão do narrável; sobretudo, em *A Barca* (2019), move os acontecimentos que se passam nos planos, algumas vezes concentrando cenas nos diálogos de personagens (narrativa segunda) – possíveis de conhecer pela emissão de suas vozes – e em outras as harmoniza com o som ambiente, o som da água topando com a estrutura da barca.

Veicular essa dupla narrativa (emprego conjunto de elementos visuais e sonoros) nas unidades de tomadas cria caminhos para a compreensão do espaço e da temporalidade de um filme de pequena duração, por exemplo. A construção do espaço de um curta-metragem expressa com detalhes o contexto de sua narrativa. A transmidiação cinematográfica do conto de Lygia Fagundes Telles, como o próprio nome sugere, traz à reflexão a questão de ser esse tipo de embarcação um meio de transporte muito utilizado pela população local ribeirinha; constatação indicada pelo cenário e pelos comentários da jovem mãe sobre sua partida de Lucena (Paraíba), ao falar que já tomou aquela barca incontáveis vezes, exprimem a compreensão da importância desse tipo de transporte fluvial.

Quanto à temporalidade, a narrativa cinematográfica pode se firmar em dois tempos: o dos eventos narrados e o que depende dos atos que serão contados –

comparando a sequência desses atos e o tempo que se é destinado a eles à ordem e quantidade de vezes que determinados atos fazem aparições (GAUDREULT; JOST, 2009).

Mais além, podemos observar que eventualmente a diegese se desvia da linha contínua do tempo de uma história, relatando acontecimentos passados ou futuros, conforme a necessidade de narração. A possibilidade de avanços e retornos dentro da narrativa são informados aos espectadores, geralmente através do uso de palavras, por exemplo, de narradores segundos.

Essa quebra de linha temporal costuma ter sua finalidade em *A Barca* (2019), quando, em breve lapso temporal, a jovem mãe volta ao passado e relembra com pormenores um sonho com o seu primeiro filho e compartilha essa lembrança com a interlocutora. Cria-se, assim, um efeito de suspensão, atrasando a realização de posterior evento: o olhar pousado da narradora sob o rosto do menino aparentemente morto. O desvelar desse acontecimento busca prender o espectador à história contada, deixando no ar um questionamento a ser respondido: o que a narradora personagem dirá ou fará em sucessão?

Apesar da possibilidade de haver quebra da linha contínua do tempo por necessidade narrativa, podemos dizer que uma imagem fílmica se faz no presente, posto que nos faz ter a sensação de acompanhar o decurso das coisas “ao vivo”, ocorrendo no momento em que estamos assistindo. Assim, enquanto no conto a protagonista tem a percepção de que a criança está aqui, no curta a câmera precisa mostrar tal fato, como acontece em determinado momento em que o plano foca no rosto esbranquiçado da criança, sem vida, no colo de sua mãe (Figura 2).

Figura 2 - A criança “morta” nos braços da mãe.



Fonte: *A Barca* (2019)

Isso faz com que os espectadores do curta não duvidem apenas da protagonista, como também da câmera e de sua própria percepção: a criança está realmente morta ou é apenas uma consequência do contraste entre o *chiaroscuro*⁴ da estética do curta? Essa dúvida permanece pairando no ar quando a narrativa audiovisual chega a sua conclusão, com a mãe descendo da embarcação e dizendo que seu filho havia acordado — efeito dúbio potencializado pelos sons emitidos pela criança.

É possível afirmarmos, a partir dessas observações, que o curta-metragem, durante o processo de transmidiação, ou mais especificamente, do processo de transformação de mídia previsto por Elleström (2021) em sua teoria, traz em seu nível narrativo a mesma estrutura do conto, ou seja, a introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Assim, considerando a visão de Bruhn e Schirmacher (2022) sobre os Estudos de Intermidialidade como uma perspectiva capaz de possibilitar, entre outras questões, a averiguação dos aspectos narrativos modificados durante o processo de transferência de um tipo de mídia a outro, cabe considerarmos que *A Barca* (2019) mantém a mesma intencionalidade de *Natal na Barca* (2018) ao não explicar o que, de fato, é “real” e o que não é na diegese da história. Em outras palavras, não há uma resposta à “estranheza” dos acontecimentos que são observados, no caso, pelo narrador-câmera — e muito menos esse é o objetivo do diretor.

Possivelmente, o cerne do fenômeno intermidial aqui analisado está na transformação para as imagens em movimento de tudo o que no conto é midiado e percebido por meio de palavras. Mais especificamente, de um tipo de mídia verbal escrito (palavras impressas no papel) para um tipo de mídia verbal e não verbal (imagens em movimento e diálogos falados, trilhas e efeitos sonoros). E é nesse ponto em que se potencializa a visão criativa de Nilton Resende ao selecionar planos, enquadramentos e outros recursos da linguagem cinematográfica para conseguir atingir essa intencionalidade — a do fantástico — almejada.

Por isso, a história do conto *Natal na Barca* (2018) e do curta-metragem *A Barca* (2019) ultrapassam limites temporais e espaciais da existência terrena e constituem um enredo favorável e fértil de simbolismos, bem como da profundidade destas narrativas — uma relação entre o escrito e o subentendido, aquilo que está para além da visão humana e que Lygia e Nilton Resende propõem expressar, a fim de que a história converse com o

leitor e espectador e, por consequência, apresente potencial para permanecer sempre viva no eu interior dos que a leem e assistem.

PALAVRAS FINAIS

A linguagem cinematográfica é uma ferramenta poderosa para a contação de histórias, que utiliza uma variedade de elementos visuais, como luz, cor, composição e movimento, para transmitir emoções e mensagens. Através da manipulação cuidadosa desses elementos, os cineastas podem influenciar a percepção do público, transmitindo significados sutis ou impactantes. Trata-se, portanto, de uma linguagem que pode ter um impacto poderoso na experiência do público e na compreensão da narrativa, tornando-se um elemento fundamental na arte do cinema.

Em vista disso, podemos afirmar, a partir da comparação entre ambos os tipos de mídias analisados ao longo desse estudo, que tanto o conto quanto o curta-metragem tratam de uma narrativa com semelhantes e diferentes significados e possibilidades interpretativas, aludindo nesse sentido a maneiras diferentes de compreender essa história. É justamente na dimensão do silêncio da não representação literal, que florescem leituras plurais entre ambos os produtos de mídias.

Entendemos que o conto de Lygia Fagundes Telles em questão, envolvido por um misticismo sutil e aparentemente ingênuo, mas de grande ressonância, alcançam o íntimo do ser humano em seus conflitos mais ancestrais. À vista disso, a qualidade literária do conto de Lygia demonstrada em imagens visuais, tangíveis e oníricas corroboram para o entendimento de que a barca de sua literatura cria um sulco verde e quente no flume da alma humana, mostrando-nos certamente que, na oportunidade de navegar sob a barca com a narradora-personagem, nem ela, nem mesmo nós seremos os mesmos após essa viagem.

Nessa narrativa alegórica, entendemos que ideias e situações humanas nem sempre são facilmente demonstráveis e tão pouco podemos as submeter a um único tipo de representação. Em seu conto e na transmidiação cinematográfica, toda complexidade da vida interior do ser humano é explorada e cada leitor e espectador envolve o texto e constrói sua própria visão desse Natal na barca. Um Natal singular, descobrindo também o sentido do amor, da esperança, da solidariedade, da fé e de tudo o mais que podemos

compreender da história de Cristo-vida ou de qualquer outra divindade que representa a importância de sentimentos que emergem nesse período.

Referências

A BARCA. Direção: Nilton Resende. Produção de: Nina Magalhães. Brasil: La Ursa Cinematográfica, 2019.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies*. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

CARDOSO, Joel. Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 1-15, jan./jul., 2011. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/578>. Acesso em: 15 de jan.2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Tradução: Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

GAUDREAULT, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André. JOST, François. Cinema e narrativa. In: GAUDREAULT, André. JOST, François. (org). *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, André. JOST, François. Enunciação e narração. In: GAUDREAULT, André. JOST, François. (org). *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gerard. *Figuras III: volume 3*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

JENSEN, Kjær; SALMOSE, Niklas. Media and modalities. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. New York: Routledge, 2022.

MOLETTA, Alex. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2019.

ROCHA, Nelly C. P. B. da. Natal na Barca, de Lygia Fagundes Telles: Uma leitura. *Revista Asas da palavra*, Universidade da Amazônia (UNAMA), v. 5, n. 2, p. 129-134, out. 1998. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1549>. DOI: <http://dx.doi.org/10.17648/asas.v5i2.1549>. Acesso em: 8 fev.2023.

SILVA, Vera Tietzmann. *A metamorfose nos Contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SOUIAU, Etienne. et al. *L'Unives filmique*. Paris: Flammarion, 1953.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

¹ Numeração das páginas retirada da antologia *Os contos* (2018), publicada pela Editora Companhia das Letras em 2018, homenageando e reunindo todas as coletâneas de contos publicadas por Lygia Fagundes Telles.

² Em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), Tzvetan Todorov descreve a literatura fantástica como a hesitação do leitor entre o natural e o sobrenatural, entre a explicação científica e a explicação sobrenatural dos eventos na história narrada.

³ Finalizado em 7 de abril de 2023.

⁴ O *chiaroscuro* é uma técnica originada na pintura que consiste no contraste entre a luz e a escuridão. No caso, a luz é usada para destacar certas partes da composição, enquanto outras são mantidas na escuridão. Seu uso está associado à criação da sensação de profundidade, volume e drama.

Encenando *Lady Macbeth*: o caso Charlotte Cushman (1816-1876)¹

Cecília Athias (UERJ)ⁱ

RESUMO

Este artigo discute as tensões de gênero presentes em *Macbeth* (1606) de Shakespeare, focalizando a protagonista da tragédia, Lady Macbeth, e tem como objetivo ler conjuntamente a referida personagem e um recorte da história de Charlotte Cushman, atriz estadunidense que viveu no século XIX. Ao encenar Lady Macbeth, Cushman teve sua atuação descrita com termos como “virago” e “sanguinária”. A proposta aqui é refletir como as instabilidades de gênero inerentes ao texto shakespeariano deram margem a atuações dramáticas consideravelmente distintas. A título de comparação, analisarei o modo como Cushman encenou a personagem em contraste com a maneira que a atriz britânica Sarah Siddons (1755-1831) o fez, um século antes no Reino Unido.

Palavras-chave: Lady Macbeth; Charlotte Cushman; gênero; encenação.

ABSTRACT

This paper discusses the tensions related to gender in Shakespeare's *Macbeth* (1606), narrowing down the focus on the female protagonist, Lady Macbeth. The aim is to read both the character and a part of Charlotte Cushman's biography, a nineteenth-century American actress. Performing Lady Macbeth, Cushman's acting was described in terms such as “virago” and “bloodthirsty”. This work thus reflects on the gender instabilities in Shakespeare's text and the way they fostered distinct dramatic performances. To draw a comparison, I will discuss the way Cushman performed the character in contrast to that of Sarah Siddons's (1755-1831), a century earlier in the UK.

Keywords: Lady Macbeth; Charlotte Cushman; gender; performance.

ⁱ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela mesma instituição. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8356-0654> | E-mail: cecilia.athias@gmail.com.

“American Queen of Tragedy”
New York Herald, 21 de Novembro, 1874

“Saw Charlotte Cushman and had a stage-struck fit”
Louisa May Alcott

“America’s bright particular star”
William Cullen Bryant

Para dar início à discussão acerca de Charlotte Cushman, atriz estadunidense que viveu no século XIX, é importante mencionar que sua carreira foi largamente reconhecida tanto em sua terra natal como na Europa. Uma das particularidades de Charlotte Cushman é o fato de ter encenado, de maneira versátil, papéis femininos e masculinos de Shakespeare. Em *A Life of Charlotte Cushman* (1894), W. T. Price registra que a atriz representou, por exemplo, Romeu, Hamlet, Macbeth, Cardeal Wolsey (personagem de *Henrique VIII*, escrita em 1613), Henrique VIII, e também Pórcia (*O Mercador de Veneza*, 1596-7), Beatriz (*Muito Barulho Por Nada*, 1598), Rosalinda (*Como Gostais*, 1599-1600), Goneril (*Rei Lear*, 1605-6), Lady Macbeth (*Macbeth*, 1606) e rainha Catarina (*Henrique VIII*).

O presente texto deriva de minha dissertação de mestrado, desenvolvida durante 2020 e 2022 na UERJ, cujo campo de pesquisa é o estudo da representação e da construção de subjetividades femininas no drama shakespeariano, e o foco específico é a performance vocal das personagens que o autor escreveu, pensando seus modos de expressão e ação e levando em especial consideração duas personagens: Helena, a protagonista da peça *All's Well That Ends Well* (1604-5) e Lady Macbeth. Assim, meu objetivo neste artigo é discutir como as instabilidades, as lacunas e as tensões de gênero, inerentes ao texto de *Macbeth*, deram margem a interpretações dramáticas consideravelmente distintas da referida personagem trágica. Para tal, abordarei passagens específicas da peça, a saber, a quinta e a sétima cenas do primeiro ato, e, em seguida, tratarei do caso de Charlotte Cushman, atriz que com argúcia leu e moldou as personagens ao seu próprio modo de encenar.

Antes de passar à leitura de fragmentos de *Macbeth* em que a participação de Lady Macbeth e as instabilidades de gênero são notáveis, cabe contextualizar que Shakespeare escreveu durante um período em que a cultura patriarcal era extremamente arraigada e a misoginia era institucional. Esses fatores ficam em evidência quando pensamos no discurso religioso, no sistema legal e nos saberes médicos da época. Com

relação ao primeiro, Helen Wilcox, em “Feminist criticism in the Renaissance and seventeenth century”, explicita: “[a]s mulheres eram consideradas herdeiras de Eva e, como resultado, eram alvos de constantes punições e ataques físicos, sociais e psicológicos”² (2007, p. 28).

Além do discurso religioso, ponto incontornável quando se trata do entendimento sobre as mulheres nos séculos dezesseis e dezessete, sabemos que a existência civil feminina era necessariamente pautada por figuras masculinas, o que configurava uma enorme limitação imposta às mulheres. De acordo com Ian Maclean, em *The Renaissance Notion of Woman* (1980), uma vez casadas, as mulheres perdiam o direito à posse de propriedades e, no discurso médico, a medicina galênica formulava justificativas fisiológicas para a inferioridade das mulheres, tanto intelectual quanto emocional.

Contudo, há pesquisas contemporâneas que mostram que as mulheres exerciam mais poder e gozavam de mais liberdade do que se espera quando entramos em contato com os documentos religiosos, legais, médicos e pedagógicos³ da época. Phyllis Rackin, em *Shakespeare and Women* (2005), por exemplo, argumenta sobre a importância de não escrevermos e contarmos apenas a história de misoginia e opressão, pois, seguramente, essa não é a única história das mulheres do início da modernidade inglesa. Com relação ao trabalho e ao acesso à educação, Susan D. Amussen, em “The Family and the Household” (1999), pontua que as mulheres tinham um papel ativo na vida econômica da sociedade. Independente da classe social a que pertenciam, inúmeras tarefas ficavam a cargo de mulheres, o que, em grande maioria, configurava um trabalho bastante extenso e especializado. Ainda que as mulheres não fossem admitidas em escolas e universidades, e o acesso à educação formal fosse limitadíssimo, pois era restrito à nobreza e à aristocracia, restringir o termo “educação” ao treinamento formal é um gesto que desqualifica muito o saber que as mulheres inglesas possuíam. Tal conhecimento podia envolver, por exemplo, com relação à culinária, processos de fermentação, apicultura e produção de laticínios, além dos conhecimentos de tecelagem, cuidados de doenças e trabalhos de parto, e também finanças. A historiadora Alison Sim, em *The Tudor Housewife* (1996), comenta que “[a]lgumas mulheres intrépidas até administravam negócios por conta própria e lidavam com boas quantias de dinheiro.

Uma mulher com uma boa cabeça para negócios era certamente um bem para sua família” (1996, n.p.).

Compõe, também, o cenário histórico e cultural do início da modernidade o fato importantíssimo de que as mulheres inglesas iam ao teatro. Assim, elas exerciam pressão comercial, tanto como público pagante, quanto como espectadoras, já que os atores recebiam seus salários a partir dos ingressos vendidos na bilheteria. Desse modo, agradar o público era um imperativo. Refletindo especificamente acerca da audiência feminina, Jean Howard, em *The Stage and Social Struggle in Early Modern England* (2005), sugere que ir ao teatro envolvia olhar e ser olhada, além de misturar-se com pessoas de pelo menos dois sexos, distintas classes sociais e diferentes níveis de educação. A presença dessas mulheres no teatro tanto era considerada disruptiva e ameaçadora da ordem que havia documentos⁴ escritos atacando o teatro e condenando a presença delas nesses espaços, mas, ainda assim, não conseguiam proibi-las de ir.

E nós também temos os registros das personagens femininas escritas por Shakespeare, muitas vezes construídas de maneira arrojada e desafiadora, como é o caso, por exemplo, da protagonista em questão – Lady Macbeth. Sua representação e trajetória no enredo entram em tensão com o ideal corrente de feminilidade da modernidade nascente, muito por conta de sua relação com a maternidade, mas também em função de sua participação dentro de seu casamento com Macbeth. Ainda que Shakespeare estivesse imerso no já mencionado contexto patriarcal, em que o ditame estendido às mulheres era o de silêncio, obediência e castidade, no que se refere às suas personagens femininas, o tratamento concedido a elas é outro. Shakespeare muitas vezes acentua a potência feminina de suas personagens. No caso de Lady Macbeth, temos uma personagem verbalmente competente, que almeja obter poder. Ainda que seja preciso reconhecer que, no decorrer da peça, Lady Macbeth se revele uma figura um tanto prepotente e até imatura, por exemplo, quando levamos em conta a sua suposição de que poderia assassinar um rei e ascender à realeza escocesa ao lado de Macbeth sem sofrer as consequências de seus atos.

Trata-se também de uma personagem cuja construção é perpassada por significativas tensões de gênero. Sigo aqui a pista de Emma Smith, em seu livro *This is Shakespeare*, acerca do termo “*gappiness*” (2019, p. 1) criado pela autora para se referir à qualidade lacunar do texto shakespeariano. Nesse sentido, podemos pensar em um

deslocamento *entre* o masculino e o feminino e a existência de brechas ou instabilidades no texto de *Macbeth*. Além da lacunaridade textual, quando consideramos a ideia de que os limites entre o masculino e o feminino não são estritos ou estanques, é sempre bom lembrar que, no palco de Shakespeare, Lady Macbeth foi uma personagem encenada por um ator homem, um *boy actor*. Dessa forma, a ausência de atrizes nas companhias teatrais elisabetano-jaimescas fez com que a questão de gênero no teatro inglês da época fosse algo a ser performado e não dado de antemão, problematizando, assim, os limites entre os corpos em cena e as personagens encenadas.

Quanto ao texto da peça propriamente dito, alguns trechos da trajetória de Lady Macbeth evidenciam uma desestabilização do que tradicionalmente se espera quanto à masculinidade e à feminilidade e seus respectivos papéis. Partindo da ideia de que o solilóquio não é o único, mas um dispositivo chave quando se quer ler os modos de expressão e as performances vocais das personagens, é no primeiro momento em que vemos Lady Macbeth a sós no palco, no ato 1 cena 5, que as tensões entre masculino e feminino começam a aparecer. Sua linguagem perturba suposições sobre a feminilidade na medida em que a personagem desfaz e se opõe a convenções sobre o sentimento materno. Nesse solilóquio, Lady Macbeth comanda os espíritos mortíferos para que seja dessexuada, ideia que é expressa no famoso verso “*unsex me here*”. A personagem também apela para se tornar livre de qualquer culpa ou remorso e deseja ter seu leite materno transformado em fel, para tornar-se um ser capaz de matar. Se a posição de guerreiro assassino era reservada apenas aos homens, nessa fala, Lady Macbeth verbaliza que quer se transformar justamente nessa figura monstruosa, que se afasta muito do modelo em que a feminilidade seria pautada em ideias como fragilidade, docilidade e afabilidade. Assim, Lady Macbeth faz uma renúncia ao seu gênero e ao seu corpo de mulher, e deseja transformar-se em outro ser, que seja repleto “de vil crueldade” (ato 1 cena 5).

Também me parece digno de nota o diálogo entre Macbeth e Lady Macbeth, que acontece antes da cena do assassinato de Duncan, na sétima cena do primeiro ato. Macbeth diz à esposa, “Não vou levar adiante esse negócio” (ato 1 cena 7), se referindo ao regicídio. Contrariada e adotando uma postura impetuosa, Lady Macbeth retruca, desafiando a hombridade de seu marido:

Que fera, então
 Levou-te a sugerir-me tal empresa?
 Quando o ousaste é que foste um homem.
 E para vir a ser mais do que foste
 Deveria ser mais homem. Nem local
 Nem hora, no momento, nos serviam,
 Porém tu te esforçaste por dobrá-los;
 Pois agora por si são adequados,
 E tu tremes. (*Mac.* 1.7)

Ao usar uma linguagem de dominação sobre o marido, tentando exercer poder sobre as decisões de Macbeth, a personagem se apropria, momentaneamente, de uma retórica masculina e é, sem dúvida, pelo discurso que Lady Macbeth exerce muito do seu poder sobre si própria e sobre o outro a quem ela se endereça. Trata-se de uma personagem que faz uso da linguagem para tentar pertencer a um mundo que é comandado por uma lógica masculina, onde atos sanguinários são considerados atos valorosos. Lady Macbeth faz um esforço retórico, utilizando-se de sua força vocal, para manipular Macbeth e fazer com que ele aja conforme havia prometido e ela, em última análise, obtenha poder, tornando-se rainha ao lado de seu marido coroado como rei.

Em seguida, para enfatizar a dimensão do seu ímpeto e desafiar Macbeth com relação à promessa que ele havia feito, a personagem constrói uma imagem em seu discurso, que é tão famosa quanto grotesca: “Eu já amamentei / E sei o quanto é doce o sugar do neném; Mas poderia, enquanto me sorria, / Roubar-lhe o seio da gengiva mole / E arrebentar-lhe o cérebro” (ato 1 cena 7). Nesse momento, Lady Macbeth une elementos radicalmente contraditórios, como a maternidade, o aleitamento materno e o assassinato de um bebê. A ideia que a personagem começa a construir no solilóquio tem continuidade aqui, ao estabelecer uma ligação entre seu corpo de mulher e o suposto corpo de mãe a um corpo que mata, ainda que essa figura sanguinária que Lady Macbeth fantasia para si permaneça apenas na esfera da imaginação, já que ela efetivamente não mata ninguém na peça.

ENCENANDO *LADY MACBETH*

A professora da Universidade de Nova York Tana Wojczuk, em seu livro *Lady Romeo: The Radical and Revolutionary Life of Charlotte Cushman, America's First*

Celebrity (2020), escreve uma biografia de Charlotte Cushman e relata que Lady Macbeth não só foi uma das personagens que renderam a atriz fama nos palcos, como se tornou um de seus papéis principais. Contudo, à época de Cushman, encenar Lady Macbeth era considerado um tanto intimidador por conta da herança deixada pela grande atriz britânica Sarah Siddons, que viveu durante os anos 1755 a 1831. Um comentário do ensaísta e poeta inglês Charles Lamb (1755-1834) registra o alcance e o poder de Siddons no imaginário inglês, afirmando que “[f]alamos de Lady Macbeth, quando, na realidade, estamos pensando em Mrs. S” (GROSSMAN, 2009, p. 143).

De toda maneira, o sucesso de Charlotte Cushman nos palcos e a difusão de seu trabalho na vida cultural de sua época foram incontestáveis. Abraham Lincoln (1809-1865), décimo sexto presidente dos Estados Unidos, recebeu Cushman na Casa Branca. Durante o encontro, Lincoln revelou a atriz seu favoritismo por *Macbeth* e lhe fez a promessa de assisti-la no palco antes de se aposentar do cargo. De fato, após ver Cushman em ação, precisamente quando a atriz encenava o momento em que Lady Macbeth esfrega suas mãos, sofrendo com a visão imaginária delas manchadas de sangue, Lincoln deixou o teatro e escreveu em seu manuscrito do discurso *Gettysburg Address*, transmitido em 1863 durante a Guerra Civil americana, que os soldados enviados às batalhas não teriam morrido em vão (WOJCZUK, 2020, p. 8).

Tana Wojczuk relata que nos Estados Unidos ainda não havia atrizes cuja performance e reconhecimento se equiparassem com Sarah Siddons, em parte porque a participação feminina nos palcos era ainda muito malvista e as polêmicas e ataques ao teatro, tal qual os ataques puritanos na Inglaterra, eram uma constante no século dezenove. No entanto, o ambiente do teatro não deixava de ser atraente, já que “prometia conexões com a alta cultura europeia por meio da ópera, da tragédia grega, e, acima de tudo, Shakespeare” (WOJCZUK, *op. cit.*, p. 21-2).

Acerca das personagens femininas, como se Charlotte Cushman dominasse as partituras das personagens escritas por Shakespeare, Tana Wojczuk menciona que “em uma semana normal, Charlotte encenava Pórcia na quarta-feira, Lady Macbeth na quinta, Goneril em *Rei Lear* na sexta, e rainha Catarina no sábado” (2020, p. 86). Quanto aos espetáculos da peça *Romeu e Julieta*, Cushman contracenou com sua irmã, Susan, de traços delicados e femininos, no papel de Julieta. As descrições físicas de Cushman apontam que ela era mais alta do que a maioria dos atores e atrizes com quem

dividia o palco, seu maxilar era marcado e a forma de sua boca se assemelhava ao Arco do Triunfo parisiense, com as extremidades recaídas (WOJCZUK, *op. cit.*, p. 1). A ideia de colocar duas irmãs lado a lado encenando o jovem casal trágico shakespeariano era uma novidade por si só, contudo, Cushman exigiu ainda que o elenco trabalhasse com o texto original de Shakespeare, em vez da versão adaptada escrita pelo ator e organizador do famoso Jubileu de Shakespeare de 1769, David Garrick (1717-1779), que era frequentemente utilizada. As polêmicas acerca da produção somadas à ousadia das irmãs Cushman protagonizando o espetáculo foi um grande atrativo e na noite de estreia, o teatro estava lotado (WOJCZUK, 2020, p. 102).

Um registro do *New York Daily Tribune*, que data de novembro de 1860, enfatizou as notáveis habilidades de luta e espada de Cushman, a tal ponto que, durante a cena com o personagem Tybalt, primo de Julieta, a atriz golpeou a arma de seu oponente com tamanha força que ela foi disparada em direção à plateia, causando uma erupção de aplausos na audiência. De acordo com Wojczuk (2020), o Romeu de Charlotte Cushman era repleto de paixão, e o fato de sua irmã estar no papel de Julieta a protegia de comentários acerca de sua sexualidade. Cushman nunca se casou com nenhum homem, ao contrário, passou a vida ao lado de amigas e amantes, como é o caso da escultora nova iorquina Emma Stebbins (1815-1882). O público feminino seguramente se atraía por essa *Lady Romeo*, achando ali qualidades como sensibilidade, coragem e cavalheirismo, e tal sentimento é registrado com precisão por uma fã anônima, que afirmou que “Charlotte Cushman é um rapaz perigosíssimo” (WOJCZUK, 2020, p. 103). A rainha Vitória (1819-1901) também colocou suas ponderações acerca do trabalho de Charlotte Cushman, declarando que a atriz de fato entrou no personagem de Romeu a tal ponto que ninguém poderia imaginar que ela era uma mulher, sua aparência e voz sendo tão masculinas.

No entanto, a atriz não agradava somente à audiência feminina. O público masculino também registrou suas emoções ao testemunhar o Romeu vivido por Charlotte Cushman. Ao contrário de performances que enfatizavam quase que exclusivamente a selvageria e a violência dos papéis masculinos, Cushman, ao encontrar o corpo morto de Julieta no mausoléu, agarrou-se ao cadáver da irmã e chorou copiosamente. Wojczuk (2020) afirma que, como Romeu, Cushman revelou às plateias algo verdadeiramente novo, precisamente com relação à expressão das emoções, como

ilustra o seguinte comentário de um crítico de teatro, que permanece anônimo na biografia: “Romeu é um personagem que todos os homens sentimentais levam consigo e o estimam de acordo com suas próprias emoções”, e ele prossegue, afirmando que “é possível que nunca antes tenhamos testemunhado uma atuação ao mesmo tempo tão intelectual e teatralmente eficaz” (WOJCZUK, 2020, p. 104). A autora relata que, com buquês de flores em mãos, tanto homens como mulheres aguardavam Cushman na porta do teatro ao final dos espetáculos.

Em 1874, ao final da carreira de Charlotte Cushman, após encenar Lady Macbeth pela última vez, a atriz foi laureada e premiada diante de um teatro lotado:

Nesse momento, o *Arcadia Club* presenteou Charlotte Cushman com um enorme buquê de flores, e o crítico literário e poeta William Cullen Bryant colocou uma grinalda em sua cabeça em meio a um turbilhão de aplausos. Assim, na América de 1874, uma atriz shakespeariana de 58 anos de idade foi coroada como uma rainha. (WOJCZUK, 2020, p. 4)

Ao encenar Lady Macbeth no teatro, de acordo com Barbara Wallace Grossman (2009), Cushman teve sua atuação descrita pelo crítico John Ranken Towse (1845-1933) com termos como “virago”, uma mulher com trejeitos bastante masculinos e com voz grave, e “mais do que masculina em sua ambição, coragem e desejo, mais sanguinária, ousada e resoluta do que desejava que o seu marido fosse” (GROSSMAN, 2009, p. 144). Assim, a Lady Macbeth de Charlotte Cushman passou por uma grande transformação: enquanto Sarah Siddons faz de Lady Macbeth uma personagem feminina e frágil, que usava de sua beleza física para seduzir Macbeth a fazer o que ela desejava, Cushman deu a personagem as qualidades de bravura e ímpeto.

Em um capítulo do livro *O que Você Precisa Saber sobre Shakespeare Antes que o Mundo Acabe* (2021), intitulado “Minhas pistas shakespearianas para antes que o mundo acabe”, Fernanda Medeiros afirma que Shakespeare:

escreveu – não só, mas também – para ser visto e falado; fez partituras para corpos, e esses corpos podem ser quaisquer corpos; os corpos que estarão em cena são corpos presentes, o que sempre modulará Shakespeare a algum tempo e lugar circunscrito, tensionando sua universalidade”. (MEDEIROS, 2021, p. 138)

Desse modo, podemos pensar em corpos masculinos encenando personagens femininas, como era o caso dos *boy actors* no palco elisabetano-jaimesco, corpos femininos em papéis masculinos, como é o caso de Charlotte Cushman encenando Romeu, e também em atrizes que moldaram as grandes personagens shakespearianas a seu modo de atuar, como é o caso das distintas e bem-sucedidas performances de Cushman e Siddons. Nesse sentido, acredito que a citação de Fernanda Medeiros ilustra como o texto de Shakespeare sustenta e dá margem a uma diversidade de interpretações dramáticas.

Retornando à personagem em questão, se Lady Macbeth, então, transita entre as fronteiras do que se espera da feminilidade – já que é uma esposa e está circunscrita dentro de um modelo patriarcal – e da masculinidade, na medida em que usa uma retórica de dominação sobre o marido, penso que podemos levar em conta o exemplo de Charlotte Cushman e o fato de que a atriz soube ler as instabilidades de gênero do texto de Shakespeare e usá-las a seu favor. Lady Macbeth é uma personagem cuja trajetória inicia com uma ostensiva falta de hesitação e sensibilidade, mas que acaba nos revelando uma grande imaturidade ou falta de conhecimento de si. A meu ver, a cena em que a personagem fantasia com o assassinato de um bebê mostra uma face extrema do esgarçamento da construção de feminilidade proposto por Shakespeare na concepção de Lady Macbeth. Ela é incapaz de cometer o crime do regicídio e também de suprimir os sentimentos de remorso e culpa. Em seus momentos finais, em que vemos a personagem sonâmbula e alucinando com a visão das mãos sujas de sangue, temos evidências de que tais sentimentos emergem com grande força, e a personagem termina a peça sozinha, sofrendo as consequências da culpa e do horror causado pelos crimes que Macbeth cometeu com sua ajuda.

Charlotte Cushman, sem ser ofuscada pelo fantasma da estrela britânica que a precedeu, valeu-se da qualidade lacunar do texto shakespeariano para construir uma atuação própria e um encontro singular com a referida personagem trágica. É evidente que uma protagonista complexa e profunda como Lady Macbeth possibilita atuações diversas, e a quantidade de montagens e adaptações de *Macbeth*, realizadas até hoje, nos oferece uma ampla galeria de encenações dessa personagem. Para os propósitos deste texto, me parece válido sublinhar que ambas as encenações discutidas aqui servem de

exemplo para ler as instabilidades no texto de Shakespeare e como elas, de fato, dão margem a uma diversidade de interpretações quanto à atuação dramática.

Referências

AMUSSEN, Susan D. The Family and the Household. In: KASTAN, David Scott (Ed.). *A Companion to Shakespeare*. Malden: Blackwell, 1999, p. 85-99.

GROSSMAN, Barbara W. *A Spectacle of Suffering: Clara Morris on the American Stage*. USA: Southern Illinois University Press, 2009.

HOWARD, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. London/NY: Routledge, 2005.

MACLEAN, Ian. *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MEDEIROS, Fernanda. Minhas pistas shakespearianas para antes que o mundo acabe. In: MEDEIROS, Fernanda; LEÃO, Liana de Camargo (Orgs.). *O que você precisa saber sobre Shakespeare Antes que o Mundo Acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

PRICE, William Thompson. *A Life of Charlotte Cushman*. Nova York: Brentano's, 1894

RACKIN, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SIM, Alison. *The Tudor Housewife*. Buffalo: Sutton Publishing, 1996.

SMITH, Emma. *This is Shakespeare*. London: Pelican Books, 2019.

WILCOX, Helen. Feminist criticism in the Renaissance and seventeenth century. In: PLAIN, G.; SELLERS, S. (Eds.). *A history of feminist literary criticism*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 27-45.

WOJCZUK, Tana. *Lady Romeo: The Radical and Revolutionary Life of Charlotte Cushman, America's First Celebrity*. Nova York/Londres/Toronto/Sydney/Nova Delhi: Avid Reader Press, 2020.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 06/07/2023

¹ Este texto é uma versão revisada e expandida do trabalho que apresentei como comunicação oral na X Jornada de Estudos Shakespeareanos, em dezembro de 2022, na Universidade de São Paulo (USP).

² As traduções são de minha responsabilidade, exceto quando indicado.

³ Cf. por exemplo: VIVES, J. L. *The Education of a Christian Woman: A sixteenth-century manual*. In: FANTAZZU, Charles (Ed). Chicago: The University of Chicago, 2000 [1523].

⁴ *The Schoole of Abuse* (1579), de Stephen Gosson e *The Anatomie of Abuses* (1583), de Philip Stubbes, por exemplo.

Excessos e parcimônia: uma análise comparativa entre Rabelais e Joyce

Dener Nascimento Savino (UNIFESP)ⁱ

RESUMO

Esse artigo propõe fazer um estudo comparado da obra de dois autores, sendo eles o francês François Rabelais (1494-1553) e o irlandês James Joyce (1882-1941). Partindo de um delineamento de parte de um livro selecionado de cada autor - *A Vida Muito Horrífica do Grande Gargantua, Pai de Pantagruel* de Rabelais, acerca da genealogia do gigante Gargântua; e capítulo VIII (Os lestrígones) de *Ulisses*, que faz uma paródia sobre os lestrígones da *Odisseia* de Homero - pretende-se analisar esses recortes e estudar os excessos relacionados ao ventre e à comida na obra rabelaisiana e a parcimônia na obra joyceana. Traçamos distanciamentos e paralelos entre as duas obras, apontando implicações do método paródico e satírico empregado por ambos os autores, derivados de fontes eruditas e populares.

Palavras-chave: excessos; parcimônia; sátira; paródia; ventre.

ABSTRACT

This article proposes to analyze an excerpt from the work of two novelists, the French author, François Rabelais (1494-1553) and the Irish author James Joyce (1882-1941). Beginning with the election of part of a book selected from each author - *The most horrific life of the great Gargantua, father of Pantagruel* by Rabelais, about the genealogy of the giant Gargantua; and chapter VIII of Joyce's *Ulysses*, that parodies the laestrygonians of Homer's *Odyssey*. By analyzing these excerpts, the article intends to study excesses in the work of Rabelais and parsimony in the work of Joyce related to belly and food. The study draws differences and parallels between the two works, highlighting the concept of satire and modern parody within popular culture and from erudite scholarly sources.

Keywords: excesses; parsimony; satire; parody; belly.

ⁱ Mestrando em estudos literários pela Universidade Federal de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2221-8794> | E-mail: denersavino@outlook.com.

Cheguei à conclusão de que não consigo escrever
sem ofender as pessoas.¹

James Joyce, 1975

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aqueles que se satisfazem com a fartura gastronômica de um banquete, que esbanjam as possibilidades culinárias ao alcance das mãos e perdem certos traços das capacidades cognitivas e psicológicas pelo consumo de álcool, podem encontrar uma tendenciosidade nesse estudo. Não é de nosso interesse estabelecer padrões de conduta, nem moralizar os leitores sobre boas maneiras à mesa, mesmo que em alguns trechos o leitor assim o ache. No entanto, aquele que não é adepto dos comportamentos apontados acima talvez não passe incólume também, ao questionar sua própria conduta, pois é quase impossível ao escritor, no sentido de redução fenomenológica de suspensão de juízo, abster-se completamente de suas próprias opiniões, sejam elas filosóficas, sociológicas, religiosas, políticas ou culturais. Entendemos como escritor todos os que fazem a utilização da língua escrita como forma de expressão e comunicação, não nos restringindo apenas aos poetas, romancistas e críticos literários. A intenção do estudo é a de propiciar a reflexão, porém as consequências de nosso propósito, ou a de qualquer outro estudo submetido ao critério do leitor, são imprevisíveis. Procuramos ao máximo alcançar a abstenção pessoal, mas, se ela não é possível agora e não o foi na obra dos dois escritores que serão discutidos adiante, nada mais nos resta do que a obrigação, e porquê não dizer o “privilégio”, de conviver com tal fardo.

O canto IX da *Odisseia* de Homero relata, em alguns poucos versos antes do famoso encontro com o ciclope Polifemo, o aporte de Odisseu e seus nautas na ilha dos lotófagos. Povo esse, aparentemente pacífico, que se nutria de uma curiosa flor chamada “lótus”, que possuía, além de efeitos viciantes, propriedades amnésicas e alucinógenas (2014, p. 255-257). No canto X da epopeia, o herói grego e seus companheiros, após enfrentarem tormentas em uma horrível tempestade marítima, desembarcam na ilha dos lestrígones², tribo formada por gigantes que consumiam carne humana e eram liderados pelo rei Antífates (HOMERO, 2014, p. 291). Ambos os acontecimentos relatados são

breves no poema homérico, ocupando somente alguns versos, mas possuem, no mínimo, um lugar de profundo interesse para escritores clássicos e contemporâneos.

Em Homero (2014), os lotófagos induzem alguns companheiros de Odisseu a permanecerem na ilha consumindo aquela curiosa flor. O texto não nos diz se outros tipos de alimentos também fazem parte do “cardápio” desse povo, então iremos tratá-los nesse estudo como um povo vegetariano. Os lestrígones, por sua vez, serão tratados como um povo carnívoro e não antropofágico ou canibal, mesmo com a devida distinção, uma vez que os lestrigões são gigantes e não fazem parte da espécie humana. Sobre a definição de “vegetarianismo” utilizaremos o seguinte conceito empregado por Whorton (2000, p. 1553): “o termo ‘vegetarianismo’, não obstante, é usualmente reservado à prática voluntária de abstenção de carne, com bases religiosas, espirituais, éticas, higiênicas ou sobre considerações ambientais”³. A glotonaria ou gula é aludida por Quellier (2013), fazendo alusão ao escritor Rabelais, como a prática daqueles indivíduos “esfomeados e beberrões” que excedem os limites da “boa alimentação”, isto é, comem mais do que as necessidades biológicas exigem pelo simples prazer de degustar comidas e bebidas.

Tendo isso exposto, o que fez do alimento algo tão importante na literatura homérica? O que levou muitos escritores e poetas clássicos e modernos a usarem seus poemas como um referencial de citação satírica e paródia? Em seu estudo sobre a *Comida Como Cultura*, o historiador italiano Massimo Montanari aponta que o ato de comer tem a tendência de ser coletivo. “Comer junto é típico (ainda que não exclusivo) da espécie humana” (2013, p. 157). A alimentação também possui um caráter social de coletividade e, segundo o autor, o ato de comer na presença de outros implica, além de uma questão de necessidade, uma forma de facilitar a comunicação entre as pessoas (MONTANARI, 2013, p. 157). Plutarco, em seus textos sobre os diálogos e conversas à mesa, cita passagens de banquetes nas epopeias homéricas e descreve, pela voz de uma personagem, a questão da comunhão possibilitada pela comida exposta em uma mesa: “Não é pelo prazer de comer e de beber – disse Hágias -, mas, em minha opinião, é para partilhar a bebida e a comida que nos convidamos uns aos outros” (PLUTARCO, 2008, p. 136). A comida e o ato de comer até mesmo excedem os limites territoriais, facilitando a troca e a comunicabilidade entre povos: “Os modelos e as práticas alimentares são o ponto de encontro entre culturas diversas, fruto da circulação de

homens, mercadorias, técnicas, gostos de um lado para outro do mundo” (MONTANARI, 2013, p. 189).

São inúmeros os relatos de banquetes e de atos de comer coletivamente nos versos homéricos. Entretanto, na *Odisseia*, e também na *Ilíada*, o alimento não é, por vezes, ingerido, mas os animais são sacrificados e oferecidos aos deuses, tendo, também, além da conotação nutritiva e social, aspectos sacros, religiosos e de purificação. Assim nos é descrito no canto XI da *Odisseia*, no qual Homero relata que o “alimento terreno” é oferecido aos deuses e também aos mortos por Odisseu; os mortos sorvem vinho e sangue de dois cordeiros para obterem a capacidade de comunicação com o mundo dos vivos, fazendo também uma alusão de que a comida é uma mediadora da comunicação dos vivos com os mortos (HOMERO, 2014, p. 319-321). Os filósofos gregos posteriores a Homero apontavam essas questões de alimentação nas epopeias do poeta grego; já em Platão (2017), em um diálogo do livro III da *República*, encontramos referências a Homero na fala de Sócrates, sobre assuntos pertinentes à boa alimentação dirigida aos jovens e soldados e de como o alimento deveria ser preparado para consumo. Não obstante, a comida ofertada em um banquete possuía também características de *posição social* na antiguidade clássica, característica essa que acabou se estendendo a algumas situações das épocas moderna e contemporânea:

E devemos ainda lembrar que, em “Homero”, *ainda mais elementarmente do que bens preciosos ou mulheres, são os banquetes* (ou a parte que se tem neles) a primeira instância de reconhecimento social, como o confirmam, na *Ilíada*, os banquetes oferecidos aos grandes chefes por Agamêmnon, ou, na *Odisseia*, as recorrentes cenas típicas de recepção. (ASSUNÇÃO, 2008, p. 33, grifo nosso)

Apenas para exemplo da grandeza de um banquete, podemos perceber que na antiguidade a figura da mulher sofreu um grande rebaixamento social, especialmente sob uma ótica aristotélica, na qual o sexo feminino é posto quase no mesmo nível dos escravos, enquanto o banquete sempre foi enaltecido. No mundo contemporâneo, mesmo quando as refeições diárias são ingeridas individualmente, nos deparamos com a presença indireta de outros indivíduos, seja no preparo dos alimentos à cozinha, na compra de produtos industrializados ou no consumo de refeições em restaurantes com a presença de outros clientes no mesmo espaço.

Em todo caso, é impreciso dizer o que Homero realmente achava sobre o excesso e a parcimônia em relação à alimentação, uma vez que seus versos não fazem alusões a isso; o que coube a poetas e escritores posteriores discorrerem sobre tal tema, sendo os elegidos para o presente estudo o escritor e médico francês François Rabelais⁴ e o romancista irlandês James Joyce. Mais de três séculos separam a morte de Rabelais do nascimento de Joyce; procuramos, no presente estudo, identificar as formas antagônicas com que ambos os autores criticaram e descreveram os modelos culturais de alimentação vigentes em suas épocas; um pela extravagância e excessos de comida e álcool e o outro pela recusa de consumir determinados alimentos. Realizar-se-á um recorte do capítulo 1 ao capítulo 7 do primeiro livro de Rabelais, *Gargântua: A vida muito horrífica do grande Gargantua, pai de Pantagruel*, (1987) acerca do nascimento e genealogia do gigante; da obra de Joyce, o capítulo VIII do romance *Ulisses* (2007) será analisado no presente artigo. Além disso, aspiramos apontar algumas relações entre os escritores, entre os quais, mesmo em situações explicitamente divergentes, é possível encontrar um elo; o ventre, como veremos a seguir, será essa principal vinculação. A gênese do presente estudo deu-se na elaboração da dissertação final para uma matéria de mestrado do pesquisador, no qual nos pareceu apropriado especular sobre esses dois escritores. Por fim, o estudo realizado por Oliver (2008) em *Rabelais e Joyce: três leituras Menipeias* nos foi de grande valia, deixamos aqui nossos agradecimentos.

AS CONFIGURAÇÕES DO VENTRE EM RABELAIS E JOYCE

Em seu segundo romance, Rabelais discorre sobre a genealogia e a educação do gigante Gargântua, genitor da personagem Pantagruel. Cabe ressaltar que o livro sobre as peripécias de Gargântua, como comentado por Bragança, foi publicado cerca de dois ou três anos após o lançamento do primeiro romance: “Na ordem da criação literária, o filho nasceu por conseguinte antes do pai” (BRAGANÇA, 1987, p. 14 – 15). Dessa forma, a educação humanística recebida por Pantagruel é contrastada com a educação escolástica recebida “posteriormente” por seu pai (BRAGANÇA, 1987, p. 14 – 15).

Rabelais é tido como um grande gênio e é discordante em relação aos métodos religiosos de sua época, sendo colocado no mesmo patamar de Dante e Voltaire pelo escritor francês Victor Hugo: “Dante e Rabelais vêm da escola dos frades franciscanos,

como mais tarde Voltaire dos jesuítas; Dante é o luto, Rabelais a paródia, Voltaire a ironia; tudo isso sai da igreja contra a igreja” (HUGO, 1987, p. 9). Se o poeta Dante Alighieri é o luto na *Divina Comédia* (2019) ao relatar a procura de sua amada Beatriz pelos círculos do Inferno enquanto aponta e ataca os erros da igreja católica e Voltaire é, a título de exemplo, a ironia em seu *Cândido ou do otimismo* (2012), ao descrever as mazelas de um indivíduo “estupidamente” fervoroso em sua crença e fé em um mundo bom, mas que sempre está em circunstâncias desfavoráveis que lhe mostram o oposto, por que François Rabelais seria a paródia?

Segundo Hutcheon, a paródia é um “contracanto” ou “canto paralelo”, que necessita de uma obra precedente para existir; dessa forma, a paródia acontece quando: “um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato” (HUTCHEON, 1985, p. 48). A paródia rabelaisiana não é tão clara como aquela apresentada em *Ulisses* de James Joyce, uma vez que a aproximação com a *Odisseia* é identificada desde o título do livro. Na obra do escritor francês, como entendido por Bakhtin (1987), o trágico e cômico encontram sua matéria-prima na própria cultura popular na qual o autor encontrava-se inserido, sendo a obra de Rabelais, de certa forma, uma paródia da própria cultura, isto é, uma versão cômica e, principalmente, reflexiva da sociedade. Para Oliver, a obra rabelaisiana é também uma sátira menipeia, referindo-se a Menipo de Gadara, que escreveu algumas sátiras que não chegaram até os tempos atuais (2008, p. 20). Estendendo mais o termo, a sátira também pode estar ligada aos nomes de Marco Terêncio ou Luciano de *Samósata*, ambos escritores de sátiras frequentemente relacionados com esta forma de escrita, sendo que sátira menipeia também é, por vezes, denominada de sátira à Varrão ou sátira luciânica (MADEIRA, 2014).

No entanto, nosso estudo não fugirá do foco de pesquisa e não teceremos grandes diferenciações entre os termos em questão, apenas que a diferenciação dos termos possui uma larga fortuna crítica. Oliver também aponta, fazendo uma ressalva e críticas ao pensamento de Bakhtin, que é inverossímil sustentar a ideia de que todas as figuras usadas por Rabelais são retiradas da cultura popular, legando, incongruentemente, à obra rabelaisiana uma conotação de rebaixamento literário: “Rabelais utilizou-se tanto de formas populares quanto eruditas, imitando escritores da Antiguidade clássica, grega e romana cujo nível de sofisticação nada tinha de popular”

(2008, p. 22). Além disso, a figura do próprio escritor se confunde com seus personagens extravagantes, como no trecho:

E, para vos falar de mim próprio, creio ser descendente de algum rei muito rico ou príncipe dos tempos idos, porque jamais tereis visto homem que mais desejasse ser rei e rico do que eu, a fim de comer bem, não trabalhar, não ter cuidados, e enriquecer os meus amigos e todas as pessoas de bem e de saber. Mas o que me reconforta é que, no outro mundo, sê-lo-ei, e até maior do que no presente ousaria desejar. Reconfortai também a vossa infelicidade com este ou ainda melhor pensamento, e bebei-lhe bem, se puderdes. (RABELAIS, 1987, p. 31–32)

Diferentemente da *Divina Comédia*, que também afronta os dogmas clérigos de sua época, os “gigantes” de Rabelais procuram apresentar pelo cômico, por meio de sátiras e ironias hiperbólicas, como em Voltaire, o que Alighieri fez pelo drama trágico do luto. Ainda assim, a comicidade não retira dos romances de Rabelais, e nem de seus personagens, uma conotação de seriedade; os gigantes de Rabelais não são um rebaixamento do humano como apontado por alguns autores, mas muito pelo contrário, como comenta Oliver: “Ao tamanho colossal de pai e filho corresponde o tamanho igualmente grande de sua humanidade” (2008, p. 108). De fato, os gigantes de Rabelais não são bem-educados à mesa e ferem todas as normas de decoro quando estão se alimentando, temos demasiados exemplos disso na obra do escritor francês. No entanto, a educação instrutiva e humanitária faz jus ao tamanho físico dos personagens que, diferentemente dos lestrígonos, não comem seus convidados, mas regozijam-se com a presença deles e procuram mantê-los aos modos dos lotófagos.

O ponto central da obra de Rabelais está justamente na intersecção entre a paródia e a sátira dos costumes religiosos, utilizando tanto fontes populares quanto uma profusão de citações eruditas, principalmente ligadas à literatura greco-latina. Segundo os comentários de Souza, Rabelais parodia os discursos clérigos de sua época, que utilizaram os textos bíblicos para influenciar o comportamento popular sob a justificativa de uma vontade divina: “Com efeito, Rabelais apropria-se de excertos bíblicos com o fim de satirizar a Igreja e suas práticas, além de zombar da então faculdade de teologia parisiense, a Sorbonne” (SOUZA, 2012, p. 27). Nesse sentido, a obra de Rabelais é uma paródia de diversos textos bíblicos, como veremos adiante.

Rabelais faz, mais especificamente, uma sátira dos costumes religiosos, na qual louva a opulência, o vício, a fartura desenfreada do ato de comer e de beber; assim

como dito por Hugo: “Todo o gênio tem a sua invenção ou a sua descoberta; Rabelais teve este achado: o ventre. A serpente está no homem, é o intestino” (HUGO, 1987, p. 9). Hugo percebe na imagem simbólica e concreta do ventre um duplo sentido; heroico e abjeto, de gestação e vício, de nascimento e evacuação (1987, p. 9). Já na primeira aparição do genitor de Gargântua, no capítulo III da obra em análise, a opulência e o exagero são descritos por Rabelais (1987), sendo que os nomes dos genitores da personagem principal também se referem à comilança:

Grandgousier era bom companheiro no seu tempo, gostando de emborcar o seu copo até ao fundo, como tantos homens que então havia na terra, e gostava de comer coisas salgadas. Para tal, tinha geralmente uma munição de presuntos de Mayence e de Baionne, muitas línguas de vaca fumadas, grande abundância de chouriços na estação própria, e carne de vaca salgada com mostarda, grandes doses de butargos, uma provisão de salsichas, não de Bolonha (pois tinha medo dos alimentos lombardos), mas de Bigorre, de Lonquaulnay, de Brene e de Rouargue. (RABELAIS, 1987, p. 39)

Rabelais (1987) ironiza os valores do cristianismo medieval de uma vida regrada, pura e de abstenção dos prazeres e vícios carnis pregados pela religião. Confronta-os, de forma cômica, com seus extremos; ao invés de jejum e abstenção, há gula e bebedeira. As situações estapafúrdias na obra de Rabelais atraem, para Oliver (2008), uma grande crítica sobre o “desregramento” descrito em sua obra. A gestação de Gargântua, como escrito por Rabelais (1987, p. 42), já possui traços do grotesco na obra do médico/escritor, uma vez que Gargântua ficou “onze meses” no ventre de Gargamelle que se alimentava de “grandes quantidades de tripas”, apesar das contrações imprecisas em seu ventre: “À deformação ambígua desse primeiro caso-limite, entre dor uterina e de parto e dor de barriga [...]” (OLIVER, 2008, p. 64).

Note-se que a saciedade alimentícia nunca aparece, de fato. No capítulo subsequente da alimentação de Garmamelle de intestinos de animais, outro grande banquete é realizado e aqui caracteriza-se, para Oliver (2008), uns dos pontos principais da obra de Rabelais. Ao discordar do pensamento de Bakhtin, Oliver comenta que as imagens da cultura popular e eruditas se fundem durante o banquete dos gigantes, quando Rabelais escreve ao mesmo tempo um diálogo popular de baixo calão: “mas, se os meus colhões mijassem essa urina, quereriam vocês chupá-la?” (RABELAIS, 1987, p. 44-46) e cita um verso latino do poeta Horácio: “*foecundi calices quem non fecere disertum*” (RABELAIS, 1987, p. 44-46, grifo do autor). Sem apontar essa aproximação

com as fontes eruditas, a obra de Rabelais foi, infelizmente, banalizada pela crítica: “O papel de mero “porta-voz” da cultura popular, ou, pior ainda, de “sintoma” da cultura reservado ao escritor ou artista, é uma falácia redutora que fascinou e ainda fascina certas linhas de interpretação sociológica” (OLIVER, 2008, p. 21).

O gigantismo em Rabelais, como aponta Oliver (2008), possui um duplo viés de representar o grotesco: o primeiro, ao descrever os próprios gigantes, o segundo, pelas inúmeras citações literárias entrelaçadas aos jogos de palavras que levam os tradutores a recorrerem a infundáveis notas de rodapé. Quando Gargântua nasce pela orelha de sua mãe e imediatamente pede algo para beber, Rabelais não apenas dá um grau de inverossimilhança aos fatos, mas procura aproximar sua obra dos mitos e ridicularizar as escrituras sagradas. Ora, se nos é impossível conceber a ideia de que um bebê possa nascer da orelha de sua mãe e sentir a necessidade de nutrir-se imediatamente de tamanha quantidade de leite que sejam necessárias milhares de vacas para amenizar sua fome, por que não o é, para os cristãos da época moderna e contemporânea, a ideia de uma mulher virgem dar à luz um filho que é o próprio Deus encarnado e salvador dos homens? Por que não o seria também a ideia da perda de um paraíso pela culpa de uma serpente falante e da desobediência que castigou a mulher, desde então, a sofrer com as dores do parto e o homem a sobreviver através do suor de seu rosto? O escritor estava perfeitamente ciente da inverossimilhança daquilo que é narrado por ele, mas eis a justificativa satírica do próprio autor:

Suspeito que não acreditais firmemente nesta estranha natividade. Não me importa que não acrediteis, mas um homem de bem, um homem de bom senso, acredita sempre no que lhe dizem e no que vê escrito. Acaso é contra a nossa lei, a nossa fé, contra a razão, contra as Sagradas Escrituras? Quanto a mim, não encontro nada escrito na Santa Bíblia que seja contra isso. Mas, se fosse essa a vontade de Deus, acaso diríeis que não o poderia fazer? Ah, por piedade, não atrapalheis o vosso espírito com esses vãos pensamentos, pois eu vos digo que a Deus nada é impossível e, se Ele quisesse, doravante as mulheres teriam filhos pelos ouvidos. (RABELAIS, 1987, p.51)

Para Hugo (1987, p.9-10), Rabelais satiriza os costumes, as absurdidades da narrativa de Rabelais são colocadas de igual patamar com as crenças religiosas, ele faz uma apologia ao que é visto, muitas vezes, como degradante; o que é corrupto na vida poder ser uma comédia na arte:

O ventre tem o seu heroísmo, todavia, é dele que decorrem, na vida, a corrupção, e na arte a comédia. O peito, onde se situa o coração, tem como extremidade a cabeça; o ventre tem o falo. Sendo o centro da matéria, o ventre é a nossa satisfação e o nosso perigo; contém o apetite, a saciedade e a podridão. (HUGO, 1987, p.9-10)

Ao formular perguntas muito mais do que emitir respostas, Febvre (2009), em seu estudo *O problema da incredulidade no século XVI: A religião de Rabelais*, aponta a incerteza de falar sobre o ateísmo ou do cristianismo, como defendem alguns autores, de Rabelais. “Eis o problema do método. Que é sempre muito difícil conhecer um homem - a verdadeira fisionomia de um homem, bem entendido. Mas, tratando-se do século XVI, de seus escritores e de suas opiniões religiosas, realmente se exagera” (FEBVRE, 2009, p. 39). O que se pode especular, com maior fundamento histórico, nos escritos de Rabelais, é o seu profundo descontentamento com a soberba religiosa ao qual a cultura popular estava submetida, mas não se pode retirar da obra literária o verdadeiro credo de seu autor, uma vez que a obra criada não se refere, de forma obrigatória, a vida de seu criador.

Longe de comparar diretamente a vida pessoal de Joyce com a vida de Rabelais, o que seria inviável para a proposta de nosso estudo, o que se pode comparar é a exímia habilidade de Joyce em parodiar, e satirizar em alguns momentos, não somente a *Odisseia* de Homero, mas também o ventre dentro da cultura popular e erudita, mesmo que sem a grande utilização de enredos fantásticos e inverossímeis como em Rabelais. O descontentamento do escritor irlandês com a religião é também muito especulado entre biógrafos e pesquisadores de sua obra, mas é impreciso apontar, assim como em Rabelais, a crença ou descrença do escritor irlandês. Deve-se entender que a pretensão de representar fielmente a cultura popular e erudita não cabe ao escritor, mas sim ao historiador, que procura registrar os eventos tal qual aconteceram, como já apontava Aristóteles (2015) há séculos antes de Cristo. Chamamos as obras dos autores de “paródia e sátira da cultura popular” porque nem Joyce, e muito menos Rabelais, registraram aquilo que realmente aconteceu, mas tenderam a manipular os fatos e até mesmo a criar novos enredos de acordo com suas aspirações e objetivos de escrita. Isto é o que acontece, de forma explícita, em *Ulisses*, em que a cidade de Dublin de fato existe, assim como quase todos as casas, as pontes e os prédios registrados no texto, mas os personagens são inspirados em, e não copiados de, pessoas reais, sendo uma delas o próprio Joyce que perambula pelos arredores da cidade em situações que nunca

aconteceram ou que foram modificadas no romance. De acordo com Pinheiro (2007), a paródia é uma arte, não uma tentativa de representar fielmente a vida: “A paródia moderna é, na realidade, uma forma de arte em que predomina a autorreflexibilidade, proporcionando um novo modelo para o processo artístico” (2007, p. 9).

Partindo do capítulo VIII (Os lestrígonos) de seu romance *Ulisses*, Joyce descreve o almoço da sua personagem principal, um judeu irlandês de nome Leopold Bloom; buscando relacionar a figura do ventre com um duplo viés de significado, assim como o faz Rabelais em *Gargântua*, Joyce discute questões gestativas e alimentares. O episódio em questão possui um esquema de elaboração em sete pontos, um ponto a menos do que outros capítulos do romance: “Cena: O almoço, hora: 13h, órgão: esôfago, arte: arquitetura, símbolo: soldados e técnica: peristáltica” (JOYCE, 2007, sem página).

O primeiro parágrafo do capítulo em questão já mostra um dos seus componentes principais; de acordo com Joyce: “caramelo de abacaxi, bala de limão, caramelo. Uma moça besuntada de açúcar distribuindo colheradas de creme de chocolate a um irmão cristão. Alguma merenda escolar. Ruim para os seus estômagos” (2007, p. 187). Como é próprio da técnica do fluxo da consciência e do monólogo interior direto, a descrição do parágrafo tenta reproduzir os estímulos externos captados pelos sentidos de Bloom e transcrevê-los como eles aparecem em sua consciência. Como Bloom está caminhando por Dublin às 13h, em outros termos, na hora convencional para o almoço dos trabalhadores comuns, há a descrição de alimentos que ele vê, cheira e ouve serem servidos em restaurantes e merendas escolares, além da percepção de questões sociais em relação à pobreza quando ele vê uma criança em vestes esfarrapadas e subnutrida. A falta de alimento e a procura por subsistência não se restringem ao gênero humano, quando, ao atravessar uma ponte sobre o rio *Liffey*, Bloom avista algumas gaivotas à procura de comida e decide alimentá-las:

Ele parou novamente e comprou da velha vendedora de maçãs dois bolinhos de Banbury por um penny e partiu a pasta frágil e lançou os fragmentos no Liffey. Viu? As gaivotas se precipitaram silenciosamente das alturas primeiro duas e depois todas apoderando-se de sua presa. Sumiram. Todas as migalhas. Consciente de sua ganância e esperteza ele sacudiu o farelo poeirento de suas mãos. Elas nem de longe esperavam aquilo. Maná. Vivem de peixe, carne de peixe é o que eles têm, todos os pássaros marinhos, gaivotas mergulhões. (JOYCE, 2007, p. 189)

Embora Bloom esteja muito longe do modelo original do herói grego da *Odisseia*, do qual é paródia, sendo até mesmo, segundo Oliver, um “Ulisses faltante” (2008, p. 170), não faltam ao “herói dublinense” do escritor irlandês características de compaixão e humanidade para com todas as criaturas vivas, ainda mais se tratando de uma necessidade tão básica como a alimentação. “Bloom é, na verdade, um homem muito bom e avesso à violência que sabe conviver com suas frustrações, limitações e fraquezas” (PINHEIRO, 2007, p. 13).

Como os lestrígonas em Homero, que arremessam rochas contra os navios da frota de Odisseu na intenção de aniquilá-los (2014, p. 291), assim também faz Bloom ao lançar migalhas de pão às gaivotas, mas com a intenção de salvá-las. No entanto, esse ato de generosidade é feito de forma comedida, visando uma poupança econômica: “Não vou jogar mais nada. Um *penny* é mais do que suficiente” (JOYCE, 2007, p. 189). Nesse trecho específico há a aproximação e o distanciamento da paródia moderna com a obra parodiada: as rochas se tornam pães, as gaivotas representam os nautas e a fome dos lestrígonas se converte na benevolência de Bloom.

Apesar dos referenciais eruditos empregados em *Ulisses*, Joyce não se abstém, assim como Rabelais, de sempre acrescentar ao enredo uma conotação popular, coisas comuns e vulgares do cotidiano, que são conteúdos e focos da paródia moderna: “O *Ulisses*, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia no século XX” (HUTCHEON, 1985, p. 16). Assim como o escritor francês, Joyce satiriza a igreja ao utilizar o verbo “comer”, traduzido literalmente do original em inglês, para aludir à exploração dos clérigos sobre os bens de uma família enlutada pela morte da matriarca, esposa de Simon Dedalus e mãe de Stephen: “Isso faz parte da teologia deles ou o padre não confessará a pobre mulher, não lhe dará a absolvição. Crescei e multiplicai. Onde já se viu uma coisa dessas? Comem tudo de você casa e lar” (JOYCE, 2007, p. 188). Apesar da ironia, Bloom sempre demonstra um grande respeito pela sacralidade, seu fluxo de consciência faz frequentes referências bíblicas, como o maná lançado às gaivotas.

Uma simples conversa entre conhecidos que andam pela rua e se reencontram depois de muito tempo pode tornar-se um ponto primordial na paródia moderna. Ao encontrar e manter uma conversa com a Sra. Breen, um flerte antigo de Bloom, na concepção de Slote, Mamigonian e Turner, a personagem permanece sempre atento aos

estímulos dos alimentos que são servidos ao redor (2017, p. 614): “Um vapor quente de carne de vitela e um aroma de pastéis de geleia e de pudins saídos do forno se exalavam da confeitaria Harrison” (JOYCE, 2007, p. 194). A vida alheia e um processo de parto, após poucas frases, torna-se o assunto principal da deliberação, na qual uma falha de entendimento leva à “fofoca” outra pessoa de sobrenome similar:

- Você vê de vez em quando a Sra. Beaufoy? – perguntou o senhor Bloom.
- Mina Purefoy? – disse ela.
- Eu estava pensando em Philip Beaufoy. Do clube de teatro. Matcham frequentemente pensa no golpe de mestre. Será que eu puxei a corrente? Sim. O último ato.
- Sim
- Eu acabei de perguntar quando estava a caminho se o parto dela já terminara. Ela está na maternidade em Holles Street. Dr. Horne a internou lá. Ela já está lá há três dias num trabalho de parto difícil. (JOYCE, 2007. p. 195)

Uma confusão entre os nomes “Beaufoy” e “Purefoy” e o desinteresse de Bloom em explicar o verdadeiro sentido de sua pergunta e afirmar o questionamento da Sra. Breen introduzem o ventre, com o sentido de gestação, ao diálogo. Para Oliver (2008), a obra joyceana, além de ser uma paródia, é um tipo híbrido de elementos satíricos pela sua obscuridade, como acontece na obra de Beckett, na qual, ao mesmo tempo que há uma sátira aos costumes, existe também uma ironia dramática, tornando o texto uma obra tragicômica e de interpretações múltiplas: “A sátira, a ironia e a paródia têm como papel provocar e questionar de frente essa univocidade, engendrando polivalências que são alheias a simplificações” (OLIVER, 2008, p. 94).

Enquanto percebe os restaurantes em volta e os prováveis pratos servidos neles, Bloom ouve a Sra. Breen falar sobre a tal mulher, Mina Purefoy, que se encontra internada em uma maternidade há três dias em trabalho de parto. Após algumas palavras de piedade para com a gestante, Bloom despede-se da Sra. Breen e o foco em sua consciência retorna ao texto. A mistura do dramático com o cômico é próprio da paródia, como apontam Oliver e Hutcheon, e é exatamente essa característica tragicômica explorado por Joyce. Demonstrando sinais de compaixão pela gestante e pelo seu sofrimento devido ao longo tempo em trabalho de parto, Bloom também vê e observa, ao passar pela porta da Câmara do Parlamento Irlandês, alguns pombos e a possibilidade de as aves defecarem, após o processo de digestão, em algum transeunte de má sorte, incluindo ele mesmo:

Diante da porta imensa da Câmara do Parlamento Irlandês um bando de pombas voou. Sua pequena travessura em busca de alimento. Em quem nós vamos deixar cair? Eu escolho o camarada de preto. Lá vai. Boa sorte, deve ser excitante mandar pelo ar. (JOYCE, 2007, p. 199)

Adiante, o texto fornece o assunto do vegetarianismo. Como dito anteriormente por Whorton (2000), o vegetarianismo é a abstenção do consumo de carne animal, o que não excluí, como no veganismo, a ingestão de produtos derivados como leite e ovos, por exemplo. O herói de Joyce vê algumas pessoas saindo de um restaurante vegetariano e conjectura sobre as vantagens de tal prática alimentícia, mas sempre ridicularizando o assunto: “Apenas legumes e frutas. Não comem um bife sequer. Se você o fizer os olhos daquela vaca irão persegui-lo através de toda eternidade” (JOYCE, 2007, p. 203). Embora a ironia esteja presente em todo o romance, isso não significa que a seriedade é colocada de lado, mas, pelo contrário, a seriedade está presente a todo momento, porém, muitas vezes, vista de uma forma a amenizar seus efeitos, principalmente o da crueldade com os animais em abatedouros. Eis a vantagem do vegetarianismo para o herói de *Ulisses*: “Afinal de contas há muita verdade nessa ideia vegetariana do sabor gostoso das coisas provenientes da terra” (JOYCE, 2007, p. 209).

O clímax do capítulo acontece na oposição do vegetarianismo ao consumo excessivo de carne e outros alimentos, que denominamos aqui de glotonaria. Ao entrar no restaurante Burton, Bloom se sente enojado pela voracidade e extravagância com que os homens ali presentes almoçam:

Empoleirados em tamboretes elevados junto ao bar, os chapéus jogados para trás, nas mesas pedindo mais pão parte do serviço, bebendo avidamente, comendo vorazmente porções tão grandes de comida que transbordavam da boca, com olhos salientes, enxugando os bigodes molhados. Um Jovem pálido de rosto sebento lustrava com o guardanapo seu copo faca garfo e colher. Um novo contingente de micróbios. Um homem com o guardanapo em volta do pescoço manchado de molho debaixo do queixo tomava sofregamente sopa gorgolhante pela goela abaixo. Um homem cuspiendo de volta no prato: cartilagem meio mastigada: gengivas: nenhum dente para tritriturá-la. Pedaco de costela grelhada. Engolindo às pressas para acabar com isso. Olhos tristes de alcoólatra. Pôs na boca mais do que lhe era possível mastigar. (JOYCE, 2007 p. 207)

Completamente enojado com o que presencia, Bloom questiona o seu próprio comportamento ao fazer suas refeições, citemos Joyce: “será que eu sou assim? Ver-nos

como os outros nos veem. Homem famélico é homem colérico” (2007, p. 207). Bloom abdica de uma refeição no restaurante Burton e se encaminha ao bar *Davy Byrne* para consumir um alimento mais leve (vegetariano): um copo de vinho da Borgonha e um sanduíche de gorgonzola. Como em todo bar e restaurante a presença de outras pessoas, conhecidas e desconhecidas, sempre entra em conflito com o ato da alimentação, mesmo que essas pessoas não estejam na mesma mesa. Não é possível ao herói de Joyce escapar do inconveniente; comer é, quase sempre, um ato coletivo, como foi dito anteriormente em nosso estudo.

Diferentemente das expedições e viagens heroicas descritas nos poemas homéricos, que, em certa medida, assemelham-se a alguns pontos da obra de Rabelais, em Joyce são nos apresentadas construções de enredo mais simplórias, justamente para caracterizar seus personagens modernos. A humanidade, aqui, deve ser entendida não apenas com atos de nobreza, mas também com atos ignóbeis, visto que esses também fazem parte do gênero humano. O grotesco possui duas características principais, de acordo com Oliver: “Já de pronto, podemos detectar no grotesco duas de suas características essenciais que se desenvolverão consideravelmente com o passar da História: a monstruosidade e o apagamento de fronteiras” (2008, p. 40, grifo do autor). Rabelais o faz pelo gigantismo e pela apologia aos excessos, Joyce o faz pelo exagero linguístico do fluxo de consciência em pequenas peripécias de um cidadão comum que “sente” as putrefações do mundo ao adentrar um restaurante em Dublin. Os processos de escrita são semelhantes nos dois escritores, como apontado anteriormente; ambos utilizam um “gigantismo” na escrita, isto é, um excesso de citações populares e eruditas que extrapolam os parâmetros de uma escrita convencional. Esse apagamento das fronteiras linguísticas ou esse “caos babélico”, como é apontado por Oliver, também faz parte do grotesco e possui um carácter de monstruosidade, de um lugar desconhecido que causa pavor (2008, p. 31).

Para além das semelhanças, como o estudo propõe especular sobre duas formas alimentícias completamente distintas, nada mais natural do que analisar as dissonâncias entre os autores escolhidos, isto é, os excessos da glotonaria em Rabelais e a parcimônia do vegetarianismo em Joyce. Instigaremos a seguinte proposta de análise, evitando forçar o enredo e mantendo-nos fiéis aos dois romances: quando Bloom entra no restaurante Burton e sente-se enojado ao presenciar os homens devorando suas

refeições, é como se o irlandês visse os próprios gigantes de Rabelais banquetando-se. Como já apontado por Oliver, mesmo que a magnitude física dos gigantes seja avantajada, a humanidade desses também o é, humanidade essa carregada de todas as maravilhas e desgraças que o gênero implica. Os personagens de Rabelais podem ser aterrorizantes inicialmente, no entanto, apenas esbanjam a “arte do bem viver”. Evidentemente, como também aponta Bakhtin (1987), os exageros e as extravagâncias do escritor francês foram propositais para buscar uma “verdade” popular que uma forma mais contida de escrita sobre a nutrição não poderia abarcar:

Rabelais estava perfeitamente convencido de que não se podia exprimir a verdade livre e franca a não ser no ambiente do banquete, e unicamente no tom das conversações à mesa, pois, fora de toda consideração de prudência, apenas esse ambiente e esse tom respondiam à própria essência da verdade tal como ele a conhecia: uma verdade interiormente livre, alegre e materialista. (1987, p. 249, grifo do autor)

Quando Bloom percebe o banquete no restaurante Burton, Joyce descreve o burburinho dos talheres batendo nos copos e pratos, clientes chamando os garçons em conversas aleatórias e o comportamento exacerbado das pessoas. Tal situação não acontece no bar *Davy Byrne*, a quantidade menor de pessoas e a comida moderada retrai o comportamento de Bloom, que faz seu pedido e permanece absorto em pensamentos aleatórios. Quando o herói de *Ulisses* sai do referido bar, um diálogo entre o proprietário do estabelecimento e um cliente chamado Nosey Flynn demonstra a parcimônia de Bloom em relação a bebidas inebriantes em eventos passados:

- E isso é verdade? Ele é um homem tão decente e sossegado. Eu sempre o vi por aqui e nunca nenhuma vez sequer o vi, vocês sabem, sair da linha
- Nem Deus Todo-Poderoso poderia fazer com que ele ficasse bêbado – disse Nosey Flynn firmemente. – Ele escapole quando as coisas começam a esquentar. Vocês não viram ele olhando para o relógio? Ah, vocês não estavam lá. Se você o convida para tomar um drinque a primeira coisa que ele faz é tirar o relógio do bolso para ver o que deve beber. Juro por Deus que é isso que ele faz. (JOYCE, 2007, p. 217)

Distante de rejeitar os excessos e apologizar a parcimônia, pretendemos discutir o que ambos os comportamentos implicam na obra dos autores. Embora os gigantes se assemelhem aos homens que Bloom vê no restaurante Burton, os personagens do escritor francês possuem uma boa conversa à mesa e se alegram com um banquete sem restrições: “Depois de jantar, foram todos à *Saulsaie*, e ali, na relva, dançaram ao som

de alegres flautas e doces gaitas, tão alegremente que era um celeste passatempo vê-los folgar assim” (RABELAIS, 1987, p. 43). O herói de Joyce, por sua vez, “confessa” a si sua repulsa por aquele específico momento do dia: “Esta é a hora pior do dia. Vitalidade. Apática, deprimente: odeio esta hora. Sinto como se tivesse sido comido e vomitado” (JOYCE, 2007, p. 202).

A personagem de Joyce pensa, de forma recorrente, sobre a esposa e o filho morto com onze dias de vida, dissimula quando Davy Byrne pergunta sobre a carreira de cantora da mulher e é muito comedido em seu comportamento. No entanto, sofre em sua consciência, mas sem pronunciar uma palavra sobre o que o atormenta:

Eu era mais feliz então. Ou será que eu era? Ou eu sou agora eu? Eu tinha vinte e oito anos. Ela vinte e três. Quando nós partimos de Lombard Street oeste alguma coisa mudou. Nunca mais pôde ser a mesma coisa depois de Rudy. Não se pode trazer o tempo de volta. É como segurar água mão. Você voltaria para aquela época? Apenas começando então. Voltaria? Você não é feliz em sua casa meu pobre menininho travesso? Quer pregar meus botões. Preciso responder. Escrever na biblioteca. (JOYCE, 2007, p. 205)

A liberdade propiciada pelo banquete e o álcool no livro de Rabelais, como foi apontado por Bakhtin (1987), e pela refeição dos clientes no restaurante Burton em *Ulisses*, é algo que não atinge o herói joyceano; a parcimônia é responsável pela reflexão contida, sem grandes distrações, o que causa falta de comunicação e sofrimento. Por outro lado, a fuga dos prazeres do ventre evita o vexame de ser julgado pelo olhar alheio, como Bloom o faz, ao julgar os glutões no restaurante. Interessante notar que em Rabelais, esse olhar julgador não está presente, todos ali participam do festim e sentem-se satisfeitos com seus comportamentos exacerbados, em que o linguajar, muitas vezes chulo, não encontra barreiras morais, mas pelo contrário, é até mesmo incentivado por aqueles ao redor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidentemente, é-nos impossível responder, e o presente estudo tão pouco buscará tal empreitada, o que Rabelais e Joyce quiseram dizer com seus escritos sem fugirmos do que está de fato escrito em seus textos. Entretanto, na obra do escritor francês temos o excesso, a alegria da liberdade propiciada pelo banquete e na obra do

escritor irlandês temos a parcimônia, a preocupação com o julgamento do olhar alheio, a pretensão de permanecer sempre sóbrio e vigilante. O cerne da questão é que os gigantes de Rabelais se encontram muito mais na inverossimilhança dos fatos que a personagem de Joyce. Seria realmente possível gozar dos prazeres do ventre sem cair em restrições e embaraços sociais? Ou ainda, os prazeres do ventre suplantam quaisquer consequências provocados pela embriaguez? A aparente liberdade dos gigantes pode ser justamente o contrário, assim como os nautas que se banqueteam e são mantidos em cativeiro na ilha dos lotófagos. (HOMERO, 2014, p. 255-257). O como se come é mais importante, nesse estudo, do que o próprio alimento ingerido, não é o almoço vegetariano que produz a parcimônia em *Ulisses* e nem as carnes e bebidas em abundância que produzem os excessos no comportamento dos gigantes rabelaisianos, mas, sim, o temperamento dos personagens ao degustar a refeição, a paciência e a ferocidade estão em constante atrito.

Contudo, tanto em Joyce como em Rabelais, as coisas são imprecisas, isto é, não apresentam uma concretude de um mundo duradouro, assim como aponta Oliver: “é através do exagero, da ultrapassagem dos limites, da deformação que o grotesco nos mostra que o mundo, os seres e a linguagem não têm realidade estável” (2008, p. 64). A pesquisadora conclui dizendo: “tudo é impermanente, transitório, passageiro e pode, assim, participar da renovação perpétua da natureza” (OLIVER, 2008, p. 64). Para além do que é apontado por Oliver, a parcimônia e os excessos também são, assim como todos os comportamentos humanos, instáveis e, por vezes, incongruentes. Um ponto em comum entre os autores é justamente a ciclicidade do ventre. Em outras palavras, eles discorrem sobre a impermanência das coisas que não possuem um início e nem um fim, mas se transformam de forma constante, tanto em questões relacionadas ao processo de digestão quanto ao de gestação. Assim pensa Bloom em alguns momentos do capítulo, “porque a vida é uma torrente.” (JOYCE, 2007, p. 189). Talvez, em ambos os escritores, a existência humana esteja fadada a pender entre o eterno ciclo dos excessos e da parcimônia; as ofensas que comumente Rabelais e Joyce empregaram em seus escritos, não partiu dos escritores, mas sim daqueles que se sentiram ofendidos ao lerem as obras, sejam eles os abstêmios sem alegrias ou os “beberrões” desenfreados.

Apesar de tudo o que foi exposto, Rabelais acusa, se o interpretamos adequadamente, uma certa moderação na composição de seu livro: “Pois, na

composição deste livro senhorial, *não perdi nem empreguei mais nem outro tempo do que o estabelecido* para tomar a minha refeição corporal, ou seja, bebendo e comendo” (1987, p. 29, grifo nosso). Isso pode apontar que um pequeno excesso de substâncias inebriantes, mesmo com a carga paradoxal que possa conflitar com todo nosso artigo, não traga grandes males.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia: Inferno*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Boa comida em banquetes como razão para arriscar a vida: discurso de sarpédon a glauco (Ilíada XXI 310-328)*. Belo Horizonte: Nuntius Antiquus, 2008, p. 27-44.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade bíblica do Brasil, 2000.

BRAGANÇA, Maria Gabriela. Tradução e notas. In: RABELAIS, François. Gargântua. Sintra: Publicações Europa-América, 1987.

FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade do século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. Tradução de: Trajano Vieira.

HUGO, Victor. Prefácio. In: RABELAIS, François. Gargântua. Sintra: Publicações Europa-América, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia Ensinações das Formas de Arte do Século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007. Tradução de: Bernardina da Silveira Pinheiro.

JOYCE, James. *Selected letters of James Joyce*. New York: Viking Press, 1975. Edited by: Richard Ellmann.

MADEIRA, Wagner Martins. *A tradição da sátira menipeia nos romances crepusculares de Machado de Assis*. Machado de Assis em Linha, São Paulo, v. 13, p. 63-77, jun. 2014.1, p. 63-77.

MONTANARI, Massimo. *Comida Como Cultura*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

OLIVER, Élide Valarini. *Rabelais e Joyce três leituras menipeias* São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PINHEIRO, Bernardina da Silveira. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

PLATÃO. *A República*. 15. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. Tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira.

PLUTARCO. *No Banquete*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

QUELLIER, Florent. *Gourmandise histoire d'un péché capital France*: Armand Colin, 2013.

RABELAIS, François. *Gargântua: A vida muito horrífica do grande Gargântua, pai de Pantagruel*. Sintra: Publicações Europa-América, 1987.

SLOTE, Sam; MAMIGONIAN, Marc A; TURNER, John. Notes In: JOYCE, James. *Ulysses*. London: Alma Classics, 2017.

SOUZA, Meriele Miranda de. *O papel da religião em Gargantua (1534) de François Rabelais: referências e intertextos bíblicos*. 2012. 196 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012.

VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WHORTON, James. Vegetarianism. In: KIPPLE, Kenneth; ORNELAS, Kriemhild Coneè (ed.). *The Cambridge world history of food*, v.2. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.1553-1563.

Recebido em: 24/02/2023

Aceito em: 08/06/2023

¹ *I have come to the conclusion that i cannot write without offending people.*

² O nome desse povo de gigantes que se nutria de carne humana varia conforme as traduções do poema grego, aparecendo como lestrigões ou lestrígones. Nós optamos, para este estudo, utilizar a segunda proposta de tradução.

³ *The term “vegetarianism,” nevertheless, is usually reserved for the practice of voluntary abstention from flesh on the basis of religious, spiritual, ethical, hygienic, or environmental considerations.*

⁴ No prefácio de seu romance, Rabelais fala sobre a discussão da bebida nos poemas homéricos feita por outros escritores: “acreditais que jamais Homero, ao escrever a *Ilíada* e a *Odisseia*, pensou nas alegorias com que as rechearam Plutarco, Heráclides Pônticos, Eustácio, Fornuto, e que Poligiano lhes roubou?” (1987, p.28-29).

Juliana em *O Primo Basílio*: o erótico como jogo de cifras e deslocamentos

Vera Lucia Pian Ferreira (UERJ)ⁱ

RESUMO

O presente ensaio enseja lançar luz sobre a complexa personagem Juliana do livro *O Primo Basílio* de Eça de Queiroz sob a perspectiva dos deslocamentos do seu erotismo e de como o desejo, diante da hipócrita moralidade do século XIX, encontra brechas inusitadas para a sua satisfação. A vilania de Juliana tem motivações mais profundas em seus recalques e suas ações revelam, a partir da genialidade da escrita de Eça, a busca do prazer sexual travestido de ressentimento e maldade. Juliana tem um corpo invisível que goza no prazer invertido que encontra no corpo da sua rival.

Palavras-chave: corpo invisível; prazer deslocado; desejo reprimido; século XIX.

ABSTRACT

This essay aims to shed light on the complex character Juliana from the book *O Primo Basílio* by Eça de Queiroz from the perspective of the shifts in her eroticism and how desire, in the face of the hypocritical morality of the 19th century, finds unexpected loopholes for its satisfaction. Juliana's villainy has deeper motivations in her repressed desires, and her actions reveal, through Eça's brilliant writing, the pursuit of sexual pleasure disguised as resentment and malice. Juliana has an invisible body that enjoys the inverted pleasure found in the body of her rival.

Keywords: invisible body; displaced pleasure; repressed desire; 19th century.

ⁱ Mestre em História Antiga e Medieval pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Pós-doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Advogada pela Faculdade Metodista Bennett, Rio de Janeiro. Psicanalista pela Sociedade Psicanalítica Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas da Infância. E-mail: verapian57@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Século XIX, século hipócrita que reprimiu o sexo,
mas foi por ele obcecado. Que vigiava a nudez, mas
olhava pelos buracos da fechadura.

Mary del Priore (2014)

Embora o calendário sobre a mesa aponte para a realidade de habitar no século XXI, a leitura do *O Primo Basílio* guarda a possibilidade de uma viagem no tempo. Todo o extraordinário e inusitado século XIX chega até nós e desconstrói, de forma abrupta, a crença em um tempo linear e homogêneo. Os ruídos de uma modernidade apressada por toques digitais ou por telas rápidas de imagens sobrepostas são abafados pelo rumor de saias de babados, de carruagens com adornos, de falas que misturam um romantismo arrependido, um realismo de denúncias e um impressionismo que faz suas honras à arte.

O Primo Basílio é um livro que reflete uma época, mas que vai muito além dela porque guarda em si o atributo de um cânone: varre os tempos a propiciar leituras renovadas, a suscitar novas e surpreendentes questões, a fazer aflorar situações que, mesmo após várias vezes de manuseio, jurávamos nunca termos vistos – quase como o mundo de leitura fantástica que Borges (2017) nos fez admitir existir.

Pois é sobre *O Primo Basílio* que pretendemos nos deter neste breve trabalho. Em um recorte de olhar, queremos iluminar o personagem de Juliana. Há sempre um tom de animosidade quando nos detemos no personagem que é construído para dar o tom escuro da vilania a um romance, mas não estamos falando de qualquer romance ou de qualquer autor. Eça de Queiroz abandonou cedo a falsa propensão da construção de personagens que obedecessem a uma ordem monolítica de atuação e que inspirem sentimentos fáceis de eclodir. Não há, nas peças de Eça, a virtude inatacável dos bons e a maldade repugnante dos vilões. Eça de Queiroz escreve para leitores maduros que querem do romance o duplo da vida, não ignorando as suas irremediáveis mazelas e o fascínio de uma existência plena.

O Primo Basílio ficou famoso pela temática adúltera protagonizada pelo personagem Luísa. O tema era (e se olharmos com menos indulgência para os tempos ditos modernos, ainda é) um tabu. Tudo que se relaciona com a sexualidade sempre mereceu as mais severas restrições, os piores olhares de censura, as mais ferrenhas críticas da sociedade.

O século XIX foi, especialmente, marcado pela repressão ao sexo, pelas fortes tintas do decoro que cobriam, com dificuldade, a realidade de corpos rebeldes e insubmissos. Poderíamos afirmar que durante o século XIX produziu-se uma sociedade em constante alerta no sentido da contenção do desejo, mas, também, uma sociedade aflita para abrir brechas ou formas secretas de satisfação deste mesmo desejo que era persistente e mais forte a cada tentativa vã para barrá-lo. A solução literária para tal impasse surge por meio de uma linguagem cifrada, pelos véus da alusão, pelos sentidos ambíguos, pelo jogo do esconde/revela.

Dentro de uma perspectiva de fugas possíveis para realizar a satisfação erótica é que trazemos o personagem de Juliana como uma possibilidade de análise dos deslocamentos de seu erotismo e de como o desejo pulsante encontra saídas impensáveis para a sua satisfação.

Juliana é um personagem complexo, dividido entre o rancor e a repressão; um personagem atemporal construído com a precisão queiroziana sobre o que habita de permanente no humano e que, facilmente, pode escapar do século XIX para estar sentado ao nosso lado em um singelo encontro familiar ou em uma habitual reunião de trabalho. Juliana é instigante e atual como só uma representação canônica pode almejar ser.

1. JULIANA: A VILANIA E O EROTISMO DO CORPO INVISÍVEL

Juliana é um personagem que exigiu do autor a criação de uma ontogenia: uma construção que não se limitou à apresentação pronta da personagem, mas, sim, de uma gradual narrativa do desenvolvimento de sua subjetividade, a elaboração de uma matriz de origem que explicasse suas fortes reações. Ela é produto de uma fina artesanaria de Eça de Queiroz que evitou expô-la de imediato para o escrutínio condenatório de um leitor desavisado. Juliana não foi criada para o ódio fácil dedicado a uma vilã sem motivação.

Em longas páginas se revela a infância pobre e sem pai de Juliana, a fraqueza de sua mãe que morre prematuramente, a sua entrada precoce nas casas dos senhores para realizar o pesado serviço doméstico, sua inexpressividade como mulher, sua saúde precária e seu rancor que ia crescendo à medida que tudo na vida lhe era negado. Juliana habitava um corpo invisível, relegado, maltratado. Mas um corpo que clamava por reagir

a tantas vicissitudes e a procurar atalhos para aplacar seus desejos, para ter voz em meio às negativas de sua existência.

Os atalhos para apaziguar seu ser carente de visibilidade e aceitação e, mais do que tudo, carente de prazer, logo aparecem na bem estruturada descrição do autor: era invejosa, apropriava-se dos segredos alheios, era gulosa, era orgulhosa, era bebedeira. Tal resumo de defeitos e vícios, que percorrem os pecados capitais com inteira propriedade, são concluídos com a mais tenebrosa revelação: “E nunca tivera um homem, era virgem. Fora sempre feia, ninguém a tentara: e, por orgulho, por birra, com receio de uma desfeita, não se oferecera, como vira muitas, claramente” (QUEIROZ, 1982, p. 55).

A chave para o entendimento de Juliana está no corpo privado do prazer direto da fruição, do gozo. É fundamental perceber que o desejo é tão fluido e maleável na procura de sua satisfação que a narrativa se apodera de outros artifícios e cifras para dar conta do prazer de Juliana. O prazer de Juliana não se situa nas relações carnis, a exemplo da volúpia que incendeia a vida da protagonista Luísa e de seu primo Basílio.

O desejo em Juliana percorre outros caminhos, muito mais exigentes do que aquele percorrido por quem tem um corpo vivo como veículo de prazer. A possibilidade que se abre para ela é tomar emprestado os corpos alheios e invejar suas vidas: é o orgasmo por derivação, por tomar de assalto o corpo visível que lhe falta. Juliana entra, clandestinamente, no prazer do outro e isso acaba sendo, também, um dos aspectos definidores do seu caráter perverso de vilã: a infelicidade alheia produz nela um prazer invertido de plenitude e saciedade: “As noites de *soirée*, de teatro, exasperavam-na. Quando havia passeios projetados, se chovia de repente, que felicidade! O aspecto das senhoras vestidas e de chapéu, olhando por dentro da vidraça com um tédio infeliz, deliciava-a” (QUEIROZ, 1982, p. 54).

O gesto que liga o leitor à personagem de Juliana é a aceitação do ato de voyeurismo que nos faz segui-la para retermos o segredo que logo se materializará em provas para sua chantagem (as cartas de Luísa para o amante) e que, finalmente, a fará ter o domínio e um gozo. Gozo que dispara a certeza que a dor do outro é puro deleite lascivo nela própria. O texto é triunfal e sua exclamação é o apogeu do seu orgasmo: “– Não se pode estar melhor! A barca vai num mar de rosas! E acrescentou, com uma risadinha: - E eu ao leme!” (QUEIROZ, 1982, p. 151).

Não podemos deixar de ressaltar a criação magistral de Eça de Queiroz de um texto em suspensão que habita entre o saber de um adultério e a efetiva revelação desse segredo. O intervalo entre o segredo e a sua revelação equivale ao lento retirar de vestes em preliminares excitantes que adivinham a eclosão futura de um prazer esperado com ansiedade e volúpia. Juliana saboreia esse período com tamanha intensidade que esquecemos seu corpo seco, blindado para o prazer. O que em Juliana pulsa não passa pelo corpo que se extenua em trabalhar mais e melhor (disfarce para ocultar o que sabe), passa, sim, pela força de seu desejo próximo à satisfação: “O seu rosto perdera alguma coisa do tom bilioso, da contração amarga. Às vezes, ao jantar ou à noite, costurando calada ao pé de Joana, vinham-lhe sorrisos súbitos, o olhar clareava-se numa dilatação jovial.” (QUEIROZ, 1982, p. 139).

Quando o segredo, enfim, é desvendado por Juliana, o texto ganha novo ritmo e se apresenta como a antessala de uma cena onde o erótico se pronuncia pela natureza do que é dito e pelo gozo intenso e feroz de quem diz. O corpo de Juliana ganha vida, um corpo que festeja a plenitude de estar saciado:

Mas que explosão de felicidade quando, depois de tanta espionagem, de tanta canseira, apanhou enfim a carta no “sarcófago”! Correu ao sótão, leu-a avidamente, e quando viu a importância da “coisa”: arrasaram-lhe os olhos de lágrimas, arremessou a alma perversa para as alturas, bradando em si, num triunfo: - Bendito seja Deus! Bendito seja Deus!”. (QUEIROZ, 1982, p. 173)

Podemos nos atrever a afirmar que há nestas exclamações finais tão intensas: – “Bendito seja Deus! Bendito seja Deus!” a vivência de um orgasmo; um orgasmo que vem marcado pelo avesso do que se espera: não pressupõe o protagonismo da genitália, não advém de uma aproximação amorosa e, principalmente, não espera troca de dádivas e, sim, a via única da vileza da extorsão sob a chancela irônica de Deus. É pertinente lembrar o que nos ensina Roland Barthes: “O sujeito do gozo é um sujeito clivado, que goza ao mesmo tempo, através do texto, da consistência do seu ego e de sua queda.” (BARTHES, 2018, p. 28).

Eça de Queiroz produz um texto de rara agudeza ao deslocar o erotismo de Juliana do seu corpo maltratado e doente para a esfera de sua atuação como vilã. A vilania passa a ser uma expressão especial de sexualidade.

2. JULIANA: O ESPAÇO ERÓTICO DO INORGÂNICO E DAS INTERMITÊNCIAS

Freud escreveu, em 1915, um ensaio famoso intitulado *Os instintos e suas vicissitudes* no qual afirma que: “O objeto de um instinto é a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade.” (FREUD, 2006, p. 128). Partimos dessa afirmação de que há um objeto através do qual o instinto alcança o caminho de sua satisfação, para percorrer uma outra interessante configuração literária do personagem Juliana. O corpo invisível de Juliana se apresenta como também invisível para a pulsão sexual, mas o autor constrói outras possibilidades para que o seu desejo alcance a finalidade da satisfação.

Abre-se, assim, uma condição muito instigante para que possamos relacionar a importância de determinados objetos como um prolongamento do corpo de Juliana. Tais objetos, na escrita de Eça de Queiroz, abandonam seu mero significado como coisas de utilidade ou função para atingirem um significado diverso, inusitado. Os objetos entrariam no jogo ambíguo do esconde-revela e, no caso de Juliana, compõem seu universo de sexualidade para além do seu corpo invisível: o inorgânico ganha coração e sensações. Como bem nos alerta Roberto Esposito: “O único tipo de linguagem que salva as coisas é o literário. Se a linguagem comum deixa as coisas separadas das palavras, a da literatura faz das palavras coisas novas.” (ESPOSITO, 2016, p. 68).

Indubitavelmente, o que liga o homem às coisas é o corpo. Entendendo de tal forma, o corpo de Juliana terá extensões em inúmeros objetos que estarão descritos no lugar de outra coisa, principalmente, no lugar de uma sexualidade reprimida e dolorosamente negada, reafirmando a aptidão da arte literária em criar cifras e alusões para dizer diferente o que não pode ser dito.

Juliana nos é apresentada como uma mulher sem atrativos, uma “isca seca”. Os limites da insubordinação contra a invisibilidade imposta ao seu corpo eram estreitos. A falta de sexo era um peso a mais: “As rebeliões da natureza, sufocava-as; eram fogachos, flatos. Passavam. Mas faziam-na mais seca; e a falta daquela grande consolação agravava a miséria da sua vida.” (QUEIROZ, 1982, p. 55).

O gesto literário queiroziano faz uma opção pela alusão a partir de formas inorgânicas. Explora o campo erótico de Juliana, enfatizando uma sexualidade neutra.

Surgem, assim, os sapatos - idolatrados e cultuados por ela. Os sapatos são o seu fetiche, não só por uma forma inconscientemente fálica, mas para apaziguar, de pronto, o fluxo de uma pulsão sexual. Há a vivência de um subtexto do corpo pela exibição de suas botinas: “Eram o seu vício, as botinas! Arruinava-se com elas: tinha-as de duraque com ponteiros de verniz, de cordovão com laço, de pelica com pesponto de cor, embrulhadas em papéis de seda, na arca, fechadas – guardadas para os domingos!” (QUEIROZ, 1982, p. 51).

Impossível não notarmos os excessos dos pontos de exclamação. Um vigor em demasia que o autor não se inibe em utilizar. Os sapatos estavam no lugar do orgasmo genital que, embora desviado, não perde sua função vital de prazer. Muito apropriada é a colocação de Mario Perniola em obra dedicada à função inusitada do inorgânico:

A aliança entre os sentidos e as coisas permite o acesso a uma sexualidade neutra: não é uma anulação da sensibilidade, que provocaria queda de toda a tensão, mas o ingresso em uma experiência deslocada, descentrada, livre da intenção de atingir um objetivo. (PERNIOLA, 2005, p. 22)

Está, ainda, depositado nos sapatos, um jogo bem urdido por Eça no sentido do esconde/revela. Os sapatos ornem o espaço entre o pé (parte do corpo orgulho de Juliana) e o tornozelo que deveria estar à mostra para destaque desse pé formoso. A intermitência, o intervalo em que duas partes do corpo ganham visibilidade em uma encenação do aparecimento/desaparecimento, é a mais potente sede do erótico. E por meio do pé, o desejo de Juliana agia: “E apertava-o, aperreava-o; trazia os vestidos curtos, lançava-o muito para fora. A sua alegria era ir aos domingos para o Passeio Público, e ali, com a orla do vestido erguida, (...) estar a tarde inteira na poeira, no calor, imóvel feliz – a mostrar, a expor o pé! (QUEIROZ, 1982, p. 57). E, novamente, o autor utiliza o ponto de exclamação. Todo um subtexto de sensualidade se desenrola, habilmente, no ponto de exclamação. O ponto de exclamação denota o êxtase e também é símbolo de uma grafia fálica.

Destacamos, ainda, que há, ao longo da narrativa, toda uma coleção de objetos colocados à volta de Juliana para compor uma sexualidade que nega o corpo e se aproxima do inorgânico: a travessa de cabelo de Luísa, encontrada por ela caída ao pé do divã, representando o ato sexual do outro, mas cujo prazer a alcança; a alegria da compra da cômoda, produto de sua chantagem, mas que Juliana via como uma beleza alternativa

que a completava; e, ainda, todos os objetos que almejou ter com seu ato indigno (chantagem), mas que geravam nela uma felicidade que beirava o orgasmo: “Começou logo a pensar no que lhe podia dar mais: o vestido roxo, roupas brancas, o roupão velho, uma pulseira!” (QUEIROZ, 1982, p. 202). Mais uma vez, o ponto de exclamação do autor reafirma algo: o corpo invisível de Juliana desejava estar envolvido por objetos belos, macios, prazerosos, sedutores, facilitadores de um autoerotismo que era a opção mais viável para o seu desejo.

Neste mosaico de objetos, intervalos, brechas, subtextos e pontos de exclamação, Eça de Queiroz deu vida à sexualidade peculiar de Juliana e fez dela uma personagem potente em corpo invisível.

3. JULIANA E LUÍSA: INVISIBILIDADE E VISIBILIDADE DE CORPOS SOB A ÉGIDE DE THÂNATOS E EROS

Na trama de *O Primo Basílio*, o autor nos brinda com um antagonismo de personagens que só faz iluminar duas sexualidades diversas em sua expressão: o corpo invisível de Juliana e o corpo visível de Luísa. Tal antagonismo favorece à criação literária ao permitir exibir diversas formas de representação do prazer: o prazer proibido, o prazer negado, o prazer deslocado, o prazer da luxúria, o prazer do orgasmo, o prazer carnal. Juliana e Luísa são os corpos diferenciados por onde circulam esses prazeres.

Para Luísa, Eça de Queiroz reservou o papel principal de sua obra e um texto luminoso e sedutor evocado por um narrador que não esconde seu encanto pelo que vê: “Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada e adormecer!” (QUEIROZ, 1982, p. 11). O corpo de Luísa é logo colocado pela visibilidade de uma nudez cheia de promessas de volúpia. É a preparação do personagem para o salto do adultério embalado pelas leituras românticas da época e pela necessidade de satisfazer o desejo que emanava de um corpo jovem, vivo e exigente.

Para Juliana, o texto obedece a outro modo de narrar, logo perceptível quando anuncia, pela primeira vez, a entrada em cena da personagem, enfatizando não os sentimentos negativos de uma vilã, mas, sim, o seu corpo invisível em uma descrição deprimente de suas características: “Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As

feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças do coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho.” (QUEIROZ, 1982, p. 10). Juliana está, desde o início, condenada por uma pulsão de morte que a perseguirá por toda a obra – Thânatos, o representante mitológico da morte e da destruição, estará no comando do personagem.

Deste duelo tão bem desenhado através dos corpos de Juliana e Luísa, o autor desenvolve um enredo de desejos reprimidos, desejos satisfeitos e todo o ônus e bônus que, enfim, a sexualidade pode acarretar, em sua inegável força de erupção. O texto de Eça se presta aos diversos tons deste conflito, assinalando com ritmo e pontuação o clima que acompanha Luísa, sob a égide de Eros e Juliana, sob a égide de Thânatos. A pulsão de vida e a pulsão da morte bem representadas por esses dois personagens magistralmente construídos.

A própria Luísa, em uma dolorosa reflexão pessoal, percebe o perigo de um corpo vivo se deixar levar pela a pulsão de morte: “Enquanto ela fora a mulher alegre, que vem, despe o corpete, mostra um lindo colo – então, bem, pronto! (...), mas tornas-te uma criatura dolorida, que precisa de consolações, talvez uns poucos centos de mil réis – então boas noites, cá vou no pacote!” (QUEIROZ, 1982, p. 259). Juliana, no entanto, ainda bradava, em uma defesa equivocada, que a entrega do seu corpo à energia de Thânatos fazia dela uma mulher superior à Luísa: “E eu – gritava – sou uma mulher de bem, nunca um homem se pôde gabar de tocar neste corpo. Nunca houve raio nenhum que me visse a cor da pele. E a bêbada! (...) – era um desaforo por essa casa!” (QUEIROZ, 1982, p. 278).

A narrativa se adensa, uma chantagem é promovida e a luta entre Juliana e Luísa ganha contornos mais dramáticos, mas há sempre a marca do que dita o destino das duas: aniquilamento e prazer, dor e fruição, violência e culpa. Assim, percebemos que Juliana e Luísa não são figuras isoladas, mas, sim, as partes que compõem a nossa própria subjetividade, a nossa complexa sexualidade. Juliana e Luísa são, na verdade, partes de um só modelo. Não é possível concebê-las em separado, a não ser em uma visão simplista ou maniqueísta da vida. Ao entendermos desta forma, a escrita de Eça ganha a profundidade merecida na descrição de personagens que buscam retratar as marcas de uma máxima universal da natureza humana.

E quando o final se aproxima, temos a morte das duas personagens narradas em sintonia com o corpo que tiveram. O corpo morto de Juliana cumpre seu fado de horror e menos valia:

Lá estava como a deixara, estendida na esteira, com os braços abertos, os dedos retorcidos como garras. (...) a boca torcida fazia uma sombra; e os olhos medonhamente abertos, imobilizados na agonia repentina, tinham uma vaga névoa, como cobertos duma teia de aranha diáfana. (QUEIROZ, 1982, p. 279)

O narrador, ao descrever o ambiente ao redor do corpo de Juliana, percebe a presença inconfundível de Thânatos: “Em redor tudo parecia mais imóvel, dum hirto morto. Vagos reflexos de prata reluziam no aparador; e o tique-taque do cuco palpitava sem descontinuar.” (QUEIROZ, 1982, p. 279).

Todo o ciclo de corpo invisível de Juliana se completa como o incômodo de algo que nunca foi visto, não merece, assim, nem velório: “Mas Jorge enfureceu-se. Chamar quem, àquela hora? Que beatice! Estava morta, acabou-se! Enterrava-se...Velar o estafermo!” (QUEIROZ, 1982, p. 281).

A morte de Luísa, no entanto, é coerente com toda a força de Eros que marcou seu corpo com uma visibilidade radiosa e cheia de pulso de vida. “Luísa morria: os seus braços tão bonitos, que ela costumava acariciar diante do espelho, estavam já paralisados; os seus olhos, a que a paixão dera chamas e a voluptuosidade lágrimas, embaciavam-se como sob a camada ligeira duma pulverização muito fina.” (QUEIROZ, 1982, p. 306). Toda a natureza se comove com o corpo vivo e pujante de Luísa que ora fenece: “O crepúsculo triste descia, parecia trazer um silêncio funerário.” (QUEIROZ, 1982, p. 307).

Impossível não perceber a correspondência descritiva das mortes de Juliana e Luísa. O antagonismo de suas vidas, a forte ligação do destino que tiveram com a invisibilidade/visibilidade de seus corpos e, principalmente, a direção diversa que tomaram seus respectivos desejos para atingirem a satisfação - tudo isto foi retratado pelo rigor de um escritor arguto que tão bem soube retratar a vida em seu duplo, sob a guarda de Thânatos e Eros.

CONCLUSÃO

Eça de Queiroz é um escritor do século XIX, porém sem pertencer integralmente a ele. Há uma insubordinação, uma rebeldia, um desconforto em sua obra que o distancia sempre do comodismo de enquadrá-lo em estilos literários, ou de tentar classificá-lo como um escritor do seu tempo. Eça está sempre um passo além de. O seu texto é ardiloso e sutil. Despreza leituras apressadas, conclusões taxativas, e, principalmente, interpretações fechadas.

Portanto, ao fim de nossa breve exposição sobre a sexualidade do que chamamos corpo invisível da personagem de Juliana em *O Primo Basílio*, percebemos a impossibilidade de qualquer conclusão definitiva em se tratando da escrita de Eça de Queiroz. Essa análise nos dá a certeza de que uma releitura traria novas descobertas, iluminaria novas passagens e nos apresentaria a cenários ainda não desbravados; enfim, leríamos outro *O Primo Basílio*, como uma magia que não conseguiríamos explicar a não ser pela confirmação da genialidade de Eça e pela potência da literatura.

Mas o que nos fica nas mãos, ao longo do que ora desenvolvemos, é que Juliana representa não somente uma vilã a dar tons escuros para que melhor possa jogar luz em Luísa. Juliana é desenhada em simbiose com Luísa. Ambas desfilam, sob nossos olhos, seus mais recônditos desejos, suas mais ocultas perfídias. O jogo do claro-escuro da pintura aqui se apresenta como recurso narrativo.

Tudo em Juliana e Luísa acontece aos pares, em uma correspondência biunívoca exata nos opostos: invisibilidade e visibilidade; dor e prazer; ressentimento e entrega. Mas há também uma correspondência de similaridades que as aproximam como iguais: um erro fatal, adultério e chantagem; um desejo potente, sexo e ganância; o mesmo final, doença e morte.

Juliana e Luísa ultrapassam a linha de uma vilã e uma mocinha de romance. São concebidas para que, unidas, nos forneçam uma visão ampliada do feminino em uma época marcada pelo sufocamento da sexualidade, por uma moral estreita e perversa, por falsas homenagens ao decoro e ao comedimento. A dúvida que persiste é se este comportamento é próprio do século XIX ou se, guardadas as devidas proporções e cenários da modernidade, não estaríamos ainda lendo *O Primo Basílio* e identificando ao

nosso lado o par Juliana/Luísa? Talvez possamos concluir que os trabalhos literários de Eça contêm o crivo da atemporalidade.

Referências

- ALEXANDRIAN. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- BORGES, Jorge Luiz. *O livro de areia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na História do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2014.
- ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti editora, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Os instintos e suas vicissitudes*. In: ESB, Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XIV.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: ESB, Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII.
- MOOG, Vianna. *Eça de Queirós e o século XIX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MORAES, Eliane Robert (org.). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros*. Recife: CEPE, 2018.
- QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Livros Studio Nobel, 2005.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

O atravessamento de linguagem nas obras de Eliane Brum

Dora Lutz (UERJ)ⁱ

RESUMO

Neste artigo, analisaremos o trabalho de Eliane Brum a partir de suas três principais vertentes – literatura, cinema e jornalismo –, estabelecendo comparações e relações entre as áreas e utilizando exemplos de seus livros, filmes e reportagens para fundamentar o entendimento de seu processo e resultados artísticos. Além disso, perceberemos como a autora utilizou os diferentes tipos de linguagem para apresentar as histórias e para construir as palavras-imagens.

Palavras-chave: Eliane Brum; literatura; cinema; jornalismo; linguagem.

ABSTRACT

In this article we will analyze Eliane Brum's work based on her three main strands – literature, cinema and journalism –, establishing comparisons and relations between the areas and utilizing examples from her books, movies and journalistic reports to fundament the comprehension of her process and artistic results. Besides that, we will also notice how the author utilized the different types of language to present the stories and to build the words-images.

Keywords: Eliane Brum; literature; cinema; journalism; language.

ⁱ Cursou Letras - Língua Portuguesa e literaturas na UNIRIO e atualmente cursa o mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UERJ. Este artigo foi escrito em 2020, quando a autora foi contemplada com a bolsa de IC-UNIRIO, sob orientação da Prof. Dra Carla Miguelote. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4518-1946> | Email: doraacioli@edu.unirio.br.

INTRODUÇÃO

Recordações são fragmentos de tempo. Com elas
costuramos um corpo de palavras que nos permite
sustentar uma vida.

BRUM, 2014, p. 9.

Eliane Brum é escritora, jornalista e documentarista. Formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS) em 1988, vem, desde então, sendo uma das mais notáveis jornalistas brasileiras – com mais de 40 prêmios pelo seu trabalho. Foi colunista da revista *Época* por cinco anos e, desde 2013, escreve para o portal do *El País*.

Além de seu trabalho com o jornalismo, no início dos anos 2000, ela decidiu que iria “escrever com imagens” e começou a aventurar-se no mundo cinematográfico através de documentários. Desde então, codirigiu *Uma História Severina* (2005), *Gretchen Filme Estrada* (2010), *Laerte-se* (2017) e dirigiu *EU+1* (2017). Nesses filmes, quatro histórias inteiramente brasileiras – e completamente diferentes entre si – são relatadas através da mistura de entrevistas, fotografias, desenhos e vozes.

Em todos os meios onde já apresentou o seu trabalho, Brum destacou-se pela singularidade de sua narrativa. A sua elaboração toma um viés poético incomum, perpassado pelo seu olhar singular sobre aquilo que observa. Atribui aos fatos um caráter literário, mas, fiel às regras básicas do jornalismo, jamais oblitera o que aconteceu. Com suas palavras, constrói imagens de maneira única.

Não há exemplo mais claro do que *A vida que ninguém vê* (2006), livro vencedor do Prêmio Jabuti de Reportagem em 2007. Nele, Brum narra a vida e os “desacontecimentos” de habitantes de Porto Alegre. Pessoas comuns, pelas quais passamos todos os dias sem jamais pararmos para indagar ou mesmo ter interesse por suas histórias. A montagem do livro já o diferencia das demais produções jornalísticas, pois antes de cada reportagem há uma fotografia da pessoa – ou objeto – em questão. Porém, o foco reside apenas em um pequeno quadrado em algum ponto da imagem, sendo essa a chave essencial daquela história.

Ao tratar do conceito de documentário, Bill Nichols (2005, p. 47) define-o bem ao dizer que “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares”. Tanto em seus textos escritos quanto em seus filmes, Eliane Brum parece ir ao encontro dessa definição de Nichols. Com maestria, brinca com as fronteiras entre as três formas de discurso – literatura, jornalismo e cinema – ao desenvolver uma narrativa que lhe permite misturar o conhecimento adquirido nas três áreas de trabalho.

Em *Jornalismo e literatura em convergência*, Marcelo Bulhões fez uma pergunta que se tornou o ponto de partida desse artigo: “O jornalismo ultrapassou de fato suas fronteiras, redimensionou seus territórios de difusão? [...] Vive-se um jornalismo de livros?” (BULHÕES, 2007, p. 193). E, para além disso, como as técnicas de palavra-imagem próprias da literatura e do jornalismo misturam-se com as do cinema?

A história do jornalismo brasileiro nasceu ligada à literatura (e à política), o que demonstra que a conexão entre as áreas não é recente. Estudar a criação de imagens por Eliane Brum nos permite investigar como a palavra pode figurar em diferentes contextos de seu trabalho, como faremos a seguir. Esta pesquisa foi desenvolvida com a abordagem qualitativa a partir da metodologia de pesquisa bibliográfica em relação às obras de Eliane Brum.

1. O JORNALISMO

No Brasil, não são raros os casos de escritores que trabalharam boa parte da vida no jornal e tiveram sua vida profissional constituída entre os dois campos – muitas vezes com a literatura como paixão e o jornal como sustento. É o caso de Machado de Assis, Clarice Lispector, Drummond, Veríssimo, entre outros. Com a publicação de *Os sertões* em 1902, Euclides da Cunha demarcou a convivência entre os dois gêneros, sendo um dos primeiros no país a sinalizar para o diálogo entre a ficção e a realidade (COSSON, 2002). Contudo, foi no período da ditadura militar que os “romances-reportagem” ganharam força no Brasil, simultaneamente ao surgimento do *New Journalism* nos Estados Unidos entre 1960-1970. Com a intensa censura e repressão no

campo jornalístico, especialmente após o AI-5, o romance-reportagem aparecia como uma maneira de fornecer a verdade que não estava sendo vista – ou lida – em outros lugares; atuava como um dos meios artísticos de resistência e preservação da memória e honestidade.

Ao escrever sobre a importância do jornalismo, Florence Dravet, professora e pesquisadora brasileira, afirma que ele “[...] precisa beber na fonte literária para educar o leitor semimorto” (2002, p. 90). Tal objetivo é importante para compreendermos o surgimento do *New Journalism* e como ele afetou e ainda afeta os escritores – em especial, Eliane Brum.

O Novo Jornalismo surgiu em meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, e trouxe a clara aproximação entre o jornalismo e a literatura, partindo predominantemente do desejo do jornalismo por uma expansão na liberdade da escrita. Vinha como uma reação por parte de jornalistas como Gay Telese, Tom Wolfe e Jimmy Breslin, que buscavam desafiar os moldes pré-definidos, ao mesmo tempo em que vinham do país que mais pregava a prática sistemática e industrial do fazer-jornalismo. Contudo, foi através da obra *A sangue frio* (1965) de Truman Capote, escritor, que essa nova maneira de olhar e escrever passou a ser reconhecida e apoiada. Ele fez o caminho inverso na ponte, buscando no jornalismo algo que lhe faltava na literatura do século XX – talvez o realismo social, que Wolfe clamava ser necessário – e consolidou em seu livro práticas claras desta nova força jornalística-literária. Ademais, vale notar que, à época, Truman Capote acreditava estar criando um novo gênero, o “romance de não-ficção”. Até então, a noção geral era de que o narrador deveria ser discreto (WOLFE, 2005) e, na sua função de sujeito oculto, apenas relatar o ocorrido; mas Truman e os jornalistas entendiam que era necessário buscar e presenciar a história narrada.

É durante o *New Journalism* que se instaura a observação participante no jornalismo, além da liberdade para a expressividade do narrador. Em uma das décadas mais experimentais da história recente, rodeada por movimentos sociais, *hippies* e LSD, não surpreende que novas tentativas e ideias modernas tenham chegado até a escrita, fazendo com que o uso de recursos estilísticos também se tornasse uma preocupação. Tom Wolfe registra o seu novo aprendizado quanto à linguagem no livro *Radical Chique: o novo jornalismo*:

Descobri que coisas como pontos de exclamação, itálicos, mudanças abruptas (travessões), e sínopes (pontos) ajudavam a dar a ilusão não só de uma pessoa falando, mas de uma pessoa pensando. Gostava de usar pontos onde menos eles eram esperados, não no fim de uma frase, mas no meio, criando o efeito... de pular uma batida. (WOLFE, 2005, p. 39)

Wolfe também aponta quatro recursos emprestados do romance para este novo fazer-jornalismo: a construção cena a cena – recorrendo o mínimo possível à narrativa histórica –, o registro do diálogo completo, registro de hábitos/costumes e o ponto de vista da terceira pessoa (WOLFE, 2005). Este último sendo o mais corriqueiro, pois demarca também a necessidade de perguntar aos entrevistados sobre os seus sentimentos para que o recurso possa ser utilizado:

O terceiro recurso era o chamado “ponto de vista de terceira pessoa”, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta. (WOLFE, 2005, p. 54)

Todos os recursos mencionados por ele podem ser encontrados ao longo do trabalho de Brum, mas exemplificaremos aqui apenas com reportagens contidas em seu livro vencedor do Prêmio Jabuti, *A vida que ninguém vê*. Na reportagem “Adail quer voar” (1), há o registro do diálogo completo. Em “O exílio” (2), o registro de hábitos e costumes do dia a dia das entrevistadas. Em “A voz” (3), a construção cena a cena. E, em “O menino do alto” (4), a construção em terceira pessoa:

1) — E como o senhor acha que é voar?
— *Deve ser uma alegria. Eu vejo aquele mundaréu de gente tudo alegre. Só pode ser bom esse tal de avião!* (BRUM, 2006, p. 31, grifo original)

2) Elas vivem uma ao lado da outra. Uma em cada cama. Duas ilhas que não se tocam. Há algum tempo Vany nem mesmo enxerga Celina. A artrite que lhe devora as articulações não permite que mova o pescoço para a esquerda. Celina vislumbra o perfil de Vany, mas tem o olhar eclipsado pela janela da rua. (BRUM, 2006, p. 114)

3) No segundo andar, o diretor da escola, Bruno Eizerik, fala por telefone com a agência de publicidade de São Paulo.
— O que está acontecendo aí em Porto Alegre? Que manifestação é essa? — pergunta o paulista incauto.
— É aquele cego!!! — murmura Bruno. — Aquele cego!!!
No sexto andar, Pinheiro Eizerik, o fundador do curso, tenta combater o petardo que sobe - e sobe - com um concerto de Tchaikovski transmitido pela Rádio da Universidade. Só tenta. O radinho Philips treme, mas o resultado é, no máximo, uma *fusion* entre Tchaikovski e Clodair Cauby. Tchaikovski e “o

úúúllllltime bilhete premiado a um real”. (BRUM, 2006, p. 120)

4) Leandro Siqueira dos Santos nunca havia reparado que nascera numa cidade partida. Perdeu a inocência no instante da descoberta. Quando os doutores disseram que nada mais poderiam fazer por ele, o pai arranhou uma porta velha, bichada, e sobre ela deitou o filho [...] Pela primeira vez o menino decifrou o precipício da sua vida. Pela primeira vez sentiu medo do barranco, das pedras, das cicatrizes escalavradas na terra. O menino percebeu naquele exato momento que havia nascido com todas as pontes dinamitadas. Quando compreendeu, começou a envelhecer. Até a voz mudou. (BRUM, 2006, p. 72)

Quando questionada sobre o seu método de escrita jornalística e sobre como faz para obter as informações e detalhes inesperados da vida dos entrevistados, Brum diz: “Sempre que possível, eu apenas digo 'me conta...' e é surpreendente por onde as pessoas começam a contar uma história” (BRUM, 2017, p. 36). Essa escolha também foi transportada para os documentários dirigidos por Brum, como é possível notar em *Laerte-se* e *Eu+1*, no qual muitas vezes ela espera a pessoa entrevistada começar a falar ou faz perguntas ambíguas para permitir que o entrevistado forneça a resposta pelo caminho que desejar. “O que as pessoas falam, como dizem o que têm a dizer, que palavras escolhem [...] escutar é entender tanto o que é dito como o que não é dito” (BRUM, 2017, p. 35).

O livro *Meus desacontecimentos*, de pendor autobiográfico, contém logo no início a seguinte frase: “Esta é a minha memória. Dela eu sou aquela que nasce, mas também sou a parteira” (BRUM, 2014, p. 5). O corpo e a metáfora da gestação estão presentes por toda a sua carreira. Em *O olho da rua*, a autora chega a relacionar o processo de reportagem com a metáfora da gestação, dizendo que, tal como uma gravidez, a reportagem tem o seu próprio tempo e não deve ter o parto apressado por terceiros ou mesmo por ela; que reconhece as vezes em que forçou o nascimento para cumprir um prazo (BRUM, 2017).

Eliane Brum tem o poder de se inserir no cenário que pesquisa, tornando-se uma pessoa que não apenas investiga, mas vive a situação investigada. Para a reportagem “A casa de velhos”, passou uma semana hospedada em um asilo do Rio de Janeiro e conheceu as pessoas e divisões do lugar, registrando as horas vivas da noite e sentindo na pele a decepção quando o almoço continha novamente cenouras em vez de batatas. Experimentou um isolamento pela fragilidade e compreendeu o receio que os hóspedes sentiam ao se deparar com o portão que levava para um mundo tão diferente. É uma de

suas reportagens mais impactantes e sensíveis, pois trata do medo que assola toda a sociedade brasileira: a velhice. Porém, é uma reportagem que acertou tanto quanto errou.

A autora seguiu os procedimentos do *New Journalism*, indicados por Tom Wolfe (2005), e conseguiu passar a vida subjetiva e emocional dos personagens para os leitores, formando um retrato claro, verídico, honesto e longe do caricato. Onde está o erro, então? No fato de que, ao atravessar a ponte entre jornalismo e literatura, ela se esqueceu que retratava pessoas reais e vivas. Erro abertamente reconhecido por ela no texto-comentário “Na minha mala de mão, um pedido de desculpas”:

Eu levei sua voz ao mundo de fora, mas os expus. Eu os trato como personagens de ficção, não como gente real. Eles se ouviram falando de sonhos eróticos, de ardores noturnos, de confinamento. E tiveram de viver com isso, encontrando-se no dia seguinte pelos corredores da casa.

[...] Como escrevi no início do texto, acho que essa é uma de minhas melhores reportagens. Foi um dos retratos mais exatos que eu consegui fazer de uma experiência [...], mas, ao mesmo tempo, essa é a pior reportagem deste livro porque eu magoei as pessoas que confiaram em mim. (BRUM, 2017, p. 112)

Em entrevista ao programa *A Máquina*, Eliane Brum afirma que carrega em si os mortos de suas reportagens; as vozes que ela tentou fazer serem ouvidas e que no final não obtiveram a chance de mudança e melhora que pediam aos gritos ou sussurros. Leva em si a sensação de impotência, de ter uma plataforma grande e, ainda assim, não ser o suficiente para ajudar. Brum sempre teve um trabalho profundamente envolvido com a sociedade, mas foi através de seu contato com a Amazônia, e, posteriormente, deslocamento de moradia dos centros urbanos para Altamira, que tomou como pauta principal a defesa dos povos originários e o reconhecimento do Brasil que o Brasil oficial ignorava (BRUM, 2017). Tal mudança de foco pode ser notada nas colunas e artigos de opinião que vem escrevendo para a plataforma *online* do *El País* e também através de entrevistas e produções para outras áreas, como o audiovisual.

2. O DOCUMENTÁRIO

Christian Dunker, psicanalista e um dos entrevistados do filme *EU+1*, demonstra em sua fala a preocupação com o ato de contar histórias, e comenta sobre

como o modo de narração dos ribeirinhos pode diferir do modo urbano, sendo simultaneamente algo que os expõe e que também demonstra a sua força. Imerso na jornada pela saúde mental da Amazônia, questiona: “Quem é que vai zelar por nossas histórias?” (EU+1, 2017, 12m11s). Como se para responder a essa pergunta, Eliane Brum passa a investir em outra linguagem: no fazer-documentário.

Os documentários produzidos ou dirigidos por Brum apresentam temas muito diferentes entre si, mas todos trabalham a questão da memória e da identidade. Em *Uma história Severina* (2003), acompanhamos a história de Severina, que carregava um bebê anencéfalo e se deparava com a lei que ora permitia, ora proibia interromper a gestação que colocava a sua saúde em risco. A memória despertada é tanto a da vivência de Severina, que dificilmente alcançaria o público se o documentário não houvesse sido feito, como a do descaso do Supremo Tribunal Federal, que perdura até os dias de hoje quando o assunto é aborto.

Em *Filmar o real*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita escrevem que “A presença da entrevista se associa inteiramente ao trabalho da memória e ao tempo de narrar de seus personagens” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 28). A entrevista aparece no audiovisual de Brum como um recurso essencial e que, se não foi diretamente transportado do seu estilo de jornalismo, manteve o mesmo método de início de conversação; como é possível notar nas entrevistas com Laerte, em que a própria Eliane aparece na imagem, demarcando o seu papel de entrevistadora. Sobre a montagem das entrevistas, Lins e Mesquita afirmam que:

Na montagem das entrevistas e nas pontuações, o documentário elabora um tempo próprio, propiciatório. Entre fotografias, casos, lapsos e silêncios, os personagens criam, na interação com a diretora, as “imagens” de um tempo perdido. Suas performances, mais até do que o conteúdo narrativo das histórias, expressam a imbricação entre memória e esquecimento. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 28)

A escolha por retratar a estrela do rebolado, Gretchen, no documentário *Gretchen filme estrada* pode ter parecido inusitada para os críticos de cinema. Porém, ao assistir o longa-metragem, o interesse particular de Brum pelo tema torna-se evidente: a cantora que tentava sobreviver das memórias remanescentes de sua carreira e que, ao mesmo tempo, buscava uma nova identidade.

Entre as produções documentárias da autora, este filme é o que menos faz uso de

entrevistas diretamente com a “personagem central”, preferindo registrar o *backstage* das apresentações e campanha política. Contudo, na parte final do filme – que se passa no dia da eleição para a prefeitura de Itamaracá –, os cidadãos são entrevistados por Eliane, que segura um microfone e aparece na frente da câmera como repórter. Quando indaga sobre se eles acreditavam em política e se estariam dispostos a vender ou não os seus votos, acontece uma mudança na direção do filme, que passa a mostrar a estrutura política que vai além de Gretchen – apesar de estar diretamente relacionada com sua campanha – e a dar voz àqueles que teriam o voto final sobre o seu destino. O documentário evita mostrar os aspectos técnicos e pessoas por trás de sua produção (deixando Gretchen brilhar como a estrela), mas permanece autoconsciente sobre sua natureza, incluindo trechos em que o público entoava “Eu autorizo o uso da minha imagem no filme Gretchen Filme Estrada”.

Bill Nichols (2005, p. 137), afirma que “O que acontece por causa da presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece apesar dela” e isso fica evidente em *Gretchen filme estrada* – como já mencionado acima – e também em *Laerte-se*. Este último era um documentário que já estava marcado para acontecer, mas que continuava a ter suas gravações adiadas por fugas de Laerte, que estava receosa e repleta de dúvidas sobre ter a sua vida íntima e identidade registradas. Não à toa, a primeira fala é “Por que que eu tô sendo alvo dessa câmera?” (LAERTE-SE, 2017, 0:0:36s).

A presença de Eliane Brum como indagadora foi essencial para que Laerte se abrisse, e o comparecimento físico da entrevistadora é mostrado em cena diversas vezes ao longo do documentário, com as duas sentadas conversando no sofá ou andando por outros cantos da casa. Logo, a produção não é omitida, e fica claro para o espectador que todos estão cientes de que está sendo gravado um documentário, rompendo com a suposta ilusão do natural. O filme também intercala a narrativa com tirinhas animadas de Laerte, que ajudam a construir sua identidade e memória artística, pois foi através de seu trabalho que a artista deu as primeiras pistas de sua transição para o público – e, como a própria pondera, talvez para ela mesma.

Contudo, se a trajetória de *Laerte-se* é ascendente, no documentário *Eu+1*, lançado no mesmo ano (2017), assistimos ao rastro de um roubo de identidade e de um apagamento de memórias. O projeto, identificado como uma jornada de saúde mental na Amazônia, documenta as experiências de um grupo de psicólogos e psicanalistas que se

juntaram na formação da Clínica de Cuidado especialmente para poder atender aos ribeirinhos atingidos pela construção da usina hidrelétrica de Belo Monte.

O filme é iniciado no silêncio, apenas com o texto de Eliane Brum aparecendo na parte inferior da tela. Então, entram a voz e as fotografias de João da Silva, que foi expulso de seu lar no rio Xingu. Texto e fala começam a se sobrepor, e as imagens vão sendo montadas.

Com a aparição dos profissionais, o método de questionamento de Brum se faz novamente presente, com os registros indicando que ela pediu para que se apresentassem – mas não especificou como. Assim, é possível ver a confusão dos entrevistados, com algumas pessoas perguntando se devem responder sobre sua vida profissional ou pessoal e resultando em apresentações que seguiram por vários caminhos.

Flavia Geich, uma das entrevistadas, fala sobre como notou as palavras-imagens que muitos imigrantes e refugiados que chegavam a São Paulo traziam em seus relatos, e a mesma tendência pode ser notada ao decorrer do filme quando os psicólogos entrevistados mencionam os testemunhos dos refugiados de Belo Monte. Aproximadamente no marco de 40 minutos, Christian Dunker conta que a barragem foi muitas vezes descrita pelos pacientes como “o bicho” ou “a coisa”. Posteriormente, no filme, a barragem também é mencionada como o “rastro de destruição”. Todos os profissionais acabam citando trechos (sem comprometer o sigilo clínico) dos relatos dos ribeirinhos ou de sua vivência com eles, e, com suas falas, vão construindo um retrato daquela realidade. A narrativa e o fazer-história dos habitantes do rio, antes mencionadas com preocupação por Dunker, tornam-se o principal poder imagético do documentário e afetam o próprio modo de narrar dos entrevistados.

Apesar de Brum ser a diretora, coroteirista e uma das idealizadoras do projeto, sua participação nesta produção acaba sendo mais silenciosa para o espectador, com o foco sendo no time da Clínica da Saúde. É possível localizá-la no canto de algumas das fotografias mostradas, mas, diferentemente do que ocorre em *Laerte-se* e *Gretchen filme estrada*, jamais aparece diretamente para a câmera.

Por sua vez, *Uma história severina*, a primeira obra audiovisual de Eliane, com codireção de Debora Diniz, não demonstra nenhuma marca de sua presença física, com a documentarista estando “invisível” por trás das cenas. Diferente das demais

produções, é um documentário de curta-metragem, que introduz o ritmo de modo mais acelerado e que é o mais cru em termos de particularidades na construção da linguagem cinematográfica. Pode-se dizer que ele “vai direto ao ponto”, com Severina e seu marido se apresentando logo no início, e, em seguida, as imagens das notícias do STF já pipocando na tela.

Similar ao uso das tirinhas em *Laerte-se*, as xilogravuras aparecem para demarcar cada capítulo da história. Contudo, o maior recurso narrativo utilizado foi a música “A semente da Dor e Sofrimento”, de Mocinha da Passira. A letra entoada por Mocinha é perfeita para retratar o conflito de Severina, e, junto com as xilogravuras, ajuda a inserir o espectador na narrativa do nordeste brasileiro.

A memória e a identidade aqui apresentadas através de imagens também são tópicos de extrema importância para o seu trabalho literário, como veremos a seguir.

3. A LITERATURA

Como escritora, até 2020 Eliane havia lançado duas obras: *Uma duas* (2011), de ficção, e *Meus desacontecimentos* (2014), livro de caráter autobiográfico. Apesar de terem sido lançados com três anos de diferença, ambos estão os livros interligados através do corpo – parte essencial para a sua escrita. “O que tento dizer é que, se não pudesse rasgar o papel com a caneta, ainda que numa tela digital, eu possivelmente rasgaria o meu corpo. E, em algum momento, o rasgaria demais” (BRUM, 2014, p. 17).

Tal menção do físico como algo a ser rompido é justamente o dilema das personagens mãe e filha de *Uma duas*, Maria Lúcia e Laura, que se sentem eternamente conectadas pelas experiências que tiveram com os corpos unidos. “Eu sei o que ela quer. Como sempre adivinha tudo, minha mãe sabe que eu escrevo. Que encontrei um jeito de arrancá-la de mim sem sangrar” (BRUM, 2018, p. 39).

O maior diferencial de *Uma Duas* em relação aos demais escritos de Brum é que ele apresenta o monólogo interior, os conflitos internos e as convulsões de pensamento que só são possíveis retratar em uma ficção. Até a metade do romance, acompanhamos Laura, a filha, em dois momentos, demarcados por fontes tipográficas diferentes: o registro/testemunho consciente e a narrativa “ao vivo” dos acontecimentos. Contudo, é a

partir da metade do livro, aproximadamente, que é inserida uma terceira voz, a de Maria Lúcia, a mãe.

É com essa adição que a verve jornalística da autora atravessa para o âmbito literário, a fim de, como o bom jornalismo deveria fazer, mostrar os dois lados da história. A narrativa de Maria Lúcia – indicada através do uso do itálico – faz com que o leitor desconstrua completamente as personagens e adquira outro entendimento do histórico perturbador das duas.

Laura tem dois registros narrativos distintos (destacados por fontes tipográficas diferentes): o registro do livro que ela está escrevendo, e a sua própria narrativa em primeira pessoa, que possibilita a criação de uma imagem nítida para os leitores da cena “ao vivo” que está ocorrendo em determinado momento – o que confere matizes cinematográficos ao relato. Seu modo de narrar assemelha-se tanto à escuta presente nos documentários de Brum quanto ao dinamismo e introdução cena a cena de seu jornalismo. Por outro lado, Maria Lúcia depõe. Ela narra para que um dia a filha ouça a sua história. Nesse romance, Eliane refere-se ao leitor como se fosse a personagem para qual o relato é endereçado, criando a sensação de que somos um jornalista que se deparou com um furo e agora precisa decidir o que fazer com a verdade.

Por sua vez, *Meus desacontecimentos* foge do que seria uma autobiografia comum ao apresentar a trajetória da artista de forma não linear e pouco centrada em sua carreira. Os capítulos são partes de um quebra-cabeça incompleto, mas com pedaços íntimos e profundos. Com atenção, é possível ver como as experiências de vida pessoal narradas afetaram as suas três principais linguagens e intenções por trás do trabalho. Sobre como a escrita impactou a sua subjetividade, a autora diz que:

A palavra escrita me encarnou em um corpo onde eu podia viver. O corpo-letra. Ao fazer marcas no papel, com a ponta dura da caneta, entrei no território das possibilidades. As manchas da minha pele primeiro rarearam, em seguida desapareceram. A literalidade que assinala meu estar no mundo, fazendo de mim uma geografia em que os sentimentos escavam quase mortes, encontrou uma mediação. Pela palavra escrita eu tornava-me capaz de transcender o concreto, transformar impotência em potência. Fui salva pela palavra escrita quando comecei a ler – e (talvez) em definitivo quando escrevi. E – importante – quando fui lida. (BRUM, 2014, p. 110)

Logo, percebe-se que desde o início de sua jornada, a escrita não só atravessou diferentes linguagens, como quebrou a barreira física e permitiu a libertação do corpo.

CONCLUSÃO

No jornalismo, na literatura ou no documentário de Eliane Brum, é a escrita, em suas diversas formas, que prevalece. Sua decisão e movimento de “escrever com imagens”, como dito no início deste artigo, provou-se essencial para a construção narrativa que a autora estabelece nas diferentes áreas artísticas.

A habilidade de produzir palavras-imagens é a maior força de Brum, pois consegue não apenas construir uma ponte para o atravessamento de uma linguagem para a outra, como é capaz de entrelaçá-las em um arranjo verdadeiro e singular.

Cabe a nós nos perguntar se a história de Gretchen, Severina, Laerte e a do povo expulso de suas casas no Rio Xingu continuaria sendo a mesma para o espectador se fosse contada em um livro ou matéria de jornal. E, fazendo o caminho inverso, como os idosos de “A casa de velhos” ou “O menino do alto” haveriam sido representados em um documentário? Como Laura e Maria Lúcia, caso fossem personagens reais, teriam sido retratadas em uma matéria de jornal?

O atravessamento de linguagens de Eliane Brum não parte de uma escolha acidental. A autora soube enxergar as pessoas e as situações de modo a não as colocar em uma linguagem que não seria capaz de levar fidedignamente as suas histórias adiante. Portanto, o caminho inusitado da narrativa, percorrido por Brum, possibilitou que as histórias a ela confiadas pudessem começar, também, a atravessar as barreiras impostas a elas no mercado literário, jornalístico e cinematográfico.

Referências

A MÁQUINA. *A máquina – Eliane Brum (completo 03/11/15)*. 2015. (27m28s). Disponível em: <https://youtu.be/v2cKXBzQyeo>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

BRUM, Eliane. *Meus desacontecimentos: a história de minha vida com as palavras*. São Paulo: LeYa, 2014.

BRUM, Eliane. *O olho da rua*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.

BRUM, Eliane. *Uma duas*. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2018.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo e GALEANO, Alex, orgs. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. Coleção Ensaios Transversais. v. 18. p.57-70.

DRAVET, Florence. Palavras inconsideradas na lagoa do conhecimento. In: CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002, p. 85-91.

EU+1. Direção: Eliane Brum. Produção: Financiamento coletivo pela plataforma Catarse. [S.I]: Brasil, 2017. Disponível em: https://youtu.be/IG_DdW4znCE. Acesso em: 20 ago. 2020.

GRETCHEN filme estrada. Direção: Eliane Brum e Paschoal Samora. Produção: Gil Ribeiro, João Daniel Tikhomiroff e Michel Tikhomiroff. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OBkDnuzzXYE>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LAERTE-SE. Direção: Eliane Brum e Lygia Barbosa. Produção: TrueLab para Netflix. 2017. Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/80142223>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papirus, 2005.

UMA HISTÓRIA SEVERINA. Direção: Débora Diniz e Eliane Brum. Produção: Fabiana Paranhos. 2003. Disponível em: <http://elianebrum.com/documentarios/uma-historia-severina/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em: 24/03/2023

Aceito em: 15/06/2023

O dizer cifrado na ditadura e as flechas selvagens e antifascistas nas artes dos anos 1970: diálogos possíveis

Fabrício Lemos da Costa (UFPA)ⁱ

RESUMO

O presente artigo trata das criações artísticas no contexto da ditadura civil-militar no Brasil. No estudo, analisamos as artes que se enveredaram no selvagem para responder às opressões conservadoras na década de 1970. Defendemos que tais revoltas radicais marcaram as obras nas suas particularidades políticas insurgentes, cujo uso de signos foram expressados cifradamente, muitas vezes, haja vista que a censura fazia parte das operações do regime ditatorial. Para isto, enfatizamos tais aspectos na escritura *Água viva* (1973), de Clarice Lispector (1920-1977), em diálogo com outras artes.

Palavras-chave: ditadura; selvagem; artes; *Água viva*; Clarice Lispector.

ABSTRACT

The present article concerns the artistic creations in the context of the civil-military dictatorship in Brazil. In the study, we analyzed the arts that went into the wild to respond to conservative oppression in the 1970s. We advocate that such radical uprisings marked the pieces in their insurgent political particularities, whose use of signs were encoded, many times, given that censorship was part of the dictatorial regime operations. To this end, we emphasize these aspects in the novel *Água viva* (1973) by Clarice Lispector (1920-1977), in dialog with other arts.

Keywords: dictatorship; wild; arts; *Água viva*; Clarice Lispector.

ⁱGraduado em Letras/Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2012), Mestre em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA, 2020). Atualmente, é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5578-8315> | E-mail: fabricao.lemos1987@yahoo.com.br

Não quero o que a cabeça pensa, eu quero o que a alma deseja/ Arco-íris, anjo rebelde, eu quero o corpo/ Tenho pressa de viver. [...] O meu som e a minha fúria, e essa pressa de viver/ E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza/ E arriscar tudo de novo com paixão/ Andar caminho errado pela simples alegria de ser.

Belchior, Coração Selvagem (1977)

No início de nosso estudo, gostaríamos de delinear a questão do dizer cifrado nas expressões artísticas durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Para isto, recorreremos ao texto “Literatura e resistência no Brasil hoje”, de Regina Dalcastagnè (2020). A pesquisadora salienta sobre a criação estética nos anos 1960/1970, em comparação com a ficção contemporânea que trata do tema da ditadura. Ela explica:

De um modo geral, os livros, lá, possuíam uma urgência que não existe aqui. Falavam de um presente que parecia que não acabaria nunca, e, por isso, dobravam-se, doloridos, sobre si. A resistência, então, estava ligada ao ato de falar, às vezes cifradamente, sobre aquilo que não se podia dizer. Resistia-se no gesto de contar, na esperança de que alguém ouviria, e de que alguém pudesse ser salvo. (DALCASTAGNÈ, 2020, p. 25)

Na esteira dos argumentos de Dalcastagnè, apontamos que as expressões artísticas – num tempo marcado pela violência institucionalizada do Estado de exceção – convergiram para criações que se desenvolveram por meio de signos políticos elaborados em certas camadas de dificuldades interpretativas – fora do eixo significativo de maior objetividade. Para Dalcastagnè, a diferença em torno da abordagem sobre a ditadura nos anos 60/70 e na contemporaneidade tem como questão principal o caráter do falar cifrado na ficção produzida no tempo em que se vivia a repressão, enquanto que na geração atual não há necessidade de usar signos que “camuflam” o assunto.

Em nossa pesquisa, consideramos que o aparecimento de animais e vegetais na expressão cultural – décadas de 60/70 – opera nessa particularidade da expressão política cifrada. Para além desses inumanos, enfatizamos a ideia do selvagem, do primitivo ou do bárbaro na esteira dos signos “insubordinadores” no que tange aos costumes moldados em imperativos éticos conservadores, os quais são sempre requeridos em contextos de repressão – totalitarismos e fascismos históricos. Destarte, em diálogo, analisaremos a escritura *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, e fotomontagens da artista Anna Bella Geiger, obras que apresentam alusões às “flechas selvagens” radicais, vistas aqui na égide

das revoltas insurgentes na década de 1970. Além das artistas citadas, faremos menção à produção fonográfica dos anos 70. Nosso interesse é apresentar uma espécie de espírito de época – *Zeitgeist* –, em que a representação do selvagem emerge do envolvimento estético-político no período. Em diversos objetos culturais, portanto, a ideia do selvagem tornou-se representativo naqueles “anos de chumbo”. Podemos dizer que a sua presença em diferentes expressões artísticas, no contexto de repressão política, pode ser lida na égide da memória de tempos traumáticos. Nesse sentido, a arte assume um certo “papel” político ao ler o mundo pela óptica da resistência. Então, para a melhor compreensão de determinados fatos sociais e culturais, faz-se necessário a leitura de diferentes criações artísticas, tendo como objetivo, por vezes, a análise comparativa das obras.

Na interpretação dos objetos culturais que foram contemporâneos ao AI-5, é possível reconstruirmos as memórias subjetivas e coletivas, evidenciando nas obras posicionamentos sobre o tempo vivido – o que era possível expressar, pelo menos. Em conformidade com Eurídice Figueiredo (2017, p. 13), em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, interessa-nos verificar a maneira como as artes contemporâneas aos “anos de chumbo” conseguiram “transformar” “elementos relacionados ao trauma em ‘experiência estética compartilhada’”, expressão que a pesquisadora empresta de Maria Rita Kehl. Para Figueiredo (2017, p. 14), “foi contra a falta de liberdade que muitos lutaram”. Em nosso estudo, foi na ausência de liberdade – aprofundada em 1968 – que a representação do selvagem tornou-se assunto de experiência comum entre os artistas brasileiros, podendo ser lido, pois, no umbral da insubordinação.

Figueiredo recorre a Henry Rousso, historiador francês que aborda os chamados “vetores”, os quais auxiliam na “reconstrução voluntária do acontecimento com fins sociais” (ROUSSO *apud* FIGUEIREDO, 2017, p. 13). No início de seu estudo, Figueiredo (2017, p. 13) menciona os quatro vetores postulados por Rousso. São eles: “os vetores oficiais (comemorações, monumentos, celebrações), os vetores associativos (associações e grupos de pessoas interessadas), os vetores culturais (cinema, literatura, televisão) e os vetores científicos (produção de livros de história e manuais escolares)”. Em seu livro, a pesquisadora trabalha com os “vetores culturais”, focando num *corpus* literário selecionado, em que para ela apresenta a “expressão de uma subjetividade” (FIGUEIREDO, 2017, p. 13). Para a nossa reflexão, temos interesse também pelos vetores culturais, mas incorporamos na presente abordagem a literatura, a fotomontagem, a produção musical e outros elementos artísticos da indústria fonográfica – a arte da capa de disco. Em suma, analisaremos as imagens selvagens em diferentes obras – com

destaque para *Água viva*, de Lispector – dos anos 70, as quais revelam politicamente as memórias e certas “táticas” de resistência. De acordo com Nadine Habert em *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*,

No que diz respeito à produção cultural, várias foram as formas de resistência que os autores críticos usaram para se contrapor à política e ideologia do regime e para fazer chegar ao público suas mensagens [...] Entrelinhas, duplos sentidos, trocadilhos, mensagens cifradas: para o bom entendedor meia palavra tinha que bastar. (HABERT, 2006, p. 38)

Água viva, escritura publicada pela primeira vez em 1973, apresenta a história da personagem-pintora que “aceita” o chamado orgânico, sobretudo vegetal, assim como a potência selvagem inauguradora da vida instintiva, da liberdade e do prazer. Seleccionamos dois fragmentos que mostram aquilo que chamamos de “político-selvagem” no projeto estético da autora de *Perto do coração selvagem* (1943): “Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: ‘selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais’. Isto te diz alguma coisa?” (LISPECTOR, 1976, p. 30). Em continuação, a narradora relata: “É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser” (LISPECTOR, 1976, p. 31). Diante dos citados trechos, faz-se mister pensarmos que *Água viva* apareceu no cenário literário nacional no período ditatorial, após a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968 – momento mais duro do regime autoritário, quando as artes sofreram as mais diversas experiências de perseguições – Início dos “Anos de Chumbo”¹. Em 1973, quando da publicação de *Água viva*, no plano político militar, Emílio Médici governava (1969-1974) com “linha dura” o país, tornando-se conhecido por continuar e fortalecer os aparatos de repressão, a exemplo da censura.

Em 14 de dezembro de 1968, o *Jornal do Brasil* [Ano LXXVIII – Nº 213]², publicou o Ato Institucional nº 5. No artigo 5º, lê-se: “proibição de atividades e manifestações sobre assuntos de natureza política” e “liberdade vigiada”. Luise Malmaceda e Paulo Miyada em texto publicado no catálogo da exposição *AI-5 50 anos – Ainda não terminou de acabar* (2019, p. 24), curadoria deste último, chamam a atenção para vários tipos de escritos “cifrados” na mesma página do “Ato”. Coordenado pelo editor Alberto Dines, lemos: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38º, em Brasília. Mín.: 5º, nas Laranjeiras.” (Parte superior da página), “Ontem foi o Dia dos Cegos” (Parte inferior

da página), além do título “Hora dramática”, que acompanha uma notícia sobre o jogador Garrincha sendo “expulso quando o Brasil vencia o Chile na Copa de 62”.

Neste tempo “dramático”, encontramos o trabalho de Anna Bella Geiger. Consideradas uma espécie de cartografia do “belo-selvagem” na arte brasileira dos anos 70, as criações de Geiger evidenciam a importância da cultura ameríndia em seus cartões postais e fotomontagens, como verificamos na obra abaixo:

Figura 1 - GEIGER, Anna Bella. *História do Brasil: Little Girls e Boys*, seis fotomontagens, 10 x 15 cm (cada), 1975. Coleção da artista, Rio de Janeiro



Fonte: catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019, p. 245).

Na fotomontagem, destaca-se a presença de mulheres indígenas colocadas em sobreposição ao rosto de uma mulher não-indígena. Como percebemos em várias de suas criações, as imagens dos ameríndios engendram políticas que questionam valores herdados da vida colonizada. Ainda sobre a questão do dizer cifrado no contexto histórico aqui enfatizado, Estrella de Diego em “Sobre o mito do pertencimento: outras formas de ser feminista”, texto publicado no catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*, curadoria de Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, afirma: “é evidente que a obra de Geiger se organiza em torno a propostas políticas não raro camufladas, talvez porque, na década de 1970 no Brasil, devido à situação política, tudo tinha que ser camuflado” (DIEGO, 2019, p. 68). Concordamos com o ensaísta em relação ao processo de “camuflagem” estético-política quando o tempo vivido – com opressão – marcou a maneira de expor criticamente as experiências sociais pela égide dos signos “encobertos”, os quais se mostram potencialmente insurgentes – dados como operação radical.

A imagem do indígena é crucial na arte conceitual de Anna Bella Geiger. Numa época em que o ameríndio foi constantemente noticiado como assunto complexo da política nacional, a artista colocou-o no centro do debate – problematizando, por

fotografias e cartões postais, o jogo duplo daquilo que se informava sobre os povos originários naquela década, momento da construção da Transamazônica pelo governo dos militares. Sob este dado, em decorrência das notícias que disseminavam imagens dos indígenas imersos numa realidade distante e quase intocável no ambiente natural, de outro lado, formulavam-se críticas ao avanço das práticas de segregação e violências para com eles. Em Geiger, assim, o indígena aparece no bojo dessas críticas, na medida em que o seu modo de vida comunicava, nos anos 70, um longo questionamento acerca das noções de progresso. Vale ressaltar que o indígena foi visto como “entrave” para a política militarista. Dária Jaremtchuk (2007) aborda sobre a figura do ameríndio na obra de Geiger em *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*:

A questão indígena esteve insistentemente na pauta de notícias e denúncias na década de 1970. Tornou-se um problema de alargadas proporções e discutido tanto nos meios de comunicação, como no circuito da arte. Imagens de índios tornaram-nos sinônimos de “espécies” raras, modelos de brasilidade telúrica colecionáveis, transformadas em decalques infantis. Mas, em *História do Brasil ilustrada em capítulos*, Anna Bella Geiger revela-os como figuras perecíveis, rompidas, descontextualizadas e decalcadas em espaços impróprios. Esse deslocamento das figuras operado por Anna Bella recorta-se contra um pano de fundo: apesar da censura e do controle dos meios de comunicação, as notícias sobre os índios estiveram na mídia da época. O incentivo do governo militar à ocupação da Amazônia, a construção da Transamazônica, a problemática da demarcação das terras indígenas, a invasão de suas terras e o extermínio de tribos inteiras, provocaram indignações e protestos [...] Se por um lado veiculava-se e enobrecia-se a imagem do índio como protótipo de autêntica brasilidade nos postais e adesivos vendidos em bancas, por outro, os interesses financeiros e políticos ficavam evidentes diante das notícias produzidas pelos meios de comunicação. Esta operação político-ideológica tornou-se tema e matéria também no meio artístico. (JAREMTCHUK, 2007, p. 99-100)

De acordo com os argumentos da pesquisadora, o assunto indígena fez parte do imaginário político e social daquele período, sendo tema que estava no “ar”, o qual foi “capturado” politicamente pela criação artística. Nessa direção, podemos afirmar que na década de 1970 a imagem do indígena tornou-se metáfora, ou ainda, signo da liberdade – mesmo num ambiente tão “seco” e hostil. Para esta discussão, vale a pena buscarmos os apontamentos de Silviano Santiago (1982, p. 53) no ensaio “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”. Sobre a produção estética em tempos de “chumbo”, o crítico explica que a forma ficcional do “realismo mágico” nos anos 70 está relacionado à urgência pela expressão metafórica, dado que o falar abertamente significou “perigo e a saída só pode ser vislumbrada metaforicamente no texto do ‘sufoco’”.

Imbuídos da imagem “selvagem”, muitos artistas mostraram em vários de seus trabalhos, assim, as possibilidades metafóricas que puderam dizer veladamente as propostas críticas ao abafamento da vida, onde a ideia da existência “insubmissa-selvagem” apresenta, no plano da arte, elos fortes com a história do modernismo dos anos 1920, quando o elemento insurgente foi requerido por Oswald de Andrade na sua “máquina de guerra”³ “crítico-textual-antropófaga”, cuja política “ameaça a catastrófica estabilidade do mundo”, segundo afirma Eduardo Sterzi (2022, p. 22) em *Saudades do mundo*. Nela, o “ser-selvagem” surge como “singularidade”, não carregando traços de “identidade”, conforme comenta ainda Sterzi (2022, p. 173).

Prefiguram-se nesses atos de revoltas e resistências, então, formas do selvagem que ajudam a compreender o contexto histórico da ditadura, sendo a arte encaminhada politicamente pela via da não alienação sensorial. Da anti-alienação nas artes, recorremos aos apontamentos de Susan Buck-Morss (2012, p. 176) em “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. À luz do pensamento de Benjamin, ela explicita: “os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”. Neste íterim, comunga-se neste resistir pelo sensorial a politização da arte que se concentra na luta antifascista, na qual, por sua vez, nega a estetização da guerra – desvalorizadora da vida, isto é, seu mais autêntico e pulsante apego ao existir junto ao que vive – humanos e inumanos.

Vale ressaltar que a politização artística deve ser compreendida nas articulações que a fizeram deixar de enveredar-se pela práxis da “ritualização”, à maneira de como era vivenciada na Antiguidade Grega, por exemplo. De acordo com Walter Benjamin (1994, p. 171) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a perda ritualística da arte leva à transformação no que diz respeito à sua “função social”, passando a possuir viés político. Sabendo que a arte foi “capturada” para servir ao “espírito fascista”, sobretudo na estetização da guerra e no elogio da “higienização” do mundo, ainda segundo o pensador alemão no referido estudo, os trabalhos estéticos, por outro lado, “podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística” (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Quando ditaduras se espalharam pelo Cone Sul em meados dos anos 60/70, a arte respondeu politicamente por meio de seu espírito “selvagem-insurgente”. Para isso, fez da radicalização da vida “indomesticada” a ponta de lança da existência antifascista. Nela, a liberdade – do tipo não-liberal, não-capitalista, não-burguesa e não-mercadológica –

assume um movimento singular pela existência ligada profundamente à vida nua e crua. Em *Água viva*, lê-se:

A vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores num jarro: uma sabedoria quase inútil. Essa liberdade fugitiva de vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio. (LISPECTOR, 1976, p. 82)

Pensar a não ocidentalização da vida pela óptica da perspectiva oriental coaduna-se na proposta da liberdade engendrada na selvagem existência movida pela saída da imobilidade, ou seja, do sedentarismo que faz do indivíduo um ser “castrado” nos seus desejos – resultando nas culpas e tristezas. Neste bojo, a “vida oriental” requerida na escolha da liberdade autêntica contesta os purismos e ideias estabelecidas em metafísicas que não admitem a diferença e a mistura. Nesse sentido, faz-se necessário problematizar o excesso da “lógica da identificação e exclusão” (SELIGMANN-SILVA, 2019, p. 13), motor das articulações fascistas.

Contextualmente, vale a pena apontar que nos anos 70 vivenciou-se uma importante mudança crítico-teórica com o pós-estruturalismo. Nesse momento, potencializou-se o pensamento lançado por “políticas da alteridade”, como fundamenta Heloisa Buarque de Hollanda em “Feminismo em tempos pós-modernos”:

A partir da década de 1970, começa a se evidenciar o debate, hoje irreversível nos meios políticos e acadêmicos, em torno da questão da “alteridade” [...] Podemos dizer mesmo que, nos últimos anos, é inegável no quadro da reflexão teórica das ciências sociais e humanas a evidência de uma progressiva e sistemática desconfiança em relação a qualquer discurso totalizante e a um certo tipo de monopólio cultural dos valores e instituições ocidentais modernas. (HOLLANDA, 1994, p. 8-9)

Somado a este ambiente político-teórico, ressaltam-se as revoluções femininas que ocorreram no século XX, assim como as vertentes teóricas pós-coloniais que tiveram uma importante recepção na América Latina em decorrência de novas posturas intelectuais não eurocêntricas. Além disso, vale lembrar que nasce entre os anos 60/70 um novo sujeito ético, o qual se reanima no espírito “rebelde” de Maio de 68⁴. No Brasil, as “revoltas” desse indivíduo ético, como temos defendido, voltam-se às flechas lançadas nos movimentos das liberdades que reclamam mudanças de posturas sociais, como se apresenta em *Água viva*: “o que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo” (LISPECTOR, 1976, p. 17). São emblemáticas as obras de Geiger dos anos 70, as

quais dão conta desse interesse pelo uso da flecha, imagem da vida guerreira, nativa e livre. Em contraposição à figura do indígena “estático” e “homogêneo”⁵ dos cartões postais veiculados no período militar no Brasil, Geiger experimenta, em performance, do ser “guerreiro-nativo”. Em alusão ao mencionado aspecto, Estrella de Diego alude:

Ela também questiona os papéis de gênero quando imita o gesto de um guerreiro que se apresenta com arco e flecha: também ela, uma insólita guerreira. Definitivamente, qualquer um pode ser um guerreiro – basta parecer guerreiro. E qualquer um pode ser “nativo” – basta parecer “nativo”. (DIEGO, 2019, p. 65)

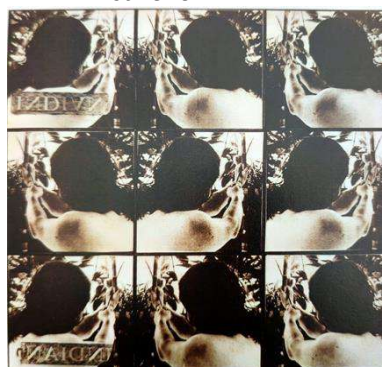
Nas obras reproduzidas abaixo, vemos melhor esta questão:

Figura 2 - GEIGER, Anna Bella. *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 18 cartões-postais, 10 x 15 cm (cada), 1976-1977. Coleção da artista, Rio de Janeiro.



Fonte: capa do catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019).

Figura 3 - GEIGER, Anna Bella. *Indianer*. Fotomontagem, 24 x 25cm, 1976. Coleção da artista, Rio de Janeiro



Fonte: Catálogo da exposição *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (2019, p. 243).

Nos anos 1970, em diálogo com as obras de Geiger, a representação da liberdade por muitos artistas esteve relacionada à imagem do primitivo, bárbaro e selvagem, cuja

existência encontra-se envolvida, muitas vezes, ao não utilitarismo. Vejamos como a narradora-personagem de *Água viva* apresenta a sua liberdade:

Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo. (LISPECTOR, 1976, p. 25)

A expressão do selvagem quando do endurecimento da censura no Brasil mostra-se um interessante e eficiente dispositivo político-estético que se conjuga no desejo de liberação dos moralismos que atravancam a vida entregue à emancipação e às experiências no mundo por alteridades: “sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo” (LISPECTOR, 1976, p. 12). Podemos afirmar que o signo “bárbaro⁶” – sem nenhuma conotação pejorativa – é mola propulsora da defesa do existir fora da unidade, hierarquia e poder – elementos da constituição dos sistemas colonizadores e também dos fascismos históricos. Assim, é particular a forma do selvagem nesse panorama artístico-cultural, já que há nesse uso artimanhas ético-políticas cifradas, sendo diferente, por exemplo, das criações contemporâneas que se valem do indígena “insubordinado”, a exemplo da tela *A primeira missa* (2014), de Luiz Zerbini, reproduzida abaixo:

Figura 4 - ZERBINI, Luiz. *A primeira missa*. Acrílica sobre tela, 200 x 300 cm, 2014. Coleção do artista.



Fonte: Desartes, 2020.

Propondo uma revisita à pintura *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, Zerbini proporciona debates políticos pontuais na presente geração, talvez estimulado pelas viradas animais e vegetais na cultura e a questão ecológica mais geral, que na tela pode ser sugerida pela representação de um enorme peixe que envolve a

mulher indígena, assim como o abundante uso de plantas. Na paisagem fortemente vegetal, o colonizador se encontra com as mãos amarradas, enquanto uma cobra “toma conta” de sua cabeça. Por outro lado, comparando com a década de 1970, contemporaneamente, não há necessidade de cifrar o signo indígena para expressar desejos de liberdades que outrora foram tolhidos por um conservadorismo ditatorial em vigor no país. Não estamos querendo dizer, com isso, que na atualidade inexista qualquer tipo de censura; no entanto, numa democracia recente, as expressões artísticas não precisam passar por censores que servem à institucionalização do poder mediante “atos institucionais”, como aconteceu mais fortemente nos “Anos de Chumbo”.

Da censura em criações dos anos 70, tratamos, no artigo intitulado “O Futuro de Martim: por uma liberdade não-burguesa em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector” (2022, p. 199), a respeito do conhecido caso que envolveu o LP *Joia* (1975), de Caetano Veloso, o qual teve a capa questionada tendo o nu como motivo. Censurou-se a capa, mas a canção “Joia” permaneceu. Selvagememente, diz:

“Joia”
 Beira de mar
 Beira de mar
 Beira de maré na América do Sul
 Um selvagem levanta o braço
 Abre a mão e tira um caju
 Um momento de grande amor
 De grande amor

Copacabana
 Copacabana
 Louca total e completamente louca
 A menina muito contente
 Toca a coca-cola na boca
 Um momento de puro amor
 De puro amor
 (VELOSO, 2022, p. 352)

Sobre *Joia*, o *Jornal do Brasil*, edição de 07 de agosto de 1975, noticiou uma denúncia realizada por Rogério Nunes, diretor da censura. Na história do impedimento desse álbum influenciado por um disco musical das tribos do Xingu, a capa precisou sofrer modificações. Mudou-se para um todo branco e com apenas três aves de tom azulado. No alto, o título *Joia*. Eis um recorte do jornal:

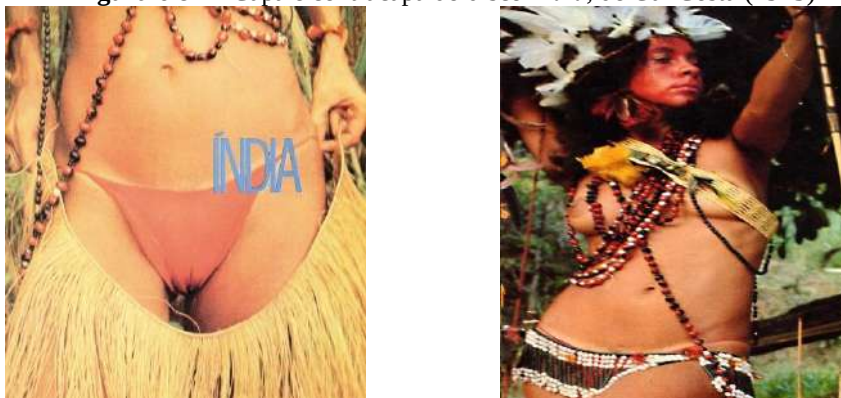
Figura 5 - Recorte do *Jornal do Brasil* de 7 de agosto de 1975, p. 7, nº.121.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. 1975

No cenário musical brasileiro, o embargo da capa e contracapa do LP *Índia* (1973), de Gal Costa, é um caso emblemático no que diz respeito à censura na atividade fonográfica. Vejamos as imagens (fotografias de Antonio Guerreiro), onde a artista aparece com adereços indígenas e seios à mostra:

Figura 6 e 7 - Capa e contracapa do disco *Índia*, de Gal Costa (1973)



Fonte: Estadão, 2018.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 13 de dezembro de 2018, Roberto Menescal, diretor artístico da gravadora Polygram na época, conta um pouco sobre os entraves na produção de *Índia*. Intimado por Solange Hernandez, agente da censura, ele diz que os maiores problemas se materializaram nas fotografias. Na entrevista ao jornal, Menescal explica: “Ela disse que não aprovaria de jeito nenhum. ‘Pô, uma artista com os seios de fora?’, e eu respondi ‘Mas é uma índia! Você quer que a índia esteja de sutiã?’” (2018, *on-line*). O disco foi liberado para a comercialização, mas foi vendido num saco azul com as informações – em letras pretas – “Gal Costa” e “Índia”. Segundo relata Menescal (2018, *on-line*), a ideia do plástico azul foi dele: “Eu disse: ‘E

se fizéssemos uma capa de plástico sobre a capa original, que não deixasse a imagem aparecer?"". Aceitando a condição, a agente declarou: "Você é responsável! Se sair alguma coisa que der para ver (os seios), eu vou te prender!"".

A exemplo da restrição de *Joia* (1975), o motivo foi o mesmo: o nu. É importante ressaltar que no ano seguinte ao aparecimento de *Índia* (1973), Gal Costa gravou a canção "Joia" em *Cantar* (1974), produção de Caetano Veloso e Perinho Albuquerque. Nesse gesto, percebemos que a ideia do selvagem continuava muito viva na cultura brasileira desse tempo, expressando os desejos de liberdade daquela geração – estimulada por uma revolução do comportamento nos anos marcados por tolhimentos e violências traumáticas, "época estranha de censura" (2018, *on-line*), conforme resalta Antonio Guerreiro.

No conjunto da ficção clariciana, o selvagem faz parte do projeto da autora de *A Paixão Segundo G.H.* (1964) desde o início de sua carreira literária. Por outro lado, vale lembrar que nos anos 70 a mencionada ideia do selvagem tornou-se assunto comum nas criações de diversos artistas brasileiros. Nessas obras, o mundo "primitivo" enveredou-se também com o orgânico vegetal: "e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita" (LISPECTOR, 1976, p. 46-47). Enfatizamos aqui a década de 1970, no entanto, o "primitivo" aparece como tema da insurgência rebelde e da "inconstância da alma selvagem"⁷ desde os anos 1920, sobretudo com Oswald de Andrade: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses" (ANDRADE, 1978, p. 16).

Entretanto, foi na década de 1960⁸ e principalmente na geração posterior que a presente questão passou a ser mais evidente em diversas artes. Em suma, se a escritura *Água viva* precisa ser lida dentro de um projeto⁹ literário clariciano mais amplo, entende-se que nos anos aqui enfatizados o texto ganha força de participação numa política cultural que singularizou o selvagem, visto como artifício radicalizador do anti-poder. É por meio da liberdade selvática que lemos o fragmento de *Água viva*:

Quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje.

[...]

Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. (LISPECTOR, 1976, p. 20)

A radicalidade de *Água viva* prefigura, na esteira de Florencia Garramuño (2021, p. 146-147) em “Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima”, o chamado à existência impessoal, tendo em vista que “o estado natural” inaugura a “singularidade sem pertencimento”. Logo, o viés radical na escritura de 1973 comunica um “espírito de época” interessado pelo lado anônimo – visto como potência da liberdade selvagem. Ao interpretar *Água viva*, Garramuño afirma:

Temos que ver nesse relato que deprecia toda organização hierárquica um impulso claramente democrático – talvez precisamente por isso aprofundado por Clarice, como confrontação, em plena ditadura – e inclusive onde o exercício radical de escrita faz da impessoalidade narrativa sua grande conquista. (GARRAMUÑO, 2021, p. 147)

Assim, num tempo em que a vida fora depreciada pelo regime ditatorial, a referência à existência selvagem indicou qualquer desejo de manter o instinto vivo plenamente ligado às formas contestadoras – politicamente convocadoras do existir no “instante já”. Ao contrário da máquina “mortal-destrutiva” do pensamento “fascista-ditatorial”, advinda com o golpe militar de 1964, temos a “máquina” que deseja a vida nua e guerreira, como sugere a fotomontagem de Geiger:

Figura 8 - GEIGER, Anna Bella. *História do Brasil: Little Girls e Boys*, seis fotomontagens, 10 x 15 cm (cada), 1975. Coleção da artista, Rio de Janeiro



Fonte: Catálogo da exposição Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena (2019, p. 246).

A concepção do signo selvagem referente à vida não catequizada, para lembrarmos da passagem¹⁰ do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, corrobora, na década de 1970, uma abordagem política que anima uma ética postulada na antifascista singularidade do existir sem apego às submissões da ordem por imperativos “sabotadores” da liberdade – o experimentar de sensoriais momentos presentes, os quais são pautados na oposição aos aprisionamentos.

Em diálogo com Michel Foucault, Carlos José Martins (2009, p. 59) argumenta em “Figurações de uma atitude filosófica não-fascista”: “Uma ética do desprendimento e não da conversão. Uma ética da singularidade e não uma lei universal invariante. Uma ética do acontecimento e não transcendental”. Em articulação com esta ética antifascista, consideramos que a vida anônima e impessoal de que fala Florencia Garramuño (2021), no estudo já citado anteriormente, apresenta uma “ética” envolvida com instantes que permitem os erros – aliás, só erra quem tem coragem de andar, movimentar-se, viajar, quem sabe, tornar-se nômade: “As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. [...] Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-se” (LISPECTOR, 1976, p. 80).

Encontra-se, nessa atitude, a vocação à vida não fascista, na medida em que o “arriscar” aponta também para o “modo integral” do viver em liberdade, conforme sublinha Seligmann-Silva (2019, p. 65). Evidenciam-se nessas atitudes os lances que ensaiam a existência desgarrada das submissões sociais – inventadas para classificar o indivíduo dentro de normas moralizantes que o impedem de exercer os seus desejos fora do poder. Situa-se aqui o caráter rebelde que rejeita a vida amarrada em submissões e armadilhas do “essencialismo”, pois o corpo “está reconciliado consigo mesmo, soberano, livre, independente, autônomo, contente de ser ele próprio” (ONFRAY, 2001, p. 14). Resgata-se nesse orgulho de ser “artisticamente selvagem” dos anos 70, por vezes, a conhecida crítica oswaldiana expressa ironicamente no poema *Erro de português*, cujo ato de vestir significou as primeiras repressões conservadoras impostas ao povo ameríndio. Ei-lo:

Erro de português
Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português
(ANDRADE, 1974, p. 177)

Dessa forma, a política selvagem que se constitui na arte de 70 engendra a mesma crítica de Oswald de Andrade aos imperativos opressores das visões centralizadoras, conservadoras e hierárquicas que são verificadas na história ocidental. Por outro lado, revelam-se nas lutas insurgentes a urgência na formulação de críticas “veladas” às violências institucionalizadas pela ditadura. De maneira geral, podemos considerar que o

“ataque” é direcionado também ao pensamento colonial, motor das opressões. Por visão ocidental, entendemos aquela que alimenta o espírito “castrador-capitalista”, aqui pensado na esteira de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 356) em *O Anti-Édipo*. Trata-se, para eles, “do ódio contra a vida, contra tudo o que é livre, que passa e que flui”. Com eles, questionamos o divã freudiano que reanima a figura de Édipo, imagem da tristeza, da culpa, do sedentarismo, em suma, das vidas conjugadas em faltas. Animados por seus argumentos que sugerem a ânsia pelo existir ao “ar livre”, pensamos que o “belo selvagem” tem como questão fundamental o ânimo em neutralizar a visão ocidental – o processo que tentou fazer do indígena um novo “Édipo” dos trópicos. Em *O Anti-Édipo*, os pensadores franceses sublinham:

O mesmo ocorre nas zonas periféricas do capitalismo, onde o esforço feito pelo colonizador para edipianizar o indígena, Édipo africano, acha-se contrariado pela dilaceração da família segundo as linhas de exploração e de opressão sociais. Mas é no centro mole do capitalismo, nas regiões burguesas temperadas, que a colônia devém íntima e privada, interior a cada um. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 357)

Partindo desses pontos levantados por Deleuze e Guattari, o que se encontra no bojo da crítica à normatização da vida “burguesa-ocidental-capitalista”, portanto, é a permanência da “colônia interior edipiana”, a qual se mostra o alicerce da vida fascista – tão requerida em situação de repressão política pela Extrema-Direita, a exemplo do que ocorre no Brasil com o aparecimento do “bolsonarismo”. Assim, diante da sociedade que se elabora no fascismo, defendemos que *Água viva* participa da valorização da liberdade do indivíduo preocupado no “cuidado de si”, ficcionalmente prefigurado pela égide da impessoalidade, da desclassificação, do contágio com os inumanos, por fim, na pulsão selvagem.

Água viva é escritura que comunica o seu tempo: “*e eu selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: troto para a frente e para trás sem fronteiras. Presto cultos solares nas encostas de montanhas altas*” (LISPECTOR, 1976, p. 90, grifo nosso). Como situamos no fragmento, a liberdade arrolada no “espírito selvagem” da “personagem-pintora” se opõe ao “tempo seco”, diríamos “anos de chumbo” da ditadura civil-militar. Ao invocar o selvagem de si mesma, a mulher expõe ficcionalmente o que estava no ar naquele contexto cultural: a luta pela insubmissão.

Em conformidade com os argumentos de Eduardo Jardim (2017, p. 106), vale ressaltar que as formas singulares de luta contra a ditadura no trabalho criativo de diversos

artistas significou um “recuo” mais denso para as camadas da “subjetividade”, na medida em que a participação política no Brasil – pública, direta e coletiva – tornou-se impossível nos anos 70. Segundo o que temos defendido, acreditamos que o tema do selvagem pode ser lido como “forma de contra-ataque” em relação aos sistemas autoritários. De acordo com o nosso entendimento, o selvagem ganha força de luta, independentemente do recorte histórico – podendo ser sempre atualizado quando do fortalecimento do fascismo de quando em quando. Assim, embora não trate especificamente do tema aqui defendido, interessa-nos o que afirma Jardim (2017, p. 101) sobre “formas de contestação que tinham por alvo não apenas a ditadura militar, mas todas as instituições consideradas opressivas”.

O modo selvagem em *Água viva* intui na vida íntima da personagem um desafio ao tempo de opressão. Apontando o corpo instintivamente, a mulher torna-se autônoma numa ética valorizadora do corpo “feminino-radical”, não mais aceitando ser mera observação corporal – aspecto presente na história da arte ocidental. Em tom de alerta, a pintora declara o seu “envolvimento” com a vida:

Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma. Mas o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicar perco a úmida intimidade.

[...]

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva. (LISPECTOR, 1976, p. 27)

A sexualidade emitida pela natureza em *Água viva* estimula a vida “intensa-sensorial”. Para isto, a narradora-personagem alimenta por si mesma a “densa selva” erótica que se contraria à repressão arbitrária. Há nesses atos de revoltas insurgentes-radicais, assim, um pleno ataque à “cultura masculina-patriarcal”, segundo afirma Andrea Giunta (2018, p. 256) em *Poéticas de resistência*, texto publicado no catálogo *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. No referido estudo, Giunta aponta sobre os corpos femininos resistentes: “corpos poeticamente emancipados do mandato social possibilitaram a subversão dos parâmetros repressores do aparato estatal ditatorial”. Em conformidade com o argumento da curadora e pesquisadora, defendemos que Clarice Lispector participa dessa luta pelo corpo emancipado, a exemplo de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), romance

que enfatiza a liberdade singular no rumo do aprendizado. Nele, a existência anti-burguesa é “ensaiada” por meio da relação entre Lóri e Ulisses:

– A meu ver, você não pertence a nenhuma classe, Ulisses. [...] você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade? – Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. (LISPECTOR, 1969, p. 174-175)

A escritura de 1973, pois, reafirma o projeto estético clariciano, possibilitando a construção de novas formas de experimentar o mundo – no contágio com os outros. Aproveitamos para apontar que nessas menções às liberdades, em sintonia com o conjunto de sua obra, ficam evidentes certas visões ideológicas sobre o estar no mundo, afinal, “a ideologia não é apenas a força do opressor, mas, além disso, a resistência do oprimido [...] Qualquer produção, seja literatura ou científica, inevitavelmente se relaciona com a ideologia do autor, em maior ou menor grau” (SCHARGEL, 2022, p. 14). Sobre o posicionamento político-ideológico de Clarice Lispector, é emblemática a fotografia que mostra a autora na passeata dos Cem Mil contra a ditadura militar, em 22 de junho de 1968. Em *Clarice: uma vida que se conta*, Nádia Battella Gotlib (1995, p. 379-383), ao analisar a imagem referida, expõe o envolvimento político da escritora – carregado por tensões e um engajamento que diríamos singular. Na citação seguinte, a pesquisadora relata sobre o ato político de Clarice Lispector no protesto de 68, meses antes da instalação do AI-5:

Em meio a tanta gente, sensibilizada pela mobilização política, Clarice sai de casa, faz a caminhada com o grupo até o Palácio, mas guardando um denso olhar para dentro, reservadamente. A seta que atinge o alvo, através dessa “trajetória” pelo centro do Rio de Janeiro e por tantos textos de engajamento social e político, Clarice manifesta na própria imagem do seu ser, a figura da sombra vigilante: “o que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo”. E de um modo especial: “Retida, sim, e por isso mesmo mais violenta”. (GOTLIB, 1995, p. 382)

Por fim, *Água viva* acentua o caráter crítico em relação às sujeições sociais – impostas patriarcalmente e colonialmente aos indivíduos em contextos politicamente repressivos, sobretudo. Nessa criação, o selvagem é flecha insurgente no que tange às formas encobertas no dizer – configurado em contra-ataque ao viés fascista do regime autoritário. Ao mostrar-se instintivamente selvagem, a escritura de 1973, intitulada primeiramente de “Objeto Gritante”, inventa um mundo livre na história da personagem-

pintora. Na narrativa, invoca-se o elo que grita as tantas liberdades contagiantes: “o que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente” (LISPECTOR, 1976, p. 104). Diante do presente trecho, perguntamo-nos: Ao decorrer do Estado de exceção no Brasil, quem ouviu a liberdade urgente e selvagem de Clarice Lispector? No amargor de novos fascismos do nosso tempo, arriscamos uma resposta: quem soube viver o instante-agora – o “tema de vida” (LISPECTOR, 1976, p. 8).

Referências:

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 11-19.

ANDRADE, Oswald de. Erro de português. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 177-177.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Polícia recolhe capa de LP por obscenidade. Figura 5. 1975. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=&pagfis=59331. Acesso em: 01 de maio de 2023.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. Trad. Vera Ribeiro. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 173-222.

COSTA, Fabício Lemos da. O Político Selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em “Os Selvagens”, de Olga Savary: um estudo comparativo. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 20, n. 1, p. 16-33, 2022.

COSTA, Fabício Lemos da. O futuro de Martin: por uma liberdade não-burguesa em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector. *Entreletras*, Araguaína, v. 13, n. 2, p. 191-212, mai./ago., 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Org.). *Literatura e Ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 17-30.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIEGO, Estrella de. Sobre o mito do pertencimento: outras formas de ser feminista. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Org.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019, p. 60-69.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima. In: DINIZ, Júlio (Org.). *Quanto ao futuro, Clarice*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo; Puc Rio, 2021, p. 363-376.

GIUNTA, Andrea. Poéticas de resistência. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca, 2018, p. 251-258.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução – Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

KER, João. Índia de pele morena, uma Gal fatal. No corpo e na voz. Figura 6 e 7. *Estadão*. 2018. Disponível em: <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/india-de-pele-morena-uma-gal-fatal-no-corpo-e-na-voz>. Acesso em: 30 de abril de 2023.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

MARTINS, Carlos José. Figurações de uma atitude filosófica não-fascista. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 51-61.

MALMACEDA, Luise; MIYADA, Paulo. Sem título. In: MIYADA, Paulo (Org.). *AI-5 50 Anos: Ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 24-24.

ONFRAY, Michel. *A Política do Rebelde: tratado de resistência e insubmissão*. Trad. Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Org.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena*. Figuras 1, 2, 3 e 8. São Paulo: MASP, Edições Sesc, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 47-55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Toda comunidade é fascista? um elogio do nomadismo*. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

SEMINÁRIO HISTÓRIAS DO BRASIL: MASP. Figura 4. *DasArtes*. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/seminario-historias-do-brasil-masp/>. Acesso em: 21 de abril de 2022.

SCHARGEL, Sergio. *O fascismo infinito, no real e na ficção: como a literatura apresentou o fascismo nos últimos cem anos*. Porto Alegre: Class, 2022.

STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo: Notícias da Antropofagia*. São Paulo: Todavia, 2022.

VELOSO, Caetano. Joia. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 352-352.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em: 23/01/2023

Aceito em: 07/04/2023

¹ Cf. HABERT, 2006, p. 29: “O uso permanente de instrumentos como o AI-5, e outros decretos que ampliavam o alcance da censura, combinava-se a vários outros mecanismos de repressão, coerção e vigilância permanente que criou um clima de terror e autocensura.”

² Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=126463. Acesso em: 16 de junho de 2023.

³ Cf. STERZI, 2022, p. 32.

⁴ Cf. ONFRAY, 2001, p. 179-180: “Maio de 68 descobriu a difusão generalizada do poder e fez dele, onde ele se encontre, uma ocasião de questionamento, de crítica [...] o poder se mostrou em todo lugar; se era preciso combatê-lo, tratava-se de persegui-lo em todo canto. Daí uma obrigação de pensar de outra forma as modalidades da resistência ou da insubmissão.”

⁵ Cf. DIEGO, 2019, p. 62: “Na lógica do sistema colonial, os postais não mostram os ‘nativos’ como são; em vez disso, os ‘nativos’ acabam sendo como mostram os postais: homogêneos e previsíveis, separados por gêneros e com papéis claramente atribuídos pela lógica colonial. Aceitando, em suma, seu papel de ‘nativos’”.

⁶ Na música brasileira dos anos 1970, é importante lembrar do grupo Doces Bárbaros, constituído por Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e Caetano Veloso. Entre tantas músicas, o grupo tinha no repertório as canções “Os Mais Doces Bárbaros” e “Um índio”.

⁷ Emprestamos a expressão de Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 206), desenvolvida em seu livro intitulado *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. A “inconstância”, para o antropólogo, à luz das reflexões de Clifford, justifica-se na noção de “troca”, não de “identidade substancial”.

⁸ Ver o nosso estudo “O Político Selvagem em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, e em ‘Os Selvagens’, de Olga Savary: um estudo comparativo” (2022). No artigo, analisamos duas obras em que o selvagem é debate comum.

⁹ Não podemos esquecer que a “imagem selvagem” no projeto estético de Clarice Lispector está presente desde a sua primeira obra – *Perto do coração selvagem* (1943).

¹⁰ Cf. ANDRADE, 1978, p. 13-19: “Contra todas as catequeses [...] contra a realidade social, vestida e opressora.”

A vergonha é um fato social?

Maithê Potrich (UEL)ⁱ

RESENHA

ERNAUX, Annie. *A Vergonha*. Tradução: Marília Garcia. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

Em *A Vergonha*, escrito em 1995 e publicado no Brasil em 2022 pela Editora Fósforo, a epígrafe escolhida por Annie Ernaux diz que a linguagem não é a verdade: a linguagem é uma forma de existir no universo. Nesse livro, que é mais um da sua obra autobiográfica, Ernaux precisou de pouco mais de 80 páginas para contar a si como ela existiu em 1952, ano em que viu seu pai tentar matar sua mãe.

A autora nasceu no mês de setembro de 1940 numa comuna do interior da França, Lillebonne. Filha de camponeses proprietários de uma pequena mercearia, ela concluiu sua formação acadêmica na Universidade de Rouen e trabalhou como professora ao mesmo tempo em que escrevia os primeiros registros da sua obra. A entrada da autora Annie Ernaux no universo literário data de 1974, mas seu reconhecimento veio posteriormente por ocasião da publicação do livro *Os Anos* em 2008 e, mais recentemente, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. A origem e as experiências que atravessaram sua vida são o repertório principal de seus livros, e *A Vergonha*, especialmente, escancara os efeitos de um episódio de violência doméstica nas relações intra e interpessoais que preencheram a vida de Ernaux nos anos seguintes.

A tarefa mais exaustiva dessa resenha é, sem dúvidas, encaixar *A Vergonha* num dos gêneros que a teoria literária nos oferece. Nas primeiras páginas, a autora deixa claro que não quer fazer uma narrativa. Ela não quer reproduzir uma realidade, mas buscá-la. Para isso, fará das memórias documentos que iluminam uns aos outros.

ⁱ Mestranda em Sociologia na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Graduada em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9496-0800> | E-mail: maithepotrich@gmail.com.

Assim, Ernaux se diz uma etnóloga de si mesma. Entretanto, há uma tensão entre essa afirmação e as correntes da antropologia que rejeitam a categorização da etnografia como método. De acordo com o antropólogo Tim Ingold (2017, p. 223), “O objetivo da etnografia [...] é produzir uma descrição – escrita, fílmica ou que faça uso de outro meio gráfico – da vida como ela é de fato vivida e experienciada pelas pessoas em dado lugar e em dado período”. Para Peirano (2014), uma boa etnografia exige que se considere a comunicação no contexto em que ela acontece e que se identifique de forma analítica a eficácia social das ações. *A Vergonha* descumpra esses requisitos.

Ainda no início do livro, enquanto nos informa seus métodos, a escritora diz:

Mas a mulher que sou em 1995 é incapaz de se ver na menina de 1952, que só conhecia sua cidadezinha, sua família e sua escola, que só tinha à disposição um vocabulário reduzido. E, a sua frente, a imensidão do tempo por viver. Não existe memória sobre si mesma. (ERNAUX, 2022, p. 23)

Assim, é a Ernaux de 1995 que busca descrever a experiência vivida aos doze anos de idade. Dessa forma, ao invés de fazer etnografia, a qual pressupõe descrever a realidade na inteireza das experiências tidas ali, a autora abraça a tarefa de imitá-la.

A imitação de que falo aqui é aquela que compõe a concepção aristotélica de mimese. Para Aristóteles (2020), a mimese é uma arte literária: a capacidade de criar a realidade por meio da linguagem. Não se trata, portanto, de uma mera cópia do real, mas da sua produção à determinada maneira. Daí, destaca-se que a mimese não é exclusiva da literatura, mas um processo do qual a natureza também se vale. O que diferencia arte e natureza são seus princípios. Ao passo que esta tem um princípio interno, naquela ele é exteriorizado, e o que nos permite capturá-lo é a literariedade.

Textos literários e não literários distinguem-se pela capacidade inventiva e representativa que é exclusiva aos primeiros. Ademais, os textos literários são carregados de atemporalidade e universalidade; recheados por uma linguagem conotativa e comprometidos com a ficcionalidade e a verossimilhança. Esta é elemento essencial da mimese. Verossímil não é aquele que representa a realidade, mas o real, ou seja, as possibilidades simbólicas que dela fazem parte.

Em primeira pessoa, Ernaux regressa à cidadezinha, à família e à escola, que constituíam o seu mundo de outrora. Nelas, a autora não busca a realidade, mas as possibilidades que vislumbrava ali, no Pays de Caux, o qual ficava à margem direita do

rio Sena, entre Le Havre e Rouen. Ali, onde seu pai tentou matar sua mãe num domingo de junho no começo da tarde, depois de voltarem da missa e antes de irem passear de bicicleta.

O episódio fático que insere, na existência da autora, um filtro entre ela e as coisas vividas ocorreu numa minúscula cozinha, “[...] que ficava espremida entre o café, a mercearia e a escada que levava ao andar de cima” (ERNAUX, 2022, p. 9). Além dessa, as memórias do pensionato e da cidade onde morava tornaram-se documentos, que, nas mãos da autora, organizaram-se em prol da tarefa à qual ela se propõe. É no manuseio desses documentos que a linguagem literária do texto salta aos olhos do leitor.

A linguagem literária é um produto social. Ela exerce, sobretudo, uma função sociocomunicativa, e isso a obra de Annie Ernaux, diga-se de passagem, cumpre com excelência. *A Vergonha* é um produto extraído das relações sociais que organizavam a vida em Pays de Caux e na escola particular que Ernaux frequentava. A autora diz que:

Descrever, pela primeira vez, sem nenhuma regra para isso além da precisão, ruas que nunca foram pensadas por mim, mas só percorridas durante a infância, *é tornar legível a hierarquia social que elas continham*. (ERNAUX, 2022, p. 30, grifo nosso)

A escritora inscreve uma quantidade exaustiva de regras a que obedecia exaustivamente. Primeiro, ensina-nos quais gestos eram permitidos aos homens e quais os eram às mulheres. Depois, a autora (ERNAUX, 2022, p. 35) explica como a semana e a vida se dividiam: aquela em dias definidos pelas “funções coletivas e familiares e por programas de rádio”; a outra em “idades de”. As pessoas também não estavam ilesas à categorização: elas eram avaliadas segundo seu grau de sociabilidade. “Era preciso ser simples, honesto e bem-educado” (ERNAUX, 2022, p. 39). Dentro dos muros da escola particular católica, na qual Ernaux era a única representante da sua família, as regras eram outras: formar uma fila no pátio coberto ao tocar o primeiro sinal; não pôr as mãos no corrimão da escada; levantar quando uma professora, um padre ou a diretora entram na sala e ficar em pé até que eles saiam; e abaixar a cabeça sempre que se dirigir às professoras.

A autora (ERNAUX, 2022, p. 52) deixa claro, porém, que:

[...] nunca se experimenta o sentimento de uma ordem coercitiva. A influência da lei deve acontecer de forma suave, familiar, por exemplo, por

meio do sorriso de consentimento da “senhorita” ao cruzarmos com ela na calçada e fazermos um cumprimento respeitoso.

Ernaux esteve entregue à familiaridade e à suavidade dessas leis e imersa nessa realidade até ser arrancada dela pela vergonha, que sugiro ser interpretada como um fato social, conceito cunhado por seu conterrâneo. Em *As Regras do Método Sociológico*, Durkheim (2007) define um fato social como uma maneira de agir, pensar ou sentir que, sendo exterior aos indivíduos, exerce sobre eles uma força coercitiva, de modo a impregnar toda a sociedade e a nutrir uma existência que independe das manifestações individuais as quais possa ter. Se os fatos sociais não têm origem nos indivíduos, têm-na na sociedade.

A sociedade, do ponto de vista durkheimiano, é um fato *sui generis*: original e singular. Isso significa dizer que os seus membros são orientados por uma “consciência coletiva” que abriga crenças, tendências e práticas compartilhadas por todos. Ernaux (2022, p. 67) demonstra afinidade com essa ideia ao reconhecer que o território da vergonha não era sua exclusividade: “[...] o pior da vergonha é que achamos que somos os únicos a senti-la”. Entretanto, a experiência da vergonha não é a mesma para qualquer indivíduo. Para Durkheim (2007), o fato social é diferencialmente interpretado pelas “consciências individuais”. Ernaux (2022) compara a sua vergonha àquela experimentada por pessoas em situação de alcoolismo e distúrbio mental.

Compreender a vergonha nesses termos sugere vê-la como substituta das regras de convívio da sociedade e da escola, outrora experimentadas com afabilidade por sua subordinada. A vergonha é o fato social que orientava a existência de Ernaux, a força coercitiva que atuava sobre ela e os outros e determinava a sua maneira de agir.

Toda a inocência social que Ernaux aprendera na escola se dissolveu ao ver seu pai tentar matar sua mãe. A escola particular, um lugar que exalava excelência e perfeição – qualidades pelas quais Ernaux se reconhecia e era reconhecida pelos demais – tornou-se um território estranho para ela. O seu desempenho escolar caiu e a sua disposição minguou.

“Na vergonha há o seguinte: a impressão de que agora tudo pode acontecer com você, de que nunca haverá uma trégua, que mais vergonha vai se somar à vergonha” (ERNAUX, 2022, p. 69). De fato, décadas depois, Ernaux ainda sentia vergonha

daquilo. Com lucidez, a autora entrou nas profundezas da sua alma envergonhada de 1952 e presenteou a literatura com um livro singular.

Na verdade, de acordo com Figueiredo (2022, p. 53), “A escrita de Ernaux é, ao mesmo tempo, autobiográfica e sociológica, porque mostra a história de um eu inserido em uma classe social específica”. Esse diagnóstico é esclarecido quando Ernaux (2022, p. 80) diz que a vergonha é “[...] uma consequência inscrita na profissão dos meus pais, nas dificuldades financeiras que eles tinham, em seu passado como operários, em nossa forma de viver. A vergonha se tornou, para mim, um modo de vida.” Por esse motivo, fixar *A Vergonha* num gênero literário é dispendioso, porque os gêneros literários modernos não dão conta da escrita de Ernaux – ela os supera.

Aristóteles (2020) dividiu os gêneros literários em lírico, épico e dramático. Porém, as inovações literárias dos séculos posteriores não couberam nessas categorias. Os gêneros passaram a se dividir em dois tipos: clássicos e modernos. Destes, destaco quatro: romance, conto, novela e crônica. O romance se caracteriza pela sua larga extensão e presença de conflitos e personagens complexos. *A Vergonha* tem, apenas, pouco mais de 80 páginas. Em contrapartida, os contos são mais enxutos e giram em torno de um só conflito. Entre o romance e o conto, estão as novelas. Estas, por sua vez, têm um tamanho médio e abrigam mais enredos. Na autobiografia de Ernaux, não há espaços para coadjuvantes. Por fim, as crônicas tomam como ponto de partida acontecimentos do cotidiano e lançam sobre eles um olhar crítico. Isso não falta para a autora, mas a cena que ela presenciou no domingo de junho de 1952 não era cotidiana – embora Ernaux temesse sua reprodução.

Em síntese, a classificação como um conto seria, portanto, a mais justa para *A Vergonha* – livro dono de coerência e profundidade ímpares. Cronológica e geograficamente localizado, ele tem um ponto de partida que nos é escancarado logo nas primeiras linhas: “meu pai tentou matar minha mãe num domingo de junho, no começo da tarde” (ERNAUX, 2022, p. 9). O conflito que permeou a existência de Ernaux, a partir daí, não é perdido de vista sequer nas últimas páginas: “já não guardo nada em comum com a menina da foto, a não ser a cena do domingo de junho que ela traz na cabeça e que fez escrever esse livro, porque nunca saiu de mim” (ERNAUX, p. 80). A foto de que fala foi tirada numa viagem que Ernaux e seu pai fizeram para Biarritz. O ano era 1952.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Editora Blucher, 2020. E-book.

DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. 3. ed. Lisboa: Editorial, 2007.

ERNAUX, Annie. *A Vergonha*. Tradução: Marília Garcia. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

FIGUEIREDO, E. Nobel de Literatura premia francesa Annie Ernaux. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, v. 23, n. 321, nov. 2022. P. 52-53. Entrevista concedida a C. Queiroz. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/nobel-de-literatura-premia-francesa-annie-ernaux/>. Acesso em: 4 maio 2023.

INGOLD, Tim; ALMEIDA, Rafael Antunes. Antropologia versus etnografia. *Cadernos de campo*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 222-228, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/140192/140850>. Acesso em: 4 maio 2023.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, 2014.

Recebido em: 05/05/2023

Aceito em: 08/07/2023

Poemas

Vicentonio Regis do Nascimento Silvaⁱ

RESENHA

RIVERA, Amiel Nassar. *Poemas de amor e de esperas*. 1ª edição. São Paulo: Mentis Abertas, 2022.

Toda perda
É um ganho:
O espanto
De saber-me,
De vez, sem ti.

(p. 54)

Dispo-me
Com teu olhar.
Emudeço-me
Diante desses desejos
Que não sei
Se são meus e teus.

(p. 109)

Poemas de amor e esperas, livro de poesias de Amiel Nassar Rivera, publicado pelo selo Cisne Edições da editora Mentis Abertas na efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna e dos cem anos de nascimento de José Saramago, divide-se em três partes: “amores” (p. 15), “esperas” (p. 127) e “moço tecelão” (p. 225).

De maneira geral, a obra contém poemas geralmente curtos – não passam de uma página, compassados por rimas, sem títulos e apresentados ao(à) leitor(a) sob numeração romana, reiniciada em cada parte. Embora a orelha (de Maria Lúcia de Souza Agra), a quarta capa (da lavra de Kalina Naro) e a apresentação (a cargo de Valdenides Cabral) alertem-nos sobre os entraves de amor, apenas a leitura atenta das

ⁱ Doutor em Letras/Literatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), instituição na qual defendeu a tese sobre as representações do feminino na obra do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen. É um dos organizadores de “De figura feminina? Os perfis da mulher na obra de Moacyr Scliar” (EDUEL, 2018) e de “Josué Guimarães nas trincheiras femininas” (EDUEL, 2019). Editor da Editora JASVENS. E-mail: vicrenos@yahoo.com.br.

três partes e, em seguida, de seus entrelaçamentos impõe-nos a perspectiva das misturas da dor, do erotismo e das redes de afeto.

Desse modo, a primeira parte – “amores” – poderia ser resumida em dois versos da página 28: “Para um coração aberto / De tanto sofrer de amor”. A abertura do coração para todas as desventuras – aventuras? – parece invadir o eu-lírico que procura, a todo custo, enamorar-se: “Guardado embaixo / Do tapete de meu ser, / Este eterno estado / De constante enamoramento” (p. 46). Estado constante de enamoramento que o leva a se apaixonar e a se submeter a abusos. Assim, os poemas XLIII e XLIV complementam-se na intensidade do desconforto e, ao mesmo tempo, do conformismo:

Você e ela – o centro.
Eu transbordo – à margem –
No esplendor do nosso gozo
(p. 59)

Sempre à margem.
Medo visceral
De tornar-se o centro do amor.
(p. 60)

Os dois poemas acima – a exemplo do já salientado alhures – complementam-se na intensidade do desconforto e do inconformismo: o último verso do primeiro poema continua, na verdade, no primeiro verso do segundo poema, construindo o significado “No esplendor do nosso gozo / Sempre à margem”. O primeiro (p. 59) e o segundo (p. 60) poemas podem ser lidos de modo isolado, mas, juntos, complementam o sentido da marginalidade no triângulo amoroso de quem está à margem (o amante), de quem é importante (e, portanto, está no centro, que é uma dupla), do prazer sexual dissociado do centro da relação central e do receio de que o manuseio das peças do jogo possam, de fato, transferir o eu-lírico da coxia obscura para o alvoroço das luzes do palco. Mas fica a questão: é possível levar o prazer do gozo marginalizado para o centro do amor? Em outras palavras, um casal, um trisal ou qualquer outra relação longa mantém a chama do desejo sexual do início do relacionamento? Amor e sexo estão eternamente ligados? Quem está no “esplendor do gozo” amadureceu o bastante para, transformando-se em “centro”, deslocar-se às agruras do amor, distanciando-se das práticas estonteantes do sexo? O que, de fato, transparece? A estabilidade do “centro” foge da qualidade e da quantidade do gozo de quem está “sempre” à/na margem.

E, pergunta retórica, quem não deseja gozar? Uma das práticas mais comuns – em todas as escalas intelectuais, econômicas e sociais – é a de se comparar o ato sexual ao da comida. Seja no boteco do Manuel no interior do Rio Grande do Sul ou da Paraíba, seja no restaurante das etiquetas de São Paulo ou de Belo Horizonte, “comer” descreve as façanhas ou as frustrações sexuais. O eu-lírico descreve a excitação por meio da comida, enumerando o que lhe proporcionaria prazeres: “macarrão ao dente”, “chocolate”, “jabuticabas”, “temperos”, “jambos”, “cachaça”, “mel”, “tomate”, “manjerição”, “pizza”, “pimenta” (p. 31). Mas, assim como a discussão entre o “centro” e a “margem”, empreendida no parágrafo anterior, o eu-lírico – muito mais explícito – escancara: “Pena que na/ cozinha da vida o prato que celebra o nosso amor/ esteja sendo marinado com suco de ácido limão/ preparado em banho-maria em fogão de pouca lenha” (p. 31). O desejo manifesta-se na mistura, na variedade e na diversidade da comida – o grande Rubem Alves, em algumas de suas palestras, destacava as pitadas eróticas da culinária – que, por sua vez, pode atizar e manter o fogo, mas, por outro lado, também pode encerrá-lo de modo transitório ou permanente. A impressão constante, criada ao longo do livro, é a da coerência rítmica e de conteúdo de quem, por mais que ensaie, nunca vai ao palco colocar em cena, em prática e em público o que constrói, destrói, reconstrói e redimensiona diária, cotidiana e interminavelmente.

Até este ponto, abriam-se possibilidades de um olhar “em cima do muro”: impossível identificar de onde se falava e de quem falava. Até então a leitura silenciava a respeito de quais imagens poderíamos formar diante da construção do sentido. Porém, elas tomam forma à medida que descobrimos tratar-se dos lamentos do abandono de um homem por outro(s) homem(ns):

Oferecemo-nos
Somente o que temos:
Suor, desejo, marcas
Do alívio do gozo mútuo.
E em uníssono firmamos:
- Nada cobramos de nós,
Exceto o retorno à alcova,
Lugar onde tu e eu nos sagramos,
Com nossas espadas em riste,
Cavaleiros da ordem de Eros invertido (p. 49).

O fragmento acima nos conduz a, pelo menos, duas perspectivas: a primeira, mais prazerosa, a alcova como lugar do prazer, onde todos nós nos trancamos para buscar o gozo; a segunda, a mais dolorosa, o espaço do privado, do escondido, do fora do olhar dos outros. Em outras palavras, tecendo a coerência dos outros poemas, o eu-lírico, mais uma vez, aprisiona-se no privado/escuro da coxia/margem, escapando proposital e dolorosamente do centro/do palco/do público.

Embora o desejo sexual manifeste-se ao longo dos poemas dessa primeira parte, o eu-lírico anseia também a consolidação do amor: “Nosso amor/ qual pimenta de cheiro, / conservou o aroma, /mas perdeu as ardências” (p. 41). O amor que não se manifesta exclusivamente pela posse sexual dos corpos, mas pela posse afetiva dos corpos – em que preponderam cuidados, delicadezas e miudezas. Em um determinado período das relações, o sexo esfria. Contudo, o que mantém a “liga” é o aroma (lembranças e reminiscências a todo instante modificadas pela rememoração) da pimenta que, mesmo sem arder, ainda proporciona bons momentos.

A segunda parte – “esperas” – reverbera as preocupações da primeira parte à medida que as temáticas sobre o centro e a margem, inscritas nos triângulos amorosos de irresponsabilidade afetiva, voltam a machucar o eu-lírico:

Quando aceitei
dividir o teu amor,
não sabia o quão
injusta seria
essa partilha:
a ela tu dás teu mel;
e a mim, o fel
de não ser só meu
o teu amor (p. 145).

Como já destacado, a articulação do conjunto de textos revela o eu-lírico referindo-se a um homem que enfrenta problemas de relacionamento amoroso: é válvula de escape de homens casados que, na vida dupla, publicamente distribuem amor às suas esposas e, na alcova, à margem, depois de aplacarem seus desejos carnavais, despejam sobre ele o mais ácido e pestilento dos comportamentos, voltando ao jogo dos poemas de páginas 59-60, ativando as contraposições de amor e desejo, centro e marginalidade, público e privado, palco e coxia. Mais uma vez, o eu-lírico confunde-se na ilusão de que a posse do objeto amado resultaria na segurança de amor tranquilo. Amor que se torna

objetivo platônico por se tratar de transição de desejo para amor: “te ofereço então/ nessa única ordem:/ amor, desejo e corpo” (p. 147). O eu-lírico oferece “amor”, mas quem disse que ao destinatário interessa algo mais do que “desejo” e “corpo”? O desespero da procura permeia todo o discurso amoroso, pintando-o como tábua de salvação: “Às vezes, a gente só/ precisa de um amor/ para perder o prumo/ e acertar o rumo” (p. 157). Em busca de acertar o rumo, o eu-lírico aquiesce com a alternativa de se lançar na civilização (abrindo mão de sua selvageria, de sua liberdade e de sua condição de sujeito), adequando-se à condição de objeto (submisso), “cavalo selvagem” que espera para “ser domado” (p. 191).

Entre as elucubrações, os desejos, os recuos e os avanços, adentramos a terceira parte cujo título – “moço tecelão” – nos remete a, pelo menos, quatro escritores: Marina Colassanti – com sua moça tecelã; João Cabral de Melo Neto – ao tratar da unidade na multiplicidade insculpida nos cantos dos galos; Antônio Candido – ataque delicado e conciso à preocupação exacerbada com dinheiro, lembra que tempo é a tessitura, é o tecido da vida; Autran Dourado – riscador de bordado que é, na prática, um riscador da memória. O que deseja então este moço tecelão? Continuar seu canto dolorido e doloroso, desejando aproximar-se do outro com “o calor de meus afetos” (p. 230), que vão-se desfiando de “teu corpo” (p. 232), “desencantado bordado/ no qual teço fio a fio/ o desenho desta renhida/ dor sem ter o teu amor” (p. 238).

Poemas de amor e de esperas pode-nos levar a refletir não apenas sobre a literatura em si, mas especialmente sobre como segmentos inteiros da sociedade são jogados ao esquecimento ou ignorados de modo desumano como é – consoante estudos e debates acadêmicos – a costura de questões de sexualidade, de cor, de idade. Neste livro, o problema não está apenas no obstáculo interposto ao sujeito na busca do objeto amado/desejado – um quer, o outro resiste –, mas também no contexto social que o joga à margem, à coxia, à alcova, ao obscuro, proporcionando duplo sofrimento (sentimental e social), o qual, ao mesmo tempo, transita entre Amiel Nassar Rivera e seu criador Marcelo Medeiros, professor de literatura da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), cujo diálogo desdobra-se em dois poemas das páginas 70-71, procurando em um o que falta no outro. No fim, os cálculos do ritmo poético – e por que não os das nossas vidas? – são o símbolo das contradições humanas que tentam, de alguma maneira, buscar a

eternidade da palavra escrita, transformada em poesia, rabiscada com arte, eternizada nas dores de mais esperanças – ou nas esperanças de menos dores?

Recebido em: 10/04/2023

Aceito em: 08/07/2023

Expediente



**CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

Pró-reitor de Graduação – PR1

Lincoln Tavares Silva

Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

Pró-reitora de Extensão e Cultura – PR3

Cláudia Gonçalves de Lima

Pró-reitora de Políticas e Assistência Estudantis – PR4

Catia Antonia da Silva

Diretor do CEH

Bruno Rego Deusdará Rodrigues

Diretora do Instituto de Letras

Janaina da Silva Cardoso

Vice-Diretora do Instituto de Letras

Naira de Almeida Vellozo

Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras

Carlos Eduardo Soares da Cruz

Vice-Coordenadora Geral do Programa de Pós-graduação em Letras

Vanessa Cianconi

Coordenador da Área de Estudos de Língua

Maria Rosa Ana Augusto

Subcoordenadora da Área de Estudos de Língua
Alexandre do Amaral Ribeiro

Coordenadora da Área de Estudos Literatura
Nabil Araújo de Souza

Subcoordenador da Área de Literatura
Éverton Barbosa Correia

PALIMPSESTO É UMA INICIATIVA DO CORPO DISCENTE DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS COM O APOIO DA COORDENAÇÃO GERAL

CORPO EDITORIAL

Editoras gerais:

Lethicia Roberta Barros Gonçalves
Marcela Ansaloni de Azevedo

Editores de seção:

Adriene Ferreira de Mello	Gabriela Souza Farias de Azevedo
Amanda de Carvalho Ferreira	Isabela Coradini Pinheiro
Ananda Maria Ferreira Missailidis	Julia Vieira Tulher
Bianca Gomes Borges Macedo	Leonardo Freitas de Carvalho
Bruna de Oliveira Sales	Liciane Corrêa
Carla dos Santos e Silva Oliveira	Marcelo de Carvalho Gonçalves
Carlos Eduardo Ferreira de Oliveira	Mariana Muniz Pivanti
Caroline Façanha	Marina Otero Lemos Silva
Cristiane Vieira Ribeiro de Oliveira	Nathalia Bernardo Mazzini
Débora Cristina N. de Souza Leão	Pâmera Ferreira Santos
Débora Garcia Restom	Paula Pope Ramos
Danielle Meireles de Andrade	Paulo Cesar da Silva Lopes Junior
Elisa da Silva Santana	Tatiane Ludegards dos Santos Magalhaes
Fernanda DAlessandro Bittencourt	Thiago Wallace R. dos Santos Lopes

Revisores de Língua Portuguesa:

Alessandra Cristina Costa Mendes	Marina Otero
Ananda Missailidis	Paula Pope Ramos
Danielle Leal	Rochele Alves dos Santos Nogueira
Fabiana de Paula Lessa Oliveira	Sol Mendonça
José Mauro Ferreira Pinheiro	Thiago Wallace R. dos Santos Lopes
Luana da Silva Marques	Yasmin Lima de Carvalho
Mariana Nunes Marinho	

Revisores de Língua Estrangeira:

Língua Inglesa:

Ananda Missailidis	Marcelo de Carvalho Gonçalves
Brunade Oliveira Sales	Marianna Pais
Fabiana de Paula Lessa Oliveira	Paula Pope Ramos
Jordana Lenhardt	Yasmin Lima de Carvalho
Juliane Ramalho Barbosa	

Língua Francesa:

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior

CONSELHO CONSULTIVO

MEMBROS INTERNOS:

Ana Cristina Chiara (UERJ)	Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)
Ana Lúcia Oliveira (UERJ)	Maria Aparecida F. de Andrade Salgueiro (UERJ)
André Crim Valente (UERJ)	Maria Conceição Monteiro (UERJ)
Angela Correa Ferreira Baalbaki (UERJ)	Maria Cristina Batalha (UERJ)
Carmem Lúcia Negreiros (UERJ)	Maria Teresa Gonçalves Pereira (UERJ)
Davi Ferreira de Pinho (UERJ)	Nadiá Paulo Ferreira (UERJ)
Deise Quintiliano Pereira (UERJ)	Nabil Araújo de Souza (UERJ)
Éverton Barbosa Correia (UERJ)	Roberto Acízelo (UERJ)
Gustavo Bernardo Krause (UERJ)	Sérgio Nazar David (UERJ)
João Cezar de Castro Rocha (UERJ)	Tânia Maria Granja Shepherd (UERJ)
José Carlos Azeredo (UERJ)	Tania Maria Nunes de Lima Camara (UERJ)
Leila Assumpção Harris (UERJ)	

MEMBROS EXTERNOS NACIONAIS:

Adriana Nobrega (PUC-RJ)	José Luiz Fiorin (USP)
Alena Ciulla (UFRGS)	José Ribamar Lopes Batista Júnior (UFPI)
Ana Cristina Santos Peixoto (UFSB)	Luiz Costa Lima (PUC-RJ)
Ana Elisa Ferreira Ribeiro (CEFET-MG)	Kleber Aparecido da Silva (UnB)
Ana Lúcia Monteiro Ramalho Poltronieri Martins (IFF)	Márcia Antônia Guedes Molina (UFMA)
André Luiz Rauber (UFMT)	Maria Cristina Parreira (UNESP)
Annita Gullo (UFRJ)	Maria Del Carmen F. Gonzalez Daher (UFF)
Anne Caroline de Moraes Santos (UVA e FACHA)	Maria Medianeira Souza (UFPE)
Berta Waldman (USP)	Maria Rosa Petroni (UFMT)
Bethania Mariani (UFF)	Maria Suelí De Aguiar (UFG)
Carmem Pimentel (UFRRJ)	Patrícia Gissoni Santiago Lavelle (PUC-RJ)
Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)	Paulo Jorge Martins Nunes (UNAMA)
Demerval da Hora (UFPB)	Paulo Motta Oliveira (USP)
Denílson Lopes (UNB) Désirée Motta Roth (UFSM)	Raúl Antelo (UFSC)
Diana Irene Klinger (UFF)	Raul de Souza Püschel (IFSP)
Eliane Marquez da Fonseca Fernandes (UFG)	Sandra Goulart de Almeida (UFMG)
Emílio Carlos Roscoe Maciel (UFOP)	Sandra Regina Franciscatto Bertoldo (UFR)
Fabíola Aparecida Sartin Dutra Parreira Almeida (UFG)	Simone de Jesus Padilha (UFMT)
Germana Sales (UFPA)	Suzana Célia Leandro Scramim (UFSC)
Gilson Costa Freire (UFRRJ)	Thiago Soares de Oliveira (IFF)
Gisele Batista da Silva (UFRJ)	Vanda Maria Elias (UNIFESP)
Helena Maria Ferreira (UFLA)	Viviane Dantas Moraes (UFMA)
	Walnice Nogueira Galvão (USP)

MEMBROS EXTERNOS INTERNACIONAIS:

Alfredo Tenoch Cid Jurado (Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco – México)
Ana Luísa Liberato Vieira Vilela Anileiro Onofre (Universidade de Évora – Portugal)
Antónia Estrela (Politécnico de Lisboa – Portugal)
Carla Valeria de Souza Faria (Università Ca' Foscari Venezia – Itália)
Catarina Isabel Sousa Gaspar (Universidade de Lisboa – Portugal)
Cesar Augusto Braga Pinto (Northwestern University – EUA)
Federico Navarro (Universidad de Buenos Aires – Argentina)
Gabriel Alejandro Giorgi (New York University – EUA)
Gema Ortega (Dominican University – EUA)
Gilmer Cook (Dominican University – EUA)
Gonzalo Leiva Quijada (PUC – Chile)
Imani D. Owens (University of Pittsburgh – EUA)
Isabel Sebastião (Politécnico de Lisboa – Portugal)
João Paulo Silvestre (King's College London – Inglaterra)
Leonardo Peluso Crespi (Universidad de la República – Uruguai)
Liliane Moreira Santos (Université de Lille – França)
Livia Assunção Cecilio (Università di Bologna – Itália)
Luis Ernesto Behares (Universidad de la República – Uruguai)
Maria Adelina de Figueiredo Batista Amorim (Universidade Nova de Lisboa – Portugal)
Maria da Graça Lisboa Castro Pinto (Universidade do Porto – Portugal)
Maria Laura Bettencourt Pires (Universidade Católica Portuguesa – Portugal)
Maria José Grosso (Universidade de Macau – China)
Marino Forlino (Scripps College – EUA)
Paulo Osório (Universidade da Beira Interior – Portugal)
Pedro Balaus Custódio (Politécnico de Coimbra – Portugal)
Rui Manoel Sousa Silva (Universidade do Porto – Portugal)
Sarah Juliet Lauro (University of Tampa – EUA)
Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (Universidade do Minho – Portugal)
Thomas Johnen (Westsächsische Hochschule Zwickau – Alemanha)

**Catálogo na fonte:
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B**

P162 PALIMPSESTO / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras -Vol. 22, n. 42 (2023) – Rio de Janeiro: Instituto de Letras, 1999-2023.

Anual: 1999-2008

Semestral: 2009-2017

Quadrimestral: 2018-

ISSN 1809-3507 (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CDU 82(05)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira CRB/7 4342