

[ORG.] PROF^a DR^a ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA
ANO VII > Nº11 > JUL/DEZ 2019 > ISSN 2316-316X



NELI

[ORG.] PROF^a DR^a ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA
ANO VII > Nº11 > JUL/DEZ 2019 > ISSN 2316-316X

intersemioserevista digital



CULTURA CONTEMPORÂNEA,
CINEMA, FOTOGRAFIA — VOL. II

EQUIPE TÉCNICA

EDITORA GERAL

PROF^a DR^a ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

PROJETO GRÁFICO

PEDRO ALB XAVIER

su.má.rio

EDITORIAL

Profª Drª Ermelinda Maria Araújo Ferreira.....8

CRIAÇÕES NARRATIVAS NOS JOGOS ELETRÔNICOS

Amanda Freitas Ramos.....12

POLICIAL, NOIR E FANTÁSTICO NA OBRA DE OSMAN LINS

Adriano Siqueira Ramalho Portela.....32

LÍNGUA NUA: CORPO-TEXTO ESCRITO COM LUZ

Andréa Francisca da Luz.....50

ROTEIRO DE PARIS, TEXAS, DE SAM SHEPARD: DA NARRATIVA CLÁSSICA AO DRAMA MODERNO

Caleb Benjamim Mendes Barbosa.....62

O VENDEDOR DE PASSADOS: DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA ANGOLANA A UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRA

Clarice Nascimento Fernandes
Giovana Lasalvia Teles.....76

O UNIVERSO FEMININO DE ALICE MUNRO NA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Isabela Lapa Silva.....92

A ARTE DA BOA MORTE: LUTO, TRADUÇÃO E ANACRONISMO EM ADAPTATION, DE SPIKE JONZE

João Victor de Sousa Cavalcante.....112

O CORPO-MÁQUINA DE FRIDA KAHLO

Josebede Angélica Guilherme da Silva.....128

PERSPECTIVAS TEXTUAIS NA NARRATIVA AUDIOVISUAL: ANÁLISE DE THE AFFAIR, DE SARAH TREEM E HAGAI LEVI

Larissa Brito dos Santos.....150

A CATAGUASES DE LUIZ RUFFATO: UMA POSSIBILIDADE DE PROMOÇÃO DE LETRAMENTO LITERÁRIO E DE AMPLIAÇÃO DE REPERTÓRIO

Lucas Neiva da Silva.....164

PARA ALÉM DA INTERAÇÃO CORPO E MÁQUINA

Luiz Carlos Carvalho de Castro.....176

O CADERNO DE PORTSMOUTH DE ANA CRISTINA CÉSAR SIMULACRO DE UMA ESCRITA IMPOSSÍVEL

Luiza Moreira Dias.....190

REPETIÇÃO COM DIFERENÇA: PONTUAÇÕES ENTRE A MINISSÉRIE AMORES ROUBADOS E O LIVRO A EMPAREDADA DA RUA NOVA

Mariana Nepomuceno.....210

REPRESENTAÇÕES INTERSEMIÓTICAS DO DESLOCAMENTO NAS OBRAS DE PALOMA VIDAL E ANNA MUYLAERT

Mônica dos Santos Melo.....228

A ANESTÉTICA OPRESSORA DA CAPITAL: UMA INVESTIGAÇÃO DA DISTOPIA INTERSEMIÓTICA DE JOGOS VORAZES

Richard Aaron Basso.....246

UMA BASÍLICA DE MEMÓRIAS: O TEXTO ESCRITO COMO POSSÍVEL COMPONENTE DA MNEMOSYNE WARBURGUIANA

Rafael Macário de Lima.....260

REVER OS CANTOS: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE BRÍGIDA BALTAR E MANOEL DE BARROS

Rodrigo Fernando Vidal dos Santos.....272

LAVOURA ARCAICA: O TEOR CONTEMPLATIVO NO LIVRO E NO FILME

Tiago Pedro Filipine Galdino.....286

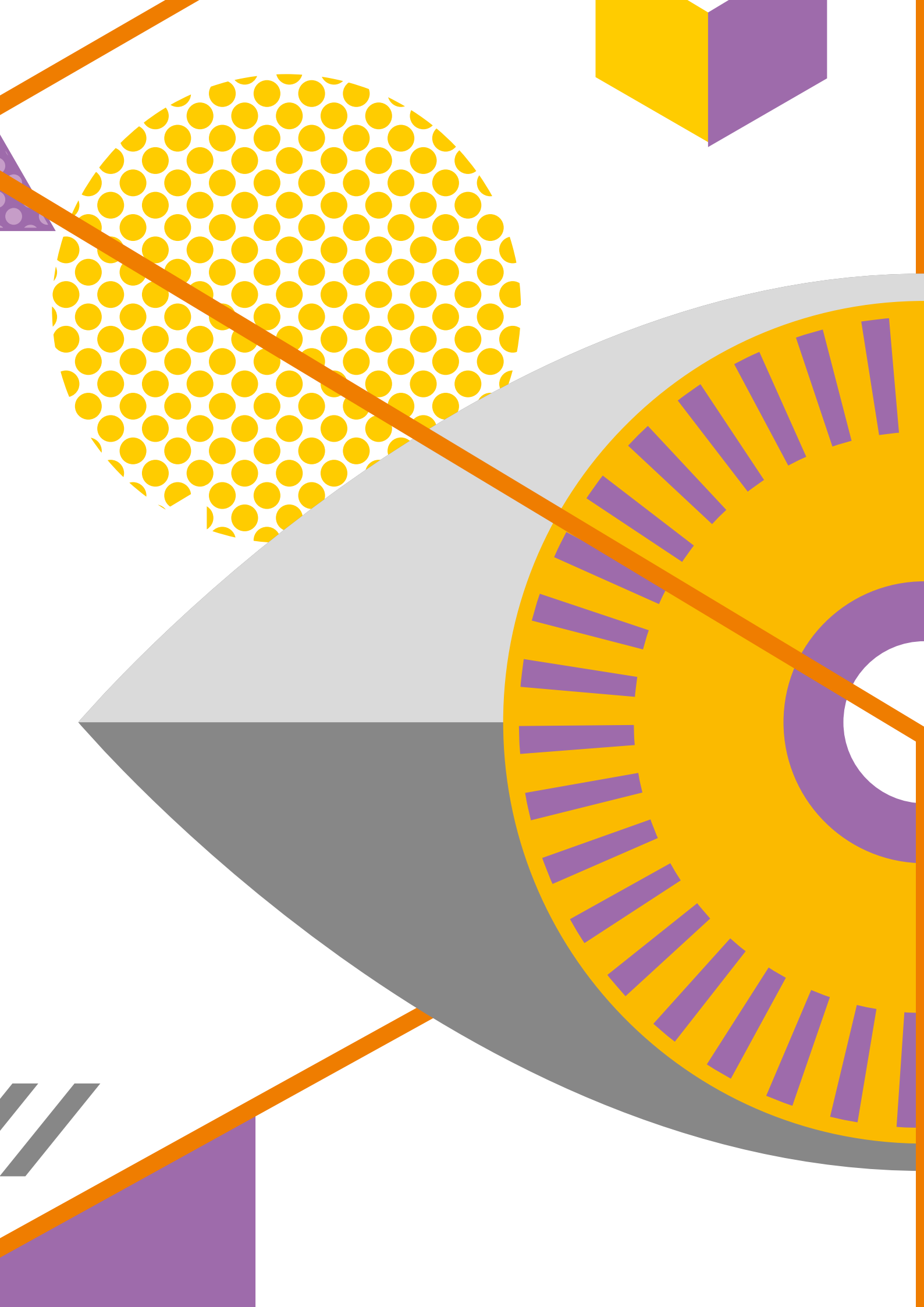
EDITORIAL

Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Publicamos nesta nova edição da Intersemiose uma coletânea de artigos selecionados entre os que nos foram enviados pelos participantes do I Congresso Nacional do Núcleo de Literatura e Intersemiose (NELI), ocorrido em Agosto/2018, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco; acrescidos de algumas contribuições livres oriundas de pesquisas dos colaboradores do Núcleo. Neste volume, os textos abordam temas diversos, que orientaram a participação dos congressistas em comunicações, mesas redondas e minicursos durante o evento; ou que surgiram de trabalhos de Iniciação Científica, de mestrado e de doutorado, ao longo do ano de 2018.

Desejamos a todos e a todas uma boa leitura!





CRIAÇÕES NARRATIVAS NOS JOGOS ELETRÔNICOS

Amanda Freitas Ramos

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Bolsista PIBIC/CNPq 2018

mandyrso7@gmail.com

Orientadora: Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

ermelindaferreir@uol.com.br

RESUMO: A necessidade de se contar histórias está presente na humanidade desde os tempos mais primórdios, e discorria sobre diversos temas, de acordo com seu período histórico. Essa necessidade, que primeiro chegou através da comunicação oral, logo evoluiu para a escrita e atualmente existem incontáveis livros que contam milhares de diferentes histórias. Mas a narrativa não está só presente na linguagem oral e escrita como se é conhecido. A narrativa nos jogos eletrônicos estava presente desde a década de 70 e esta mesma narrativa mostra que também é possível criar uma boa história em que o jogador, fazendo o papel de leitor, possa interagir e modificá-la. Vários temas e repertórios surgiram, acompanhando os gêneros literários: romances de amor, aventuras históricas, ficções científicas, policiais, thrillers, e até mesmo histórias introspectivas e poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas digitais; Games interativos.

ABSTRACT: The need to tell stories has been present in mankind since the earliest times and spoke about different topics according to its historical period. This same need, which first came through oral communication, soon evolved into writing and now there are countless books that tell thousands of different stories. But narrative is not only present in oral and written language as it is known. The narrative in electronic games has been present since the 70's and this narrative shows that it is also possible to create a good story in which the player, playing the role of a reader, can interact and modify it. Several themes emerged then: futuristic adventures, jungle trails or even everyday tales were present in the emerging narrative repertoire.

KEYWORDS: Digital narratives; Interactive games.

INTRODUÇÃO

Constituído a partir dos anos 1980, o universo dos *Game Studies* ainda não apresenta grande representatividade nas pesquisas acadêmicas. De acordo com Lemos e Dalvi¹, através de pesquisas realizadas nos sítios virtuais da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), da Scientific Electronic Library Online (SciELO) e no Portal de Teses e Dissertações com acesso via Domínio Público, ainda não há pesquisas no Brasil que sejam indexadas com as palavras-chave “literatura”, “leitura” e “videogames” simultaneamente. Com o desejo de entender esse campo de pesquisa, as pesquisadoras realizaram um importante mapeamento que permite entender as questões que estão sendo colocadas pelos estudiosos, as pesquisas que estão sendo desenvolvidas, e as que perguntas e respostas que foram buscadas nessas investigações, no âmbito das quais este artigo foi alinhado. O emprego de narrativas complexas na construção de jogos eletrônicos torna-se a cada dia mais inquestionável. Percebe-se uma preocupação, por parte das equipes criativas desses produtos, de elaborar histórias cada vez mais críveis e personagens cada vez mais próximos da realidade. Neste artigo, selecionamos quatro técnicas distintas que identificamos na criação de obras eletrônicas que se relacionam com o funcionamento narrativo das obras impressas.

Os games são uma nova forma artística capaz de influenciar a maneira como produzimos literatura e outros tipos de arte. Segundo Espen Aarseth, pesquisador nas áreas de games e cibertexto e professor fundador do Departamento de Informática Humanística da Universidade de Bergen (Noruega), os jogos eletrônicos servem de inspiração para a “literatura ergódica”. O termo trata de obras literárias interativas e não lineares, sem enredo com ordem de leitura predefinida – mecânicas típicas dos games. Aarseth também acha que os videogames são um tipo de instrumento, com o qual os jogadores fazem performances artísticas, e um tipo de metamídia, que pode assimilar e emular poesia, pintura, música e cinema. Incorporados ao cotidiano, os *games* já fazem parte da cultura. Por isso, o escritor que quiser retratar com fidelidade o período em que vive encontrará na relação dos jovens com os jogos digitais um contexto fascinante.

¹ LEMOS, Adriana Falqueto e DALVI, Maria Amélia. *Videogames, leitura e literatura: aproximações bibliográficas multi e transdisciplinares*. Universidade Federal do Espírito Santo.

Segundo o último levantamento dos *Retratos da Leitura no Brasil*, organizado pelo Instituto Pró-Livro, os três principais motivos que levam o brasileiro a se atrair pela leitura são o gosto, a atualização cultural e a distração. De acordo com esse perfil de leitor, a indústria cultural busca aproximar a literatura a outras formas de entretenimento e ao consumo. O público jovem, que cresce com a conectividade do mundo virtual, se interessa facilmente por narrativas transmidiáticas, ou seja, aquelas que passam pelas páginas dos livros e atravessam as telas do cinema e dos videogames, ou o contrário.

Segundo Aline Akemi Nagata, a literatura *gamer* engloba toda a produção editorial baseada em videogames e está ligada a uma estratégia de marketing que visa ampliar as vendas do produto principal: o videogame. Nessa lógica, o livro é pensado de forma a complementar a experiência do jogo convencional, criando universos expandidos de uma marca, isto é, produzindo muito mais conteúdo sobre uma mesma história. No Brasil, 15% dos leitores jogam videogame e a principal forma de se adquirir um livro é através da compra, seja em loja física ou virtual. Conforme mostra a pesquisa do Instituto Pró-Livro, 48 milhões de brasileiros compraram algum livro nos três meses que antecederam o levantamento. Para aumentar os lucros, as empresas criam estratégias que planejam o produto da capa ao dia de lançamento.

A Blizzard, produtora de jogos como *Starcraft* e *World of Warcraft* — também adaptado para o cinema —, por exemplo, lança livros no intervalo entre os games. Outras produtoras preferem lançar os dois produtos ao mesmo tempo ou em datas próximas. Pensando na faixa etária dos leitores, as capas são visualmente semelhantes aos jogos e possuem uma assinatura que sinaliza que o produto é vinculado à determinado game. Para leitores de 5 a 13 anos, a capa é o principal fator que influencia a leitura de um livro. O tema da obra passa a ser o elemento mais relevante somente a partir dos 14 anos. Assim como os games, os livros seguem a jornada do herói e possuem personagens estereotipados, com traços fortes de cada arquétipo — o vilão é extremamente cruel e o herói é extremamente forte, de forma com que o leitor não consiga simpatizar com outro personagem senão o herói. Os livros são longos, com capítulos curtos e linguagem simplificada, a menos que o contexto da personagem peça algo mais rebuscado, como acontece em *Assassin's Creed*, que possui excertos em latim. A literatura *gamer* funciona, assim, como um primeiro contato dos jovens com uma longa leitura. Através dessa experiência, espera-se que o leitor chegue até leituras mais “edificantes”, consideradas mais adequadas pela escola. Por ser um produto da indústria cultural, esses livros demandam

um grande esforço dos professores em fazer com que a leitura dos alunos seja um ato crítico, e não apenas por entretenimento, enxergando naquele objeto aquilo que ele de fato é, um objeto de marketing, que busca prendê-lo enquanto consumidor.

Embora essa seja a ideia dominante para uma parcela do mundo acadêmico, há toda uma série de jogos produzidos, em geral, por iniciativas individuais e desconectadas dos interesses mercadológicos, cujas características, investimento estético e elaboração narrativa superam todas as expectativas assinaladas pela pesquisadora. São obras intraduzíveis, que escapam às armadilhas da comercialização, e que elaboram estratégias de grande qualidade literária, passíveis de comunicarem experiências ricas e densas, tão válidas para a formação de jovens e adultos quanto um bom livro. Esta tese tenciona fazer uma breve descrição e análise de quatro exemplos de games que julgamos significativos neste aspecto.

Neste artigo, buscamos estudar o que é a narrativa eletrônica e como funciona essa narrativa nos jogos eletrônicos, juntamente com os diferentes tipos narrativos analisados através das diferentes abordagens presentes nestes textos. Para validar tal análise, além de um breve resumo da narrativa de jogos como *The last of us*, *Life is strange* e *Gone home*, utilizamos conceitos propostos por Alexandre Leopoldino (2017), Renata Gomes (2003), Victória Botelho (2018) e David L. Craddock (2017), autores de obras e de artigos bastante relevantes para o melhor entendimento do tema e que nos apresentam um bom panorama das variadas formas de análise.

SOBRE A NARRATIVIDADE DOS GAMES

Com base em estudos como *Once upon a point and click*, de David L. Craddock (2017); *Regras do jogo*, de Katie Salen e Eric Zimmerman, e artigos publicados na web, como *The rise of storytelling in videogames*, de Steven Petit, buscamos analisar obras eletrônicas de cunho narrativo, como *Journey* (2012), *The last of us* (2013), *Tomb raider* (2013), *Life is strange* (2015), *Three fourths home* (2015) e *Gone home* (2015). Iniciamos a nossa pesquisa com algumas interrogações: Super Mario é o “Diderot dos games”? E *Morrowind*, “um animal monstruoso e dificilmente domesticado”? E que tal discutir o “saneamento de linguagem” de *Shadow of the colossus* ou a “reflexão pop artalucinada” de *No more heroes 2*?

Para os franceses da revista multimídia *Chronic'Art*, falar sobre videogame é quase um compromisso filosófico. Nas bancas desde 2001, a

publicação quinzenal foi pioneira em tratar os jogos eletrônicos não mais como simples produtos de consumo, e sim como autênticas obras de arte. A *Chronic'Art* trocou os limitados testes de jogabilidade dos veículos especializados por elaboradas análises sobre as possibilidades estéticas e narrativas dos games. Tanto em sua versão eletrônica (www.chronicart.com) quanto na impressa, seus críticos comentam o último lançamento de empresas eletrônicas como Sega ou Konami com a mesma seriedade com que criticam os filmes do tailandês Apichatpong Weerasethakul, resenham um romance de Don de Lillo ou um álbum da banda indie El Perro Del Mar. O que, de início, poderia ser visto como uma excentricidade isolada acabou virando tendência na França. Hoje, alguns jornais como o *Libération* já possuem os seus especialistas, e até a tradicional revista de cinema *Cahiers du Cinéma* chegou a dedicar um número especial ao assunto.

“Somos de uma geração que cresceu com os *videogames*, antes mesmo da chegada da *internet*”, explica o editor Cyril De Graeve. “Como é parte integrante da nossa cultura, tratamos e teorizamos os *games* da mesma forma que os outros territórios já conhecidos, como cinema, literatura, música ou HQ.” A turma da *Chronic'Art* identifica na figura do programador um verdadeiro artista – um criador capaz de imprimir sua marca pessoal em cada um de seus jogos, com suas obsessões e visões de mundo. Como muitos cineastas de grandes estúdios, ou escritores sujeitos às revisões editoriais, penam para driblar as limitações criativas impostas pelas convenções do mercado. “Os *videogames* são realizados por autores que até hoje não foram colocados na dianteira da política dos editores, que sempre privilegiou a marca e não os seus criadores de fato”, analisa De Graeve. “Mas essa situação começa a mudar: alguns nomes já começam a ser destacados nessa indústria suculenta que é o *videogame*.”

Os jogos eletrônicos ganharam notavelmente o seu lugar de respeito. O que começou a passos curtos por meados da década de 70, atualmente move bilhões em capital todo ano. Atualmente, a indústria dos videogames não apenas acolhe grandes desenvolvedores como Sony, Microsoft e Square Enix, mas também contam com empresas dedicadas a tempo integral à análise e discussão dos jogos eletrônicos que vêm sendo lançados, como IGN e GameSpot. Além disso, os videogames também contam com o seu próprio *The Game Awards*, cerimônia de premiação anual que reconhece os melhores jogos eletrônicos de cada ano, juntamente com grandes realizações da indústria.

A partir das leituras citadas, foi possível fazer um panorama entre algumas obras eletrônicas escolhidas e como elas podem se relacionar

com a narrativa literária. Dentre os grupos de características narrativas consideradas, elencamos, inicialmente, a *linearidade*, ou seja, a disposição de eventos numa sequência linear com princípio, meio e fim, e a utilização de cenários cinematográficos e diálogos fixos que limitam a interatividade do jogador e a sua possibilidade de intervir na história. Essa categoria narrativa, em suma, permite ao jogador conectar-se à história mediante uma tensão forjada por ocasiões de vida ou morte impostas ao personagem, onde as habilidades do jogador estão em constante teste, embora suas decisões não sejam levadas em conta para o desenlace final da história. Contudo, isto não faz com que a narrativa perca a sua complexidade, ou esteja fora do processo de relevância em comparativo às outras técnicas narrativas. O público-alvo aqui estreita-se, se comparado ao público-alvo de uma narrativa tradicional impressa, apenas no sentido de familiaridade com o molde interativo em que narrativas presentes dentro de ação, em que o jogador tem que interagir em tempo real com o cenário para que a história prossiga, se fincam. O resultado final, ainda que impassível, levando em conta o teor de uma narrativa interativa, traz um desfecho satisfatório para o interlocutor, que inevitavelmente sente-se como presente na história ao seu fim.

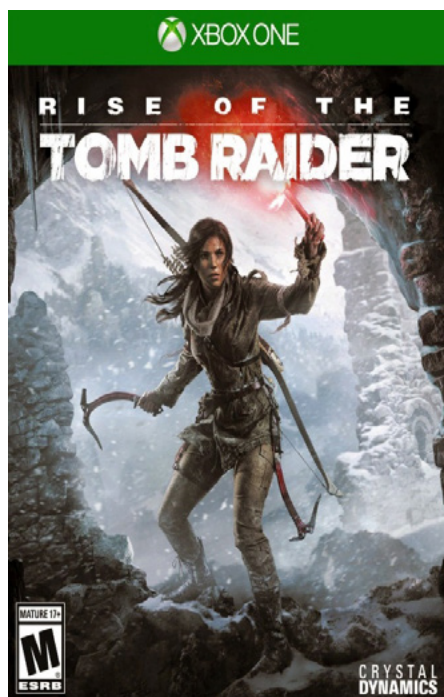
Além da linearidade, há jogos eletrônicos que trabalham a narratividade pelo processo da disposição rizomática. Trata-se de sequências narrativas que utilizam como molde as escolhas do jogador. Esta categoria se expressa dando ao jogador uma série de caminhos e opções para que este desenvolva o final da história a partir de universos previamente construídos. Nestas narrativas, ainda que o jogador não seja livre para criar propriamente uma história sem enredo, pois os desenvolvedores da obra, assim como escritores de obras impressas, já criam um universo com início, meio e fim, as escolhas que são dadas aos jogadores podem mudar consideravelmente o desenrolar da história, podendo fazer com que ela tenha múltiplos finais. Grande parte das obras presentes nesta categoria são episódicas, sendo divididas em capítulos que são lançados ao longo do ano. A linearidade se vê presente, pois todos os episódios tem início, meio e fim, mas como dito anteriormente, o interlocutor que deverá escolher como os episódios se desenvolverão. O público-alvo neste caso não é restrito, pois tais jogos não exigem familiaridade do interlocutor com demais jogos eletrônicos e tampouco habilidade de interação em tempo real. Leitura e diálogo são aspectos imprescindíveis para estas narrativas, pois é a partir da interação do personagem com o ambiente e com outros personagens que as escolhas são feitas.

Outro processo de utilização da narratividade nos videogames são as sequências não lineares de uma história que o jogador opta sobre o que

quer experienciar primeiro, muitas vezes até podendo chegar ao desfecho da narrativa sem ter explorado ao máximo todas as suas possibilidades. A narrativa tende a começar sem muita explicação, o jogador é posto em um ambiente – uma casa, uma rua, uma floresta –, e a partir daí assume total autonomia de explorar e interagir com o que quiser. A história é contada aos poucos, e tende a se mover a partir das interações do personagem através de gatilhos como cartas, memórias, objetos. Não é raro, nesse tipo de obra, que a narrativa esteja voltada para um terceiro personagem e que o jogador esteja lá como um mero espectador. Assim como as obras da categoria anterior, estas não exigem familiaridade do interlocutor com demais jogos eletrônicos e tampouco habilidade de interação em tempo real, podendo ser levada ao passo que o jogador desejar. O público-alvo de tais narrativas são jogadores que buscam uma história onde a interação se resume apenas à observação e à interação com determinados pontos do cenário.

A quarta categoria analisada neste projeto são as dos jogos que dispõem em sua narrativa apenas do cenário e dos lances do jogador. Usualmente, tais narrativas possuem pouco ou nenhum diálogo, e a história se conta a partir de uma sequência de imagens, e de como o jogador decide se relacionar com o ambiente. São obras mais curtas, em que o objetivo da narrativa não envolve a premissa do viver ou morrer frente a desafios. Essas histórias tornam-se lineares à medida em que o jogador precisa completar os objetivos predeterminados para que a narrativa aconteça; mas também podem ser levadas ao passo em que o jogador desejar, dispondo de um cenário inteiro para exploração. Costumam ser atemporais, subjetivas e filosóficas, refletindo sobre temas como solidão, amor, tristeza. Se levadas para o universo impresso, podem comparar-se a microcontos ou a obras não-verbais.

ANÁLISES DAS OBRAS



TOMB RAIDER (2013)

Um exemplo de obra eletrônica que se encaixa na primeira categoria citada é o jogo *Tomb raider*. Nele, o jogador controla a personagem Lara Croft, personagem icônica do meio digital, que teve sua primeira aparição nas telas em 1996. A obra de 2013, entretanto, leva consigo um elemento de renovação, pois é a primeira de uma nova trilogia de jogos da série *Tomb raider*, que é quando a série sofre seu segundo *reboot*, ou seja, quando sua história é renovada para ser contada novamente, a partir de um novo ponto de vista. É importante ressaltar que a cada *reboot* a série também faz questão de criar personagens mais complexos, consequência de uma contemporaneidade que demanda uma produção e consumo de obras cada vez mais significativas do ponto de vista narrativo. Em *Tomb raider*, a narrativa se inicia com Lara em sua primeira expedição a bordo do navio *Endurance*, em busca da ilha perdida, Yamatai. Após um naufrágio que a separou do resto da tripulação, Lara adota o propósito achar os companheiros e sobreviver, instante em que o jogador inicia a interação com o personagem. Durante o jogo, é possível

encontrar vários documentos relatando características da ilha fictícia, juntamente com várias interações entre Lara e outros personagens.

O teor psicológico também é enfatizado no mais recente *reboot*. Pela primeira vez, o interlocutor observa uma Lara Croft repleta de medos e inseguranças, em cenas que mostram a solidão de separar-se dos rostos familiares num ambiente inexplorado e o desespero da personagem a ser obrigada a matar pela primeira vez. Levando em conta a narrativa impressa, é possível comparar a obra digital com obras impressas que tenham a aventura como seu foco principal, podendo misturar magia e fatos históricos, além de poder contar com uma narrativa de reviravoltas. São necessárias de 12 a 15 horas para encerrar a narrativa, podendo se estender um pouco mais, caso o jogador deseje explorar todos os ambientes opcionais ou coletar todos os artefatos presentes no jogo. Ao fim da narrativa, assim como em muitas obras literárias que criadas com a intenção de dar sequência a outras, o final de *Tomb raider* encerra o ciclo inicial da história de Lara ao mesmo tempo que explicita a continuação da mesma em uma obra futura.



THE LAST OF US (2013)

Ainda presente na primeira categoria de análise, está o jogo *The last of us*, obra bastante aclamada pela crítica e considerada por muitos a melhor narrativa da história dos videogames. A obra tem início, meio e fim bem determinados, sem que o interlocutor possa modificar a fundo o decorrer da história. Entretanto, diferentemente da obra previamente comentada, em

que sua narrativa se desenvolve em poucos dias, *The last of us* se passa no período de um ano aproximadamente. A passagem do tempo sendo, inclusive, um ponto crucial para a história, pois é o que reforça a aproximação entre os dois personagens principais.

A narrativa se passa em 2013 e conta a história de Joel, pai solteiro que vive perto de Austin, Texas, com sua filha de doze anos, Sarah. Uma noite, um surto de um fungo posteriormente conhecido como o Cordyceps assola os Estados Unidos, transformando seus hospedeiros humanos em monstros canibais. Joel encontra-se com seu irmão Tommy e, junto com Sarah, os três tentam fugir do caos, mas durante o processo Sarah é baleada por um soldado e morre nos braços de Joel. Esse é o primeiro de muitos momentos de choque emocional do jogo, e é também o encerramento do prólogo.

Vinte anos depois, a maior parte da civilização foi destruída pela infecção. Os sobreviventes vivem em zonas de quarentena fortemente policiadas, assentamentos independentes e grupos nômades. Joel trabalha como contrabandista com sua amiga Tess em uma zona de quarentena de Boston. Eles caçam Robert, um traficante de armas, para recuperar um esconderijo roubado. Antes de Tess matá-lo, Robert revela que ele trocou as mercadorias com os Vaga-lumes, um grupo rebelde que se opunha às autoridades da zona de quarentena. A líder dos Vaga-lumes, Marlene, promete dobrar tudo que foi roubado em troca de Joel e Tess contrabandearem uma adolescente de 14 anos, Ellie. Joel, Tess e Ellie fogem à noite, mas depois de um encontro com uma patrulha, eles descobrem que Ellie está infectada. A infecção completa ocorre normalmente em menos de dois dias, mas Ellie alega ter sido infectada há três semanas e que sua imunidade pode ser a solução ao caos. O trio chega ao seu destino através de hordas de infectados, mas descobrem que os Vaga-lumes foram mortos. Tess revela que foi mordida por um infectado durante o percurso e, acreditando na importância de Ellie, se sacrifica para que Joel e Ellie possam escapar.

Joel decide encontrar Tommy, seu irmão e ex-Vaga-lume, na esperança de encontrar os Vaga-lumes restantes. Com a ajuda de Bill, contrabandista que deve um favor a Joel, eles adquirem um veículo em funcionamento. Dirigindo para Pittsburgh, eles são emboscados por assaltantes e seu carro é destruído. Um pouco depois eles se aliam a dois irmãos, Henry e Sam. Depois que escapam da cidade, Sam, que é um pouco mais novo que Ellie, é mordido por um infectado, mas esconde do grupo. Enquanto o processo de transformação acontece, Sam ataca Ellie, mas Henry mata o próprio irmão e, desesperado, comete suicídio.

No outono, Joel e Ellie finalmente encontram Tommy em Wyoming,

onde ele montou um assentamento fortificado perto de uma represa hidrelétrica com sua esposa Maria. Joel pensa em deixar Ellie com Tommy, mas depois que ela o confronta sobre Sarah, filha de Joel assassinada no início da história, ele decide continuar ela. Tommy os direciona para um território dos Vaga-lumes na *University of Eastern Colorado*. Lá, eles acham a universidade abandonada, mas descobrem que os Vaga-lumes se mudaram para um hospital em *Salt Lake City*. Quando saem, são atacados por bandidos e Joel é gravemente ferido. Nesse momento, o jogador toma o controle de Ellie, que faz de tudo para salvar a vida de Joel. Procurando comida, Ellie encontra David e James, catadores dispostos a trocar remédios por comida. David revela que os bandidos da universidade que Ellie e Joel mataram faziam parte de seu grupo e então tentam matá-los. Ellie consegue afastar o grupo de David para longe de Joel, mas acaba sendo capturada e David tenta recrutá-la para seu grupo, revelado como canibal. Ela escapa depois de matar James, mas David a encurrala em um restaurante em chamas. Enquanto isso, Joel se recupera de seus ferimentos e parte para encontrar Ellie. Ele alcança Ellie enquanto ela mata David e os dois dividem um encontro emocional antes de seguirem novamente com sua jornada.

Na primavera, Joel e Ellie chegam em *Salt Lake City* e são capturados por uma patrulha dos Vaga-lumes. No hospital, Marlene diz a Joel que Ellie está sendo preparada para a cirurgia: na esperança de produzir uma vacina para a infecção, os Vaga-lumes devem remover o cérebro infectado de Ellie, sacrificando-a a favor do “bem maior”. Joel abre caminho para a sala de cirurgia e leva Ellie inconsciente para a garagem. Lá, ele confronta e mata Marlene para impedir que os Vaga-lumes os persigam. No caminho para fora da cidade e de volta para onde estava Tommy, Joel mente para Ellie sobre o que aconteceu, dizendo a ela que os Vaga-lumes encontraram muitas outras pessoas que são imunes, mas não conseguiram criar uma cura e pararam de tentar, encerrando assim a história do jogo.

Ellie, juntamente com Joel, atua como protagonista da trama. Ao longo da obra, nota-se uma conexão muito forte entre os dois personagens, e, a medida em que o jogador chega ao fim da obra, um elo de pai e filha já está consolidado na relação dos dois personagens; seja através de diálogos entre ambos ao longo do game, até mesmo à cena em que Ellie é obrigada a matar pela primeira vez para salvar a vida de Joel. *Naughty Dog*, empresa responsável pela criação da obra, confirmou, em 2017, que estava trabalhando na sequência do game, *The last of us part II*, previsto para ser lançado em 2020. A história se passará 5 anos depois do fim do primeiro jogo. Dessa vez, o jogador viverá a experiência através da personagem Ellie, diferentemente

do que acontecera anteriormente, em que o jogador apenas controlava Joel pela majoritariedade da narrativa. Neil Druckmann, diretor de criação e roteirista da *Naughty Dog*, aponta que, ao contrário do primeiro jogo, que tinha como o tema principal o Amor, através da relação que foi construída entre Joel e Ellie e do que o próprio Joel escolheu deixar para trás em troca da sobrevivência da outra personagem, a segunda parte da narrativa terá como tema o Ódio. Ainda não se foi revelado muito da narrativa, mas espera-se que a personagem principal se mova através do sentimento de vingança, que parece ser trazido pela perda de algo ou alguém valioso para ela.

O interlocutor leva em torno de 15 a 20 horas para terminar *The last of us*, podendo esse tempo se estender, dependendo do nível de dificuldade escolhido ou se o jogador almeja coletar tudo que é oferecido dentro da trama. Além disso, o jogador pode optar por obter o DLC, ou seja, *Downloadable Content*, conteúdo extra que deve ser baixado para que se possa obter um conteúdo complementar do referido jogo. O *Left Behind*, extensão do game, conta um pouco da história de Ellie no dia em que foi mordida por um hospedeiro do fungo Cordyceps. Para concluir a extensão, são necessárias 3 horas em média, podendo esse tempo se estender caso o jogador opte por coletar 100% dos conteúdos não obrigatórios.



LIFE IS STRANGE (2015)

A segunda categoria narrativa analisada neste projeto pode ser exemplificada no jogo *Life is strange*, obra episódica que tem sua história

dividida em cinco capítulos. O jogo se inicia com a personagem principal, Max Caulfield, a quem o jogador comanda, voltando para sua cidade natal para estudar fotografia em uma famosa escola de artes fictícia, a *Blackwell Academy*. Logo ao início da obra, após uma cena em que outra importante personagem é apresentada, Max se descobre com o poder de voltar no tempo e, consequentemente, modificá-lo. Ao longo do primeiro capítulo, o interlocutor é introduzido a um prelúdio de catástrofe que pode ou não estar ligada aos poderes de Max. O jogo então se desenrola a partir de uma mistura de temas, indo desde assuntos adolescentes, até aqueles carregados de seriedade como sequestro e abusos sexuais. Todos os personagens do jogo apresentam características próprias, como traços de personalidades e conflitos pessoais, dando a cada um características absolutamente individuais e trazendo grande profundidade a obra. Como o próprio título ressalta, a obra toca assuntos realistas, sendo apenas poder de Max a aproximando de uma ficção científica.

Uma das características técnicas mais importantes de *Life is strange* é que, mesmo que apresente um começo, meio e fim que deve ser seguido a partir de uma sucessão de cenas lineares, a obra se movimenta a partir das escolhas do jogador. Todas as escolhas devem interferir no desenrolar da obra, podendo esta interferência tanto acontecer imediatamente como ao longo do jogo. O que faz a obra ter uma narrativa singular para o gênero é que o fluxo das escolhas pode ser interrompido: o interlocutor pode, a qualquer momento, modificar suas escolhas mais recentes, consequência do poder da personagem principal de voltar no tempo.

Life is strange, quando comparada à obra impressa, assemelha-se bastante ao livro-jogo. O livro-jogo é uma obra de ficção, que permite que o leitor participe da história, fazendo escolhas a sua maneira. O gênero nasceu na década de 60 e uniu seu conceito ao dos *Role-Playing Games* de mesa, que são jogos que requerem um grupo de pessoas para acontecer, onde cada jogador interpreta seus personagens, criando narrativas guiadas por um dos jogadores, o mestre. Diferente dos RPGs de mesa, o livro-jogo é composto de narrativas que podem ser jogadas sem a necessidade de mais de um leitor. A história neste gênero também se modifica a partir da escolha do interlocutor, pois o livro apresenta opções de escolhas para então guiar o leitor para a página correspondente.



GONE HOME (2015)

Já na terceira categoria, encontra-se o jogo *Gone home*. Sua narrativa se inicia a partir da chegada de Katie Greenbriar, personagem a qual o jogador controla, na casa de seus pais, que é, inclusive, onde sua narrativa terá desfecho. O jogo se passa em primeira pessoa, sendo a visão de Katie a mesma do jogador. A obra também utiliza de técnicas da literatura epistolar, pois toda a sua história apresenta-se principalmente em forma de cartas, que dão pistas para a compreensão do que se trata a narrativa, podendo o jogador também interagir com outros objetos da casa, mas nunca diretamente com outros personagens. Um exemplo de literatura epistolar presente na narrativa impressa é a obra *Carrie*, a estranha, de Stephen King, cuja narrativa se inicia com uma notícia fictícia de jornal, introduzindo alguns dos personagens, dando ao leitor a sensação de espectador entrando em uma história que já está pela metade.

Carrie foi uma das primeiras histórias escritas por Stephen King, publicada em 1974. Carrie é uma garota tímida de 16 anos que não consegue manter relações sociais, consequência de uma relação abusiva que tem com a mãe, fanática religiosa que aprisiona toda e qualquer vontade da filha. O psicológico em King se mostra desde a primeira notícia de jornal presente na primeira página da obra, acentuando-se a medida em que os personagens são apresentados. Aos poucos o leitor é levado a ter empatia por Carrie, alvo de *bullying* por seu comportamento distante dos padrões. Então, o choque ao descobrir o assassinato da mãe, introduzido ainda nas primeiras páginas. A partir daí o autor constrói um universo de sentimentos conflitantes ao redor

da personagem principal, em que, a cada página, o interlocutor procura entender ou mesmo justificar os julgamentos. Ao longo da trama, Carrie descobre-se com poderes telecinéticos, e todos os sentimentos reprimidos da personagem explodem numa obsessão que acaba em tragédia. A obra é caracterizada por ser um romance de terror psicológico, bastante famoso, inclusive, por sua impressão assustadora. O próprio autor refere-se ao momento em que escreveu a narrativa como uma época de instabilidade emocional transparecida em suas obras. King trazia, metaforicamente, uma estrita relação com a vida real, quando chegou a questionar seu valor como escritor, um manifesto às barreiras e incertezas que o assombravam.

Assim como *Carrie*, *Gone home* é repleto de elementos psicológicos. A grande diferença entre suas abordagens é que, enquanto o primeiro usa bastante do terror psicológico como artifício, o segundo foge do tema macabro, para algo que se aproxima da melancolia e solidão. O *design* de *Gone home* foi pensado como uma forma de aproximar o interlocutor a sua narrativa de forma a tocar o mesmo através dos seus detalhes, seja com ambientes que trazem uma personalidade própria, quanto com cômodos milimetricamente desenhados para dar ao jogador a impressão de, de fato, estar em casa. Através de cada objeto de possível interação presente pela casa, é possível desvendar partes da história de cada personagem, onde o jogador terá que juntar as peças para que então possa chegar ao seu desfecho. Apesar de seus ambientes escuros, portas entreabertas e uma trama que se passa em uma noite chuvosa, *Gone home* não tem o propósito de assustar, mas sim afligir o jogador sobre o possível futuro, ou mesmo o presente, da família que protagoniza a narrativa.

Similar a *Gone home*, em *Carrie*, King também entrega ao leitor fragmentos de narrativa que vão se encaixando à medida que o interlocutor se aprofunda na leitura. Por outro lado, a aproximação do leitor com a narração não se dá a partir da sensação de nostalgia e solidão, mas de uma compaixão que ao longo do livro molda-se no horror, presente numa sucessão de fatos trágicos reproduzidos de forma imagética, descrita a partir da visão de outros adolescentes, onde a vítima se torna caçador.

Partindo da crença de que uma produção narrativa deve sofrer influências tanto diretas quanto indiretas de outras, e que cada produção pode ser consideradas até como continuações de uma série de outras obras e gêneros já existentes, o diálogo entre as duas obras trabalhadas nestes últimos parágrafos se mostra bastante nítido. Ainda que difiram no receptáculo em que são apresentadas, e ainda que uma delas esteja utilizando um formato recentemente aceito como meio de se contar histórias, é possível estabelecer

uma relação clara na forma em que são apresentadas, sejam como literatura epistolar, sejam como narrativas estritamente psicológica. A conexão torna-se explícita também na forma em que almejam interagir com o leitor, fornecendo pistas, fragmentos e caminhos para que o mesmo, seja de forma direta ou não, possa juntar todas as pontas soltas. Ainda que, no caso de King, a narrativa se mostre de forma crua e em *Gone home* seja apresentada de forma sutil, as duas proporcionam ao interlocutor uma boa leitura.



JOURNEY (2012)

A quarta e última categoria analisada neste projeto pode ser ilustrada pela obra eletrônica *Journey*. A obra não utiliza textos nem vozes, sendo seu principal foco a ambientação e a percepção sinestésica proposta ao jogador como uma experiência sensorial. *Journey* pode ser comparado à leitura de um poema. Trata-se de uma obra que carece dos estímulos habituais dos jogos, seja de interação, no sentido da reação automática que o jogo de ação demanda; seja de enredo, no sentido da leitura de uma história na qual o jogador estaria inserido. Nesta obra, há apenas um cenário desértico, praticamente vazio, e um personagem não identificado. Uma corrente de sons sutis conduz a narrativa, acompanhando o deslocamento errático do personagem no espaço. Assim como um poema, que não possui sua leitura necessariamente regrada, *Journey* também conta com uma leitura aberta a interpretações, não obstante possua um tema principal, que é a viagem. Os desenvolvedores de *Journey* pensaram este jogo como uma experiência onde os jogadores provariam a sensação de grandeza e pequenez, e angústia e admiração diante de um mundo que se apresenta vasto e belo, porém vazio.

CONCLUSÃO

A narrativa tradicional impressa, poética ou ficcional, esteve presente na humanidade como forma de lazer e entretenimento desde o início da escrita. Desde então, muito se modificou na história da literatura, tanto em relação aos cânones como aos estilos literários. Não é certo dizer que o tempo em que o livro era o principal receptáculo para uma história está chegando ao fim, mas com a era da tecnologia, novos suportes e formatos foram surgindo, e a vontade de se criar histórias continuou e continua presente, independente do meio em que é apresentada. A narrativa interativa surgiu e os jogos eletrônicos são exemplos de como essa interação pode ser feita de diferentes formas. Tal narrativa torna-se tão forte, que atualmente existem diferentes tipos de abordagens narrativas que os desenvolvedores estão utilizando para criar suas histórias.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, Edição 1ª, 2019.
- BEATRIZ, I; MARTINS, J; ALVES, L. *A crescente presença da narrativa nos jogos eletrônicos*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.sbgames.org/papers/sbgames09/culture/full/cult2_09.pdf> Acesso em: 11 abril. 2018;
- BRAGA, M E de M. *O jogo das narrativas: ranhuras do mundo, pelos diários virtuais e outros ambientes narrológicos do game The Sims*. Faculdade de Filosofias e Ciências Humanas da UFGM, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAFI-84GKFP>> Acesso em: 11 abril. 2018;
- BRONTE, E. *O morro dos ventos uivantes*. São Paulo: Zahar, 2018.
- CARVALHO, R.; ISHITANI, L. Fatores motivacionais para desenvolvimento de mobile serious games com foco no público da terceira idade: uma revisão de literatura. *Educ. Temat. Digit*, v.15, n.1, 2013, p. 16-32.
- CRADDOCK, D L. *Once upon a point & click: the tale of King's*

Quest, Gabriel Knight, and the Queens of Adventure Gaming, 2017.

CLOUGH, Patricia. *The affective turn*. Theorizing the social. Durham and London: Duke University Press, 2007.

CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FARDO, M.L. A gamificação como estratégia pedagógica: estudo de elementos dos games aplicados em processos de ensino e aprendizagem. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2013b. Dissertação de Mestrado.

GIRARD, C.; ECALLE, J.; MAGNANT, A. Serious *games* as new educational tools: how effective are they? A metaanalysis of recent studies. *Journal of computer assisted learning*, n. 29., 2013, p. 207-219.

GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory J. *The affect theory reader*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

KING, S. *Carrie, a Estranha*. São Paulo: Suma, Edição 1ª, 2013.

KLEPEK, P. *How the 'Life Is Strange' Prequel Is Giving Queer Fans More Choices*. Vice, 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/bjx8gm/how-the-life-is-strange-prequel-is-giving-queer-fans-more-choices> Acesso em: 20 nov 2019.

LOCKE, J. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

MACDONALD, K. *The Significance of The Last of Us: Left Behind*. IGN, 2014. Disponível em: <<https://www.ign.com/articles/2014/02/19/the-significance-of-the-last-of-us-left-behind>>. Acesso em: 15 nov 2019.

O que é "queer coding" e porque isso é um problema. Estanteante, 2018. Disponível em: <<https://estanteante.wordpress.com/2018/02/27/o-que-e-queer-coding-e-porque-isso-e-um-problema/>>. Acesso em: 17 nov 2019.

PETITE, S. *The rise of storytelling in Video Games*. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/steven-petite/video-games-storytelling_b_5060095.html> Acesso em 11 abril. 2018.

REED, Z. *Breaking Legacies*. CreateSpace Independent Publishing Platform. 2016.

SALEN, K; ZIMMERMAN, E. *Regras do Jogo: Fundamentos do Design de Jogos*. São Paulo: Blucher, 1ª Edição, 2012.

Threefourthshome. Threefourthshome, c2015.
Disponível em: <<http://www.threefourthshome.com/about>>. Acesso em: 20 nov 2019.

POLICIAL, NOIR E FANTÁSTICO NA OBRA DE OSMAN LINS

Adriano Siqueira Ramalho Portela

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

reporterportela@gmail.com

RESUMO: Para este ensaio, três recortes da obra de Osman Lins foram escolhidos: “O Perseguido ou Conto Enigmático”, do livro de contos *Os Gestos* (1957) – de onde o autor teria extraído *O visitante*, romance intimista de estreia, premiado em 1955, antes mesmo do lançamento do livro de contos; “Conto Barroco ou unidade Tripartita”, de *Nove, novena* (1966), a obra foi considerada pela crítica especializada e também pelo próprio autor como uma fase literária de plenitude e maturidade. Lins fugiu à nomenclatura “conto”, fez questão de denominar as peças literárias ali reunidas como “narrativas”, pelo seu caráter deliberadamente experimental e inusitado. E o último texto “A ilha no espaço”, do livro *Casos Especiais de Osman Lins* (1978). A produção deste e de outros textos curtos para o suporte televisivo do “Caso Especial”, no entanto, obrigou-o a abandonar o sofisticado hermetismo estilístico, inspirado na escrita oulipiana francesa do volume de 1966 – absolutamente vedado ao horizonte de expectativas da recepção massificada prevista para o incipiente teleteatro nacional –, levando-o a explorar outros caminhos, mais próximos das soluções encontradas pelo mestre da literatura de mistério e suspense, Edgar Allan Poe.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; Literatura policial; Adaptação para a televisão.

ABSTRACT: For this essay, three excerpts from Osman Lins’ work were chosen: “The Persecuted or Enigmatic Tale” from the book *Os gestos* (1957) - from which the author would have extracted *O visitante*, an intimate debut novel, awarded in 1955, even before the release of the storybook; “Baroque Tale or Tripartite Unit”, by *Nove, novena* (1966), the work was considered by the specialized critic and also by the author himself as a literary phase of fullness and maturity. Lins fled the nomenclature “tale”, made a point of naming the literary pieces gathered there as “narratives”, for their deliberately experimental and unusual character. And the last text “The Island in Space”, from the book *Casos especiais de Osman Lins* (1978). The production of this and other short texts for the “Special Case” television support, however, forced him to abandon the sophisticated stylistic hermeticism, inspired by the 1966 volume of French Oulipian writing - absolutely forbidden to the expectation of mass reception expectations. planned for the fledgling national teleteatre - leading him to explore other paths, closer to the solutions found by the master of mystery and thriller literature, Edgar Allan Poe.

KEYWORDS: Osman Lins; Policial literature; Television series adaptation.

Para este ensaio, três recortes da obra de Osman Lins foram escolhidos: “O Perseguido ou Conto Enigmático”, do livro de contos *Os Gestos* (1957) – de onde o autor teria extraído *O visitante*, romance intimista de estreia, premiado em 1955, antes mesmo do lançamento do livro de contos; “Conto Barroco ou unidade Tripartita”, de *Nove, novena* (1966), a obra foi considerada pela crítica especializada e também pelo próprio autor como uma fase literária de plenitude e maturidade. Lins fugiu à nomenclatura “conto”, fez questão de denominar as peças literárias ali reunidas como “narrativas”, pelo seu caráter deliberadamente experimental e inusitado. E o último texto “A ilha no espaço”, do livro *Casos Especiais de Osman Lins* (1978). A produção deste e de outros textos curtos para o suporte televisivo do “Caso Especial”, no entanto, obrigou-o a abandonar o sofisticado hermetismo estilístico, inspirado na escrita oulipiana francesa do volume de 1966 – absolutamente vedado ao horizonte de expectativas da recepção massificada prevista para o incipiente teleteatro nacional –, levando-o a explorar outros caminhos, mais próximos das soluções encontradas pelo mestre da literatura de mistério e suspense, Edgar Allan Poe. Os contos de detetive de Poe, com o personagem C. Auguste Dupin, tornar-se-iam a base para as futuras histórias de detetive da literatura, o gênero de massa por excelência da modernidade.

Em seu ensaio *Guerra sem testemunhas* (1969), Osman Lins reúne uma série de reflexões e confissões sobre o ofício de escrever, que se amplia até abranger o problema da situação do escritor no mundo contemporâneo, num contexto geral que proclamava a morte do romance e numa realidade local dominada pela repressão política à criação e ao pensamento. Lins ataca a indústria editorial interessada nos lucros e desvinculada do contexto cultural. No que tange à censura, o autor argumenta: “Não temos força bastante para destruir a Besta, mas a inquietamos. Ela galoparia sobre o mundo com mais desembaraço – e talvez o devorasse – se não existíssemos.” (LINS, 1969, p. 237). Para Lins, uma sociedade tolhida pelas imposições da censura, por maiores que sejam seus avanços noutros campos, sofrerá uma esclerose precisamente nas fontes em que pode renovar-se.

Entretanto, não é à censura que o autor atribui o maior problema da perda de espaço da literatura no mundo: é à indiferença dos leitores, considerada “o principal óbice à criação literária”. “Uma indiferença que é a nossa morte” – afirma ele, preso na solidão de sua trincheira, na sua guerra sem testemunhas, movida por um incondicional amor à palavra. A instituição acadêmica, segundo ele, também concorre para o declínio da qualidade das produções culturais, encontrando-se os professores minados pelo tédio e pelo desencanto com o seu objeto. Apesar do quadro

desanimador, Osman Lins defende veementemente o escritor que se recusa à conquista do êxito no sentido mundano e materialista. Neste aspecto, alinha-se à tendência mais recentemente – anos 2000 – encabeçada pelo espanhol Enrique Vila-Matas, que vai buscar na pulsão negativa do personagem Bartleby, de Herman Melville – o copista que se recusa a copiar, causando uma reviravolta na vida de seu patrão, um advogado de Wall Street – inspiração para uma escrita em suspenso.

Como no texto de Jean de La Bruyère posto na epígrafe no seu livro *A síndrome de Bartleby* (2004), Vila-Matas defende que, enquanto “a glória ou o mérito de certos homens consiste em escrever *bem*, a de outros consiste em *não escrever*”. Levada ao extremo noutra de suas obras, *Suicídios exemplares* (2009), a negação, desta feita da própria vida, reitera a ideia da resistência: “a possibilidade do suicídio, essa faísca de mistério regozijante com a qual o projeto de um morrer original, ou tortuoso, ou sofisticado, ou cruel, acende uma vida apagada e a faz reviver, tornando-a tensa de energia, excepcional, apaixonante, como a corda de aço de onde os equilibristas nos fazem perder o fôlego.” (VILA-MATAS, 2009).

Os escritores desistentes ou suicidas elencados nessa obra são sempre fracassados, ou seja: não conseguem morrer. A ideia de não conseguirem se matar sugere incapacidade, fraqueza, impotência. E, no entanto, é justamente essa impossibilidade que coloca os personagens em ação, que os enche de inspiração, humor, ansiedade, adrenalina. Esses suicídios simbólicos jamais são frutos de uma desistência, mas o seu oposto. A insistência na qual se encarna a grande vontade que anima toda a ficção: *a vontade de viver uma vida diferente*. Essa vontade atravessa a história do personagem Cláudio Arantes Marinho – protagonista de “A ilha no espaço” –, bancário, casado, com quarenta e um anos de idade, desaparecido em setembro de 1958 do seu apartamento no 18º andar de um prédio de luxo construído na beira rio de Recife: o majestoso “Edifício Capibaribe”.

Escrito e reescrito por Osman Lins desde os anos 1960, o conto “A ilha no espaço” será o primeiro texto adaptado por ele para a televisão, num episódio da série “Caso Especial” da Rede Globo, levado ao ar em 1975 e em 1978, quando foi também publicado, na versão conto, pela editora Summus, que reuniu os três textos do autor transformados em noveletas televisivas. Neste conto, um dos poucos na carreira do autor voltado para o gênero de massa por excelência – o policial –, a frustração do personagem ecoa também a do autor, que ganhou a vida como funcionário público, como confessa no seu ensaio *Guerra Sem Testemunhas* (1969):

Em vinte anos, segundo calcula, passou, lidando com fichas, memorandos, arquivos de madeira, cifras indicativas de fortunas alheias e quase sempre iníquas, máquinas de calcular, formulários, carimbos e protocolos borrados, 28.800 *horas*, não computando fins de semana e férias. Atribuindo-se ao dia dezesseis horas, descontadas as oito de repouso, passou exatamente, em vinte anos, sessenta meses encerrado num Banco, sessenta meses em que não escreveu, não aprendeu, não pôde locomover-se, nada colheu do que o mundo oferece, *não viveu*. (LINS, 1974, p. 29)

Tal como o Bartleby de Melville, retratado em transe a olhar paralisado através da janela do escritório que se abre para um vão sombrio e uma parede de tijolos – sem esperança e sem futuro –, o escritor real e figurado neste conto é um personagem aprisionado a uma vida estéril e artificial, que não lhe diz respeito, mas da qual não consegue se desvencilhar. Sua escravidão se estende à vida privada, onde se sente explorado por uma família ambiciosa, mulher e filhas desejosas de habitar um imóvel muito acima de suas posses. Para agradá-las, contudo, endivida-se, adquire o apartamento cobiçado, cenário do enredo de ação e suspense que se desenrolará a partir da mudança.

É bem verdade que o autor já visitara esse tipo de enredo em alguns momentos de sua carreira. Mas a sua escrita, nestes exercícios, deveria mais a um Jorge Luis Borges do que a um Edgar Allan Poe. Apesar de Borges ser devedor de Poe – como de resto o são todos os herdeiros do “Assassinatos na rua Morgue”, narrativa de ficção que deu origem ao gênero policial no século XIX, inaugurando a figura emblemática do detetive, o sr. Dupin –, o caminho seguido pelo argentino desvia-se num sentido erudito e filosófico da história de enigma, enquanto o caminho aberto pelo norteamericano vai francamente no sentido da ficção massificada de mistério, com todos os ingredientes de apelo e vulgaridade que depois inflamariam a literatura de grande consumo, o cinema *Noir* e os enlatados em série produzidos para a televisão.

Poe, muito mais do que Borges, parecia pressentir o futuro da indústria cultural e não teve escrúpulos de incorporar a sua sistemática em seu próprio benefício. Segundo Adorno e Horkheimer:

A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a *diversão*

da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 30)

A construção de “Dois caminhos que se bifurcam”, de Borges, por exemplo – com suas idas e vindas no labirinto de um crime anunciado e descrito com requintes especulativos e fantásticos –, difere completamente da estrutura dos contos do detetive Dupin. Como diz Lucas Antunes Oliveira (2016, p. 7), as narrativas policiais ditas *metafísicas*, como as de Borges e da maioria de seus herdeiros hispanoamericanos, de Julio Cortázar a Roberto Bolaño – e até ao Osman Lins dos contos e narrativas anteriores à experiência do roteiro televisivo – “subvertem o modelo formal da narrativa policial para tratar da ruína dos discursos ideológicos da modernidade, da experiência da vivência em um mundo no qual é impossível encontrar um sentido último e totalizante, e das diversas manifestações do Mal e do crime em nossa realidade, dando destaque à figura do intelectual como novo detetive”. (OLIVEIRA, 2016, p. 92)

Mas na sua vertente original, o gênero pretendia guiar-se para a indústria do entretenimento “fácil”. Ainda segundo Oliveira, o policial pretendia apresentar:

um mistério aparentemente insolucionável que rompe com a ordem do cotidiano e instaura o desconhecido; a polícia oficial incapaz de desvendar o mistério; a figura do excêntrico detetive amador que resolve o enigma por meio do método dedutivo racional; a história narrada por um companheiro do detetive, menos sagaz do que este; o motivo do quarto fechado; o reestabelecimento da ordem ao final da narrativa; além de outras convenções. Alguns teóricos discordam dessa posição, alegando que, apesar de tudo isso, Poe não foi capaz de dar uma forma concreta ao gênero, cabendo esse papel a Arthur Conan Doyle, com seu Sherlock Holmes. Contudo, se não é possível determinar com exatidão o ano em que surgiu o romance policial, ao menos se pode dizer com certeza a época e a mentalidade ao qual ele pertencia: o século XIX e a mentalidade burguesa e moderna. (OLIVEIRA, 2016, p. 92)

Para Adorno e Horkheimer, a arte “leve” como tal, a distração, não é uma forma mórbida e degenerada, apesar do seu formato fútil. A

temática do crime está intimamente relacionada com as mudanças sociais e ideológicas que a derradeira ascensão da burguesia ao poder e o implemento da industrialização nos países desenvolvidos trouxeram ao século XIX. As novas relações sociais, fundamentadas na exploração massiva da classe trabalhadora pela burguesia, obrigada a trabalhar por encomenda em condições inumanas, insuficientemente remunerada, mal alimentada e condenada a viver na miséria e no amontoamento das grandes cidades, fomentaram o incremento do delito urbano e a consciência pública do mesmo, e, conseqüentemente, a insegurança dos cidadãos, despertando o interesse de grandes escritores como Dostoiévski, Stendhal, Balzac e Dickens.

Fugindo ao realismo “pesado” e crítico desses autores, porém, Poe estabelece as bases de uma narrativa de consumo mais descritiva e menos reflexiva, mais adequada a um público cansado e desmotivado, que busca na literatura um modo de alienação da sua realidade, segundo a visão dos ensaístas da Escola de Frankfurt:

A arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, se sentem felizes nas horas em que folgam da roda-viva. A arte “leve” acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má-consciência social da arte séria. ... A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. ...O prazer da violência contra o personagem transforma-se na violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 35)

“O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer” – dizem os filósofos. O modelo da narrativa esquemática de Poe, com seus apelos sensoriais maiores do que as provocações intelectuais, já apontava para a estrutura das narrativas televisivas, cujo ritmo vertiginoso, cenas superpostas e espetaculosas, economia de diálogos, exibição indiscriminada de sexo e violência – a intervalos eivados pela agressividade da propaganda –, criariam um produto incapaz de viabilizar a serenidade e o tempo necessários à construção de uma ideia.

A comparação de três exemplos extraídos da produção osmaniana na categoria “conto” permite que se estabeleça como o autor dominava e manipulava a estrutura do gênero, e como revelava consciência de sua

necessária adaptação para o novo suporte midiático. Seu primeiro livro, *Os gestos*, publicado em 1957, reúne contos tradicionalmente concebidos, mostrando o conhecimento do autor das regras expostas para o gênero, de André Jolles (*Formas simples*) a Ricardo Piglia (*Formas breves*), que o italiano Ítalo Calvino subsume nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*: “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade” e “consistência”. Embora escritas para falar da literatura em geral na era pós-moderna, os títulos desses capítulos – que foram as conferências ministradas pelo escritor na Universidade de Harvard às portas do ano 2000 – resumizam as características esperadas para a narrativa curta.

Em *Os gestos* encontramos uma amostra de um conto “policial”: “O perseguido ou conto enigmático”. Conciso – não mais que quatro páginas –, discorre com rapidez, acentuada pelo fato da narrativa ocorrer no interior de um trem em movimento, sobre as percepções múltiplas de um narrador que observa um homem suspeito, sentado à sua frente. O recurso à visibilidade é intenso: imagens da morte se sobrepõem, desde o aspecto do próprio homem que dorme, cuja cabeça “oscila como a de um cadáver recente”, até as sugestões de um crime nunca revelado, que perpassa a memória do narrador: os sulcos na madeira que lembram os galhos onde “alguém enforcou uma criança”, e uma sucessão de “visões”: a de um ataúde pequeno estendido numa sala, a de uma corda sobre um lençol de criança, a de uma chave ou atizador “balançando sem cessar como um corpo de enforcado ao vento”, a silhueta de uma garota de pé sobre uma janela, vislumbrada na passagem do trem por um grupo de pequenas casas: “como um boneco de papel, seus braços pendem, seu corpo balouça, balouça no ar”, e um nome: “Luci”.

Entrecortadas pela velocidade do veículo, as cenas do passado, resgatadas da memória e reconstruídas a partir do choque com as impressões do presente na cabine do trem, fornecem apenas *flashes* de uma história não revelada. O relato sugere que alguma suspeita paira sobre o sujeito observado. Entretanto, o narrador descreve a presença fantasmagórica de um “velho magro e comprido”, que corre ao lado do trem, com ódio e imensa sede de vingança. Esse velho encarna uma culpa que se pressente no observador narrador: “Felizmente ele corre, corre sem cansar, mas não pode apanhar o trem em velocidade.”. Percebe-se que o próprio narrador, e não o homem observado, é que tem algo a esconder. O leitor infere que o observador e o observado talvez sejam a mesma pessoa, e que o “trem” talvez seja uma imagem da própria fuga do criminoso de sua consciência pesada. No final, o narrador é apanhado por três homens que vêm ao seu encontro na estação sombria.

Toda a atmosfera do conto resgata o clima do cinema *Noir*, subgênero

de filme policial que teve seu ápice nos Estados Unidos, entre os anos 1939 e 1950. A expressão foi aplicada pela primeira vez a um filme pelo crítico francês Nino Frank em 1946, por analogia com os romances policiais da *Série Noire*, uma coleção criada pela Gallimard em 1945, cujos livros tinham capa preta. A expressão era desconhecida dos diretores e atores à época em que foram produzidos esses clássicos, tendo sido introduzida posteriormente pelos críticos de cinema. Os filmes eram rodados em preto e branco, segundo a estética cinematográfica do Expressionismo Alemão, afeita à tensão e aos jogos de luz e sombra, aliada ao clima da Grande Depressão americana da década de 1930. Apreciador confesso da sétima arte, não é de duvidar que Osman Lins tenha recorrido a algumas técnicas do filme *Noir* para compor esse breve e tenso conto policial “enigmático”.

Já em *Nove, novena*, de 1966 – coletânea de textos que faz questão de identificar como “narrativas”, fugindo à estética do conto tradicional –, o pernambucano reelabora, aos moldes do experimentalismo francês do *Nouveau Roman* e do cinema da *Nouvelle Vague* – movimento artístico do cinema francês que se insere nas atividades contestatórias próprio dos anos sessenta –, muitas de suas histórias publicadas uma década antes. Chama a atenção a fuga ao critério da concisão aplicado à narrativa curta. Tem-se, nessas peças literárias, um exercício de excesso, tanto na extensão do texto quanto no seu flagrante ornamentalismo decorativo. Analisaremos brevemente, aqui, uma dessas narrativas: “Conto barroco ou unidade tripartita”.

Das regras de Ítalo Calvino restam, neste texto, apenas a multiplicidade e a visibilidade, em detrimento da leveza, rapidez, exatidão e consistência. A palavra “barroco”, no título, não é casual. O enredo é o elemento menos importante, afundado numa escrita rebuscada, plástica e suntuosa, e fragmentado em três opções separadas pela conjunção “ou”, de modo a assinalar a indecisão do autor como uma característica determinante no processo da escritura. Não temos mais um demiurgo no controle da história, mas o agenciamento de perspectivas múltiplas sobre um fato, ou vários; o que, ao contrário de conduzir à verdade e à solução do enigma, mais se distanciam dessa possibilidade.

Neste aspecto, a narrativa implode o esquema corrente do conto policial, que tende a resolver-se na solução do mistério, na revelação do criminoso e na sua merecida punição, restabelecendo, assim, a ordem social rompida. Numa franca, deliberada e calculada guerra contra o sistema nivelador da cultura e da liberdade de pensamento, Osman Lins ataca frontalmente as estratégias da indústria, produzindo em suas “narrativas” a desautomatização dos “gestos”. Como diz Adorno e Horkheimer:

As massas desmoralizadas pela vida sob pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente pelos comportamentos automáticos e forçados, das quais gotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável, e pela contenção exemplar das vítimas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. *Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada*. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana transformam-se na reprodução, na garantia de que se pode continuar a viver. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 57)

Frontalmente contrário a esse papel da “arte”, Osman Lins busca promover o oposto, o desconforto do público com a realidade infamante da vida que lhe é imposta. Inspirando-se, possivelmente, no cinema da *Nouvelle Vague*, apela para a surpresa do espectador na quebra da narrativa linear, e para o uso da metalinguagem na desconstrução do ilusionismo mimético, responsável pela alienação do receptor de sua realidade, pela imersão no realismo fictício do livro/filme. A *Nouvelle Vague*, que não era considerada uma “escola” por seus idealizadores, fazia a construção cinematográfica tendo consciência do cinema enquanto aparato. A sátira sobre a própria linguagem cinematográfica (onde se firmam os clichês visuais) é percebida em filmes que se caracterizam como adeptos da *Nouvelle Vague*. As cenas focam o psicológico dos personagens, suas impressões cotidianas e banais. O sujeito sobrepõe a lógica das cenas.

A leitura de “Conto barroco ou unidade tripartita” sugere uma influência desse estilo cinematográfico. A presença algo irônica da palavra “conto” chama a atenção, quando se considera o alerta de Osman Lins sobre a natureza exótica dos textos, exemplarmente definidos por João Alexandre Barbosa em seu prefácio à obra:

Quer fazendo transparecer estruturas pictóricas, quer desenvolvendo linhas de um verdadeiro atonalismo musical, as narrativas não são *dadas* ao leitor, mas, permitido o trocadilho, *dados*, conjuntos de sinais linguísticos ou tipográficos, por onde o leitor se sente escoar durante a leitura, como que fígado numa teia de construções superpostas. Novelos de significados. (BARBOSA, apud LINS, 1987, p. 4)

Nesta história, o crime ainda está por acontecer, ao contrário do que se observa no conto policial clássico, que trata da investigação retrospectiva de um evento passado, pela análise das “provas” e “pistas”. Não há, ainda, um cadáver – o que contraria ainda mais profundamente a regra policialesca: “Não há crime sem cadáver”. Viva, a vítima se desdobra e se multiplica ao longo da narrativa: há os duplos José Gervásio e José Pascásio, primos de grande semelhança. Há o velho pai de José Gervásio, que se oferece para morrer em seu lugar. Há as testemunhas de acusação, como a negra amante de José Gervásio e mãe do seu filho, morto recentemente, a quem ele negou reconhecimento e assistência, gerando grande ressentimento na mulher. E há o assassino, que não se oculta, antes se impõe abertamente, designando-se como “matador profissional”, contratado a soldo, hábil na sua função e destituído de quaisquer pruridos íntimos morais ou de consciência. Extremamente jovem, o assassino não tem nome, mas deita-se com a negra a quem encomenda a traição da vítima, valendo-se de sua dor. Deita-se na mesma cama onde morreu o filho enjeitado de José Gervásio, que motiva a vingança doída da negra desprezada e humilhada, descrita com grande beleza plástica e exuberância de cores.

O assassino guarda semelhanças com a vítima: também tem um filho morto a quem abandonou. A vítima ora é descrita como um ser implacável, homem desprezível que deseja desfazer-se da amante para casar-se com outra; ora como um ser explorado por pais desprezíveis, que lhe impunham como ganha-pão a tarefa de representar o imolado pelo interior da Bahia, repetidamente, ludibriando os incautos. As causas do assassinato são desconhecidas, assim como os mandantes do crime. O cenário principal é a cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais. Entretanto, há verdadeiras *ekphrasis* das obras do Aleijadinho dispostas no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, sugerindo que a temática cristã impera no bojo desta história “policialesca” transplantada para a realidade moral, ética e estética do Brasil profundo, ignorante das leis e princípios urbanos, laicos e estrangeiros de outros territórios dominados pela ideologia maquinica do desenvolvimento industrial. Na realidade encenada, os aspectos psicológicos, afetivos, filosóficos e humanos é que estão em jogo, muito mais do que as considerações raasteiras e as intenções pedagogizantes do gênero policial, que versa sobre a natureza das regras de conduta social estabelecidas pelos homens, a investigação sobre os efeitos de sua eventual ruptura e a exemplaridade da condenação dos elementos desviantes.

Com sua riqueza ornamental e conteudística, o ilusionismo barroco confronta, nesta soberba narrativa erudita e popular, a indigência

do ilusionismo produzido pela estandardização das técnicas de produção da cultura de massa. Tal preciosismo, posto em prática no “Conto barroco ou unidade tripartita”, sofre profunda guinada na realização do roteiro para a televisão por Osman Lins, como se pode perceber pela análise do conto “A ilha no espaço”, exemplo de sua percepção da adequabilidade da forma ao meio.

Assim, encontramos no enredo desta obra um vínculo muito mais explícito ao conto policial de Edgar Allan Poe. Há, inclusive, uma citação oculta na cena principal do conto, por Osman Lins, que alude à cena emblemática descrita no “Assassinatos na rua Morgue”:

Quatro das testemunhas, tendo sido convocadas, depuseram que a porta do quarto em que foi encontrado o corpo de Mademoiselle L’Espanaye *estava trancada por dentro* quando o grupo chegou até lá. Tudo se encontrava agora em perfeito silêncio – não havia gemidos, nem ruídos de qualquer tipo. Ao forçarem a porta, não viram ninguém. As janelas, tanto da sala da frente como do quarto dos fundos, estavam com os postigos fechados e firmemente trancadas por dentro. Uma porta entre as duas peças estava fechada, porém não trancada. A porta que dava da sala da frente para o corredor de acesso estava trancada, com a chave do lado de dentro. (POE, 2002, p. 22)

O cenário do crime em “A ilha no espaço” é descrito de modo semelhante:

A princípio, acreditou-se que ele houvesse morrido: seu apartamento no 18º andar *estava fechado por dentro, a trinco e chave*. Repórteres vieram, gente da polícia, e arrombaram a porta: a janela da frente, que dava para o rio e para o mar, estava aberta, a cortina barata esvoaçando, mas não havia ninguém no apartamento. Supor que um homem com a sua idade e não afeito a exercícios físicos pudesse haver descido numa corda de tão grande altura, era absurdo. E depois, onde estava a corda? (LINS, 1978, p. 12)

Apesar da confessa intenção alegórica do texto – que confirmaria a história como uma melancólica alusão ao isolamento do escritor na cidade moderna –; e apesar do desejo confesso de Osman Lins de invadir o meio audiovisual na condição de “sabotador” do sistema; o que se observa é a criação de um texto mais raso que os anteriores, mais direto, sem a mesma

elaboração estilística, de fácil e rápida leitura, e sem maiores exigências interpretativas. O recurso aos clichês do gênero de massa é evidente não só pela clássica cena do quarto trancado por dentro, mas pelo tom investigativo adotado na narração, e pela explicação final do mistério. Apesar de não incluir um detetive – uma vez que o foragido precisava escapar, a fim de recomeçar uma vida mais verdadeira e feliz –, o esquema geral da narrativa atende aos princípios do gênero policial.

Eventualmente, durante a narrativa, Osman Lins flerta com o fantástico, particularmente com a vertente identificada como o “estranho” na definição de Tzvetan Todorov:

Sabemos que Poe deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercania não é fruto da casualidade; frequentemente se afirma, por outro lado, *que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas*. Esclareçamos a natureza desta relação. A novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de Soloviev e de James: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a “desafiar a razão”, para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação. (TODOROV, 1981, p. 27)

Segundo o autor, a novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo, seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, enquanto na novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma.

Tal é o que acontece com o enredo de “A ilha no espaço”: flerta-se com a dúvida crescente sobre as mortes que vão misteriosamente acometendo os moradores das torres gêmeas; depois, flerta-se com eventos inexplicáveis (toques de telefone, ruídos no elevador, lâmpadas acesas, canário que aparece morto) testemunhados pelo morador, o único que fica no prédio, atendendo à proposta dos proprietários que lhe oferecem o apartamento de graça caso lá permanecesse, atestando a improvável segurança do imóvel. Então, passa-se ao esclarecimento sobre a solução do enigma: o relato do procedimento de fuga do bancário, num plano mirabolante e inverossímil, fruto de um arriscado esquema para forjar o seu sumiço surreal; não dando margens, talvez, à vingança dos proprietários. Assegurava, assim, o patrimônio a uma família mesquinha e sem amor, da qual se desvencilhava com alívio e esperança de um recomeço.

Se a dúvida continua a persistir para os personagens do conto, ela absolutamente não existe para os leitores, que são plenamente esclarecidos. Sobre esta incursão num projeto tão distante de suas investidas anteriores e do seu conhecido engajamento à literatura de qualidade, ele confessa, em prefácio à publicação do texto pela editora Summus:

Foi-me oferecida, como a outros autores, a possibilidade de experimentar a televisão através da série “Caso Especial”, que procura fugir à rotina dos enlatados e onde a terrível luta pela conquista de altos índices de audiência, se não desaparece, é atenuada. A oportunidade interessava-me, exatamente devido a este duplo aspecto: permitia-me a experiência e não gerava compromissos. ... Escrevi “A ilha no espaço” a intervalos mais ou menos amplos, vários desfechos, nenhum dos quais me satisfez. Por uma razão simples: a história, a meu ver, esgota-se o capítulo XI, beneficiando-se exatamente do que fica na sombra. Afinal, um mistério revelado é coisa morta. Entretanto, como este já foi divulgado em jornal, e como a adaptação para a TV em grande parte se apoiava nele, optei por conservá-lo na publicação. (LINS, 1978, p. 6)

O que Osman Lins não confessa é a espécie de catarse que opera no âmbito dessa história, denunciando não só a aridez do trabalho burocrático imposto aos habitantes da cidade moderna, mas o esfacelamento das relações familiares, esgotadas nas questões financeiras; substituída a alegria de ser pela vaidade de ter, que é o verdadeiro “vírus” que se espalha nos corredores do espigão, envenenando a alma das pessoas. As figuras

dos capitalistas frios e calculistas, com sua proposta cínica e indecorosa, perdem em crueldade na comparação com as figuras dos familiares mais próximos do protagonista, que celebram a decisão sacrificial do marido e pai de permanecer no prédio condenado, arriscando a própria vida, apenas para garantir a propriedade do apartamento.

Assim, para além da pirotecnia de superfície, esse despretensioso conto não consegue ocultar a indiscutível marca da agudeza crítica osmaniana. Em sua simplicidade e absoluta falta de ornatos, em sua deliberada indigência, o texto é profundamente amargo e gravemente acusatório. Preferiria, como é do seu estilo, concluir na penumbra, com a discrição que lhe é peculiar. Os que optassem por acreditar nos falsetes das notícias inverídicas – que acusavam a presença de contaminações exóticas e outras histórias – que o fizessem. Mas aos bons entendedores, o verdadeiro lamento se faria ouvir: a *doença* que atingia os moradores do “Edifício Capibaribe” – monumento de ostentação e poder incrustado na acanhada e humilde realidade recifense – era de ordem ética e anímica. As mortes não eram tanto físicas como morais: o conto é uma fábula como a do “Lobo e o cordeiro”, de La Fontaine: exhibe os artifícios do capital no avanço sobre o espírito humano, suas formas de sedução e apropriação, sua alarmante frieza, a natureza e voracidade do bote final. Nenhum argumento do cordeiro, por mais sensível e legítimo, tem qualquer efeito. O cordeiro – assim como os moradores dos espigões, os moradores das cidades – já foi condenado.

Assim, compreende-se que o capítulo XII parecesse não só desnecessário, mais até insultuoso ao autor, na medida em que transformava o seu personagem num inadvertido cúmplice do crime perpetrado pelos seus algozes. Supostamente, conferia-se a Claudio Arantes *Marinho* – não escapando, aqui, a clara alusão ao sobrenome da família detentora do império global que se instalava no Brasil – o “poder” de vingar-se, simbolicamente, do assassino confesso. Além de ser obrigado a ouvir a confissão do golpe perpetrado pelo capitalista – que envenenava envelopes enviando-os a esmo para os moradores desavisados, provocando mortes seriadas até o esvaziamento dos prédios por ele cobiçados, os quais viria a adquirir pela metade do preço –, ainda o submetia ao ridículo de uma encenação vulgar, digna da arrogância dos poderosos convictos de que o público já não reage às provocações. É como o “riso ruim” de que falam Adorno e Horkheimer: “o riso ruim é o eco do poder como força inelutável. Ele vence o medo enfileirando-se com as instâncias que teme.”

Osman Lins, no entanto, deixa bem estabelecido que “este final não lhe dizia respeito”. Referia-se ele ao trecho em que *Marinho*

(transformado, aqui, não mais num alter-ego do escritor “sabotador”, mas num agente do sistema, pago por ele e a ele submisso: daí, talvez, a partilha do sobrenome, incorporado que foi à “família”) pede ao *rico assassino* que sorria, e aperta *um botão de uma câmera*, estourando-lhe os miolos. O recurso, grosseiro demais para trazer a marca osmaniana, não passa de uma afirmação da impossibilidade de lutar. Talvez por isso, o *rico assassino* é cinicamente identificado, neste capítulo, como o “salvador” do ex-bancário: aquele que lhe permitiu evadir-se de uma vida monótona e triste, recomeçando em outro lugar. Ri-se, assim, mais uma vez, o *rico assassino* dos recursos fantasiosos e inúteis dos seus contraventores. Como afirmam Adorno e Horkheimer:

Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma doença, arrastando-a na sua totalidade insignificante. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, numa ocasião social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. *A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade.* (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 39)

São por todos esses apontamentos, e por outros que ainda devem surgir, que a leitura de Osman Lins prova ser atual e necessária. Refletir e escrever sobre um autor do porte de Osman Lins é, no mínimo, inquietante; uma investigação sobre o poder da palavra e a potência que ela tem ao se transformar em imagens. E para quem achava que não existia: eis aqui o *Policia, Noir e Fantástico* na obra osmaniana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos de José Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- HERMAN, Lewis. *A practical manual of screenwriting for theater and television films*, A Meridian Book. New York: New American Library, 1952.
- LASSWELL, Harold D. *The structure and function of communication in society*. Sloan and Pearce, New York, 1948.
- LINS, Osman. *Casos especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o Espírito do Tempo*, Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 01, 2011.
- OLIVEIRA, Lucas Antunes. *Labirinto sem Minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade*. Tese de doutorado, UFPE, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17298>
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Assassinatos na Rua Morgue*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.
- _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*.

São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Suicídios exemplares*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LÍNGUA NUA: CORPO-TEXTO ESCRITO COM LUZ

Andréa Francisca da Luz

Faculdades Integradas da Vitória de Santo Antão (FAINTIVISA)

letradeforma@hotmail.com

RESUMO: A fotografia é uma linguagem que reproduz de forma icônica e multissemiótica o seu objeto. Escrita com luz, ela reflete e refrata as nuances deste objeto a partir de um olhar quase poético do fotógrafo, agente de um texto visual dialógico, incompleto e inacabado. É por meio deste viés que este artigo tem como objetivo abordar sobre a *Exposição Fotográfica Língua Nua*, projeto que traz à baila o conceito de língua enquanto processo e produto social e de corpo como texto que está em desconstrução/reconstrução. A pesquisa é documental e descritiva. O aporte teórico versa sobre os conceitos de Imagem (DOMÈNECH, 2011), Fotografia (BARTHES, 2012) e de Língua/Texto (BAKHTIN, 2010). Concluiu-se que o projeto fotográfico Língua Nua teve como foco a convergência entre língua, linguagem, poesia e corpo como signos intersemióticos, carregados de ideologias e capazes de se aliarem para a produção de efeitos variados de sentidos no espectador.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia documental; Exposição Fotográfica Língua Nua.

ABSTRACT: Photography is a language that reproduces its object in an iconic and multisemiotic way. Written with light, it reflects and refracts the nuances of this object from an almost poetic look of the photographer, agent of an incomplete and unfinished dialogical visual text. It is through this bias that this article aims to address the Naked Language Photographic Exhibition, a project that brings up the concept of language as a process and social product and body as a text that is in deconstruction / reconstruction. The research is documentary and descriptive. The theoretical contribution is about the concepts of Image (DOMÈNECH, 2011), Photography (BARTHES, 2012) and Language / Text (BAKHTIN, 2010). It was concluded that the photographic project Naked Language focused on the convergence between language, language, poetry and body as intersemiotic signs, loaded with ideologies and able to combine to produce varied effects of meanings in the viewer.

KEYWORDS: Documentary photography; Naked Language Photographic Exhibition.

INTRODUÇÃO

Corpo-Texto
Texto-Corpo
Corpo-Texto-Corpo
Texto-Corpo-Texto

No corpo deste texto
Inacabado
Incompleto

O ciclo profícuo
Da reconstrução

Ele se reconstrói
Se revisita
Se realinha

Promove sentidos
Efeitos
Conexão

O texto deste corpo
É reinvenção

Na linguagem pura
Que o habita
Que o move
E o reorganiza

Na língua nua
Que tece
E reelabora
sua incansável transcrição.

(*Andréa Luz*)

O que é uma imagem? Até que ponto a fotografia pode ser considerada uma atividade poética? De que forma o *Língua Nua* conseguiu ser não apenas um projeto fotográfico responsivo à sua época e à sua sociedade, mas, principalmente, servir de proposta intersemiótica para a atualização do conceito de língua e linguagem na contemporaneidade? São estas questões que iremos abordar neste artigo. Para tanto, teremos como escopo teórico o referencial de Barthes (2012) e de Domènech (2011) sobre o conceito de imagem. Em seguida, vamos nos ater à visão de Barthes (2012) sobre a fotografia e o ato fotográfico, foco de sua obra “A câmara clara”.

Partindo do princípio axiológico, dialógico e heterogêneo do fazer discursivo, teceremos nossa teia comunicativa de cada tópico através do olhar da abordagem de Bakhtin (2010). Esta abordagem traz de forma inerente a visão filosófica de *Língua* enquanto produto social, advindo das práticas e eventos que pulverizam nossas ações culturais, históricas e pessoais. Neste sentido, a linguagem seria o plano de materialização dessa língua, que se manifesta de forma multissemiótica, dinâmica e participativa. Ainda por meio desse viés, o texto seria observado como um produto inacabado, incompleto, uma vez que está sempre e em contínua reconstrução.

Tomando essa abordagem como plano de fundo, foi idealizado o Projeto Fotográfico *Língua Nua*. Ensaio imagético, idealizado por Andréa Luz e com curadoria de Fernando Cunha Jr., que une língua, linguagem, corpo e poesia em formato de exposição fotográfica e que contou com a participação de 05 professores formados em Letras, todos capturados nus, apenas com suas obras de referência, por meio das lentes do fotógrafo e documentarista Aguinaldo Flor.

O JARDIM DE SIGNOS DA IMAGEM

Barthes (2012) afirma que estamos inseridos numa floresta de signos, penso que estamos passeando por um jardim simbólico, repleto de cores e tons que vão além da escala pantone. A imagem, enquanto jardim de signos repletos de ideologias, se apresenta de maneira tão intersemiótica que podemos vislumbrar os sons de sua visualidade, como uma sonata de elementos que se presentificam em nossa retina, e, mais ainda, em nossa memória.

Não é de hoje que sabemos o quanto a imagem nos marca, o quanto ela nos significa e nos ressignifica. Ela não apenas nos representa, como pensava Peirce, mas nos apresenta e nos presentifica neste mundo de interações. Afinal, não é à toa que temos as redes sociais como esferas de

presentificação do discurso visual de nossas ações na vida diária. Isso porque a imagem é nosso discurso primeiro, uma vez que antes de nossa fala, nos fazemos atuantes no mundo por meio de nossa apresentação imagética, ou seja, sempre somos parecidos com alguém, que nos servirá como referência para a construção de nossa própria imagem.

Mas bem, criamos imagens porque elas são o discurso pelo qual pretendemos atuar na sociedade em que estamos. Elas estão abertas à participação do outro, ao olhar do outro, à escuta do outro. São como “carrapichos” que se prendem em nossas retinas, e por mais que fechemos os nossos olhos, elas sempre estarão lá com todas as suas camadas de significação e nos perguntaram: o que vocês veem? O que lhes comunico visualmente? Como lhe emociono por meio de minhas relações com a sociedade, com a cultura, com a história, com a própria vida?

Sim, a imagem tem suas funções, dentre elas, atua como uma informação, como um testemunho histórico, estabelece comunicação e interação na sociedade em que estamos inseridos, propõe ideias, cria emoções. É um recorte do real, não de qualquer real, mas do real de quem a produz que é tecido em sintonia com suas emoções.

Acerca de suas estruturas ideológicas, a imagem é constituída pelos fios da visão que seus produtores têm do/sobre o mundo. Sua tessitura profunda parte de teias de significação que às interligam a outras imagens e, assim, sucessivamente, até seu substrato mais inconsciente, que a desliga do contexto imediato ao qual creditamos seu pertencimento (DOMÈNECH, 2011).

Dessa forma, podemos inferir que a imagem é composta por meio de uma ecologia visual, ou seja, ela parte de um fluxo contínuo de informações, de elementos que se apresentam em constante interação e que a nutre diante de cada novo olhar. Fazem parte de sua ecologia os aspectos cognitivos, as emoções e percepções, o saber, a cultura, dentre outros elementos que fomentam sua representação, apresentação, presentificação e tradução. Tradução que se reflete numa nova linguagem, num novo olhar.

Não podemos olvidar de que esse jardim de signos, que é o discurso imagético, tem “a capacidade de ser sintoma dos aspectos da cultura que as criou ou das pulsões de seu criador” (Ibid., p. 43), isso porque elas expressam tais sintomas por intermédio de sua estrutura visual, daí a necessidade de interrogá-las para compreender o que subjaz além de sua superfície. Ou que relações de significação elas carregam em sua estrutura dialógica com o mundo.

FOTOGRAFIA, UM DISCURSO ESCRITO COM LUZ

De fato, não há imagem sem luz. Ela é fundamental para o processo de criação imagética e na produção fotográfica é um dos mais inerentes elementos estéticos. Podemos afirmar que a luz é a rima que tece a poesia imagética da fotografia. Entra como aspecto intersemiótico a modelar a imagem como quem modela uma obra de arte.

Além disso, é a luz quem irá “apontar” na imagem a direção do nosso olhar. É ela quem vai falar: Olhe aqui! Veja! Servindo de linguagem dêitica para nosso processo de compreensão, interpretação e tradução da imagem observada.

Pois bem, voltando ao que entendemos por fotografia, podemos afirmar, com base em Barthes (2012, p. 17), que ela é um objeto de três emoções, ou três intenções: “fazer, experimentar, olhar”. Ou como defende o autor, o *Operator*, que é o fotógrafo; o *Spectator*, que somos todos nós que apreciamos as fotos; e o *Spectrum* da fotografia, que tem relação com espetáculo.

A criação da imagem fotográfica está entre a relação da ação da luz e o universo que compõe o olhar do *Operator*, que capta o mundo à sua volta por intermédio de máquinas semióticas, como câmeras fotográficas, celulares, etc. O *Operator* promove o *Spectrum* através do jogo social, ou cerimônia fotográfica, com o objeto a ser capturado. Isso se dá, porque:

A partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Esta transformação é activa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (BARTHES, 2012, p. 18-19).

Como afirma Barthes, a fotografia promove esse surgimento do eu próprio como outro, não como o outro que de fato sou, mas como um outro construído, elaborado, feito um texto escrito que foi revisado, traduzido. No caso da foto-retrato, Barthes ainda comenta que ela é um campo de forças fechado onde se convergem e divergem quatro imaginários, ou seja: “Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte” (id., p. 21-22). Se fizermos uma relação, por exemplo, desses imaginários com o processo

de escrita poética não seria muito diferente, uma vez que o que escreve nem sempre é aquele que escreve, mas o outro que há em si, aquele que em diálogo consigo, e guiado pelo seu “engenho”, produz a arte.

É interessante ressaltar que o *Spectator* entra nesse jogo social da fotografia como alguém que se reconhece em menor ou maior grau, dependendo de seu *Studium*, ou “campo amplo do desejo negligente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto/não gosto, *I like/I don't*. O *Studium* é a ordem do *to like* e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer” (BARTHES, 2012, p. 36). O *Studium* vai favorecer a percepção de valor. E essa valoração será realizada por meio do olhar do *Spectator* a partir daquilo que ele considera notável, diferente, significativo. Neste sentido, a fotografia poderia ser considerada como subversiva, não quando é intrigante e perturba, mas quando se dá à reflexão. É neste ponto em que se encontra a escrita poética do Língua Nua, como veremos mais adiante.

PROJETO FOTOGRÁFICO LÍNGUA NUA

O projeto fotográfico Língua Nua foi idealizado por Andréa Luz e conta com a parceria do fotógrafo Aguinaldo Flor e a curadoria de Fernando Cunha Jr., ambos da Produtora zero8onze. O objetivo do projeto é ressignificar o conceito de Língua, Linguagem e Texto, trazendo como mediadores desta ressignificação, os professores da área de Letras. Em sua primeira edição, o projeto versa sobre a definição contemporânea de Língua enquanto produto de interações sociodiscursivas que constituem, e constroem diariamente, os sujeitos de linguagens. A linguagem serve de fio que conduz a materialidade desta dinâmica da língua que se reinventa a cada ação discursiva e que se presentifica por meio de composições multissemióticas, a exemplo da fotografia; e intersemiótica, a relação da fotografia com a poesia.

O corpo é observado como nosso texto primeiro. É nele que a escrita do tempo se faz presente. É por meio dele que nos construímos no olhar do outro. Nesse sentido, ele se reinventa a partir de suas próprias desconstruções, e se atualiza, se reinventa, por meio do diálogo com o outro, com o tempo, com a cultura e com a história; como bem afirma Bakhtin (2010, p. 383), “o eu se esconde no outro e nos outros, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de eu único (eu-para-si) no mundo”.

Esse processo de reconstrução serve de resposta para uma época, para um contexto. Por isso, os sujeitos que serviram de modelo para o

projeto são todos formados em Letras, professores com atuação pedagógica, que apresentam, por meio de seus corpos nus, uma visão dialógica e intersemiótica entre língua, corpo e fotografia.

A fotografia mantém esse diálogo com a produção poética. Ela em si, se transforma em meio para a escrita de luz desses corpos. Cada imagem evoca a própria rima que lhe é inerente, sendo os livros utilizados pelos modelos os elementos dêiticos que apontam para a forma como o *Spectator* deve observar o que se concebe ali sobre língua/linguagem.

Na primeira edição, o *Língua Nua* contou com a participação de 05 professores formados em Letras: Andréa Luz, Raphael Gustavo, Técio Macedo, Carlos Tomaz e Cheyenne Fernandes. A ideia de posarem nus serviu como atitude humana de resposta a um ensino de Língua Portuguesa que observa a própria língua como sistema homogêneo, amorfo e estático. Vale ressaltar, como aponta Bakhtin (2010, p. 312), que a “atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude humana e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos)”.

Dessa forma, a atitude de unir esses profissionais para um projeto fotográfico, que integra palavras e materiais semióticos, como a fotografia, serviu para a presentificação/visibilidade do letrólogo não como responsável pela conservação de uma língua e de uma literatura anódina, mas de sujeitos que se valem da língua como intelectuais orgânicos, porta-vozes de sua época e ativistas de uma língua nua, desgarrada de estigmas, preconceitos ou regras.

A culminância desse *Spectrum*, aqui no sentido de espetáculo para apreciação visual, aconteceu no dia 03 de maio de 2019, com o lançamento da 1ª edição do projeto *Língua Nua*, no Apolo 17 – Galeria Café (Recife antigo). Durante o lançamento da exposição houve a convergência de várias linguagens: apresentação dos curtas-metragens “O som do surto” e “Avesso” – ambos da produtora zero8onze; um recital de poesias que dialogavam com as imagens da exposição – todas declamadas pelo professor e teatrólogo Raphael Gustavo; e a apresentação musical da Banda Novelistas, com músicas que faziam referências às novelas televisivas.



Além dos produtores do projeto, Andréa Luz, Aguinaldo Flor e Fernando Cunha Jr., também participaram do evento todos os modelos fotografados, alunos do 3º e 5º períodos de Letras da Faintvisa, professores e o público em geral. Percebemos que, enquanto resposta artística à sua época, a exposição serviu de “acontecimento artístico vivo – momento significativo de um acontecimento único e singular de existir; e é precisamente como tal que ele deve ser entendido e conhecido...” (BAKHTIN, 2010, p. 175). Na

exposição foram apresentadas 25 fotos, sendo 05 por cada modelo fotografado. Para este artigo, trouxemos a fotografia de Cheyenne Fernandes, professora de Língua portuguesa e mestra em Teoria da Literatura pela UFPE.

É interessante comentar que as fotos expostas mantinham diálogo com a poesia, elemento em evidência na imagem 02, não só presente na capa do livro de poesias “Pedras”, de Alfredo Antunes, escritor português, como na poesia “O meu corpo fala”, de Raphael Gustavo, que foi declamada durante o evento.

O meu corpo fala
 O teu corpo fala
 São próprias línguas e linguagens
 São a linha sinuosas entre o dito e o não dito
 Corpos falam além das literaturas em rabiscos ou digitações
 Corpos através da pele, do pulso e da transpiração
 Uma pele, uma língua sedenta e sedosa
 Corpos negros, brancos, amarelados, na
 flacidez ou nas estátuas viris
 O corpo é ato, é fato e é protesto
 O corpo que nutre, que salta, apanha, bate, pena, goza
 Tanto que se diz quando não está dizendo nada
 Assim, como um corpo parado, nu
 No preto e no branco
 No profano e no santo
 Feito se faz a vida num sexo gostoso
 Feito se nasce a vida nas entranhas de um parto doloroso
 Se movo, tu vais ter dificuldade em entender o que ele traduz
 Mas se o eternizo nas lentes da fotografia
 Tua interpretação há de ser latente
 Me olhas em pele e pelos pausadamente
 E depois traduz, interpreta
 Trepa com teus próprios pensamentos
 Entendendo que um corpo é vida, é fala
 É a própria língua em movimento que não se cala.
 (Raphael Gustavo)

Como se pode perceber, a poesia, em seu jogo intersemiótico com a fotografia, trouxe em seus aspectos constitutivos a concepção de língua e linguagem enquanto artefatos dinâmicos da sociedade, por isso “em

movimento que não se cala”; o conceito de corpo como texto inacabado e incompleto, como ato, fato e protesto, e que se move e se traduz; a luz que desenha a arte poética do ato fotográfico, “no preto e no branco”, e que se eterniza “nas lentes fotográficas”.

Vale a pena frisar que, devido à sua repercussão, o *Língua Nua* está em fase de construção de sua 2ª edição. Enquanto obra responsiva, sentimos a necessidade de ampliar o projeto envolvendo todos os atores que utilizam a língua e a linguagem não só como elementos de sua prática pedagógica, mas como principal componente de divulgação do saber. Neste sentido, fazem parte da 2ª edição professores de diversas áreas como Música, Dança, Yoga, Biologia, Economia, Pedagogia, dentre outras esferas do conhecimento humano.

CONCLUSÃO

A imagem, como pudemos perceber, é um discurso multissemiótico que nos envolve, de sobremaneira, por meio de seus signos. Isso porque mantemos com essa forma de discurso uma relação que vai além da representatividade, da identificação, da similitude e da simbologia.

Na fotografia, especificamente, como pudemos depreender do olhar de Barthes sobre essa forma imagética, observamos que ela é um “apontar para”, e, por isso, possui uma linguagem dêitica, uma vez que esta ação catafórica pauta-se, assim como a linguagem verbal, em parâmetros de referência, ou seja, a imagem só faz sentido devido às relações com os aspectos sociais, históricos, culturais a que está interligada.

Essas ações subjetivas partem de uma familiarização, identificação, uma vez que o sujeito fotografado se envolve e dá sentido a esse jogo porque se sente como foco dessa lente que vai capturar não o que está lá em si, mas o que implicitamente ficou visível naquele instante. É sua forma de dizer de modo visual, sua escrita imagética, realizada por meio da rima da iluminação. É nesse ponto de apoio que fundamentamos o projeto fotográfico *Língua Nua*, que se utilizou de elementos convergentes entre língua, linguagem, poesia e corpo como signos intersemióticos carregados de ideologias e capazes de se aliarem para a produção de efeitos de sentidos variados em seu *Spectator*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*.

São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2012.

DOMÈNECH, J. M. C. *A forma do real*. Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

ROTEIRO DE PARIS, TEXAS, DE SAM SHEPARD: DA NARRATIVA CLÁSSICA AO DRAMA MODERNO

Caleb Benjamim Mendes Barbosa

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

benjamim.caleb@gmail.com

RESUMO: A pesquisa focaliza a relação fundamental entre cinema e literatura. Entendendo que as formas miméticas organizam a realidade, percebemos que a narrativa clássica, forma primordial da narrativa cinematográfica e que perdura até hoje no cinema representativo-industrial, não é alheia à tradição literária, tampouco nasce com a invenção do cinema, mas é uma herança da comédia aristotélica, cujo herói é o modelo da epopeia grega, o qual sobreviveu na literatura popular e teve, no cinema, o retorno à sua consagração. Tal configuração, fruto de uma visão cômica do mundo, diz respeito à integração total entre herói e sociedade, reconciliando a antítese, em um mundo no qual desejo interior e circunstância externa coincidem, pois, o herói, signo de uma coletividade, é a medida de todas as coisas e corresponde à satisfação do espectador. A narrativa moderna, por sua vez, herda uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco, o anti-herói romanesco, a margem de seu tempo, pois a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada. Como objeto de análise, elencamos *Paris, Texas* (de Sam Shepard), no qual notamos traços latentes dessa estrutura de narrativa e herói, sob a égide da separação entre sujeito e objeto. Assim, como resultado, percebemos que a relação entre literatura e cinema vai além da adaptação, mas um gênero mimético possibilitou as formas narrativas do outro, uma vez que as estruturas do drama moderno, no cinema, avizinham-se com a forma do romance e do drama, e nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Roteiro; Comédia; Tragédia; Romance.

ABSTRACT: The research focuses on the fundamental relationship between cinema and literature. Understanding that mimetic forms organize reality, we realize that the classical narrative, the primordial form of cinematic narrative and which continues to this day in representative-industrial cinema, is not alien to the literary tradition, nor is it born with the invention of cinema, but it is an inheritance from the Aristotelian comedy, whose hero is the model of the Greek epic, which survived in popular literature and had, in the cinema, the return to its consecration. Such a configuration, the result of a comic view of the world, concerns the total integration between hero and society, reconciling the antithesis in a world in which inner desire and external circumstance coincide, therefore, the hero, sign of a collectivity, is the measure of all things and corresponds to the satisfaction of the viewer. The modern narrative, in turn, inherits a tragic view of the world, whose hero is the demonic, the anti-romanesque hero, the margin of his time, since the soul no longer corresponds to the size of the journey. As an object of analysis, we list *Paris, Texas* (by Sam Shepard), in which we notice latent traces of this narrative and hero structure, under the aegis of the separation between subject and object. Thus, as a result, we realize that the relationship between literature and cinema goes beyond adaptation, but one mimetic genre made possible the narrative forms of the other, since the structures of modern drama in cinema come closer to the form of romance and of drama, and in this lies the fundamental intersection between both arts.

KEYWORDS: Narrative; Script; Comedy; Tragedy; Romance.

INTRODUÇÃO

Antes de aprofundarmos qualquer estudo, ainda que sumariamente, sobre o Roteiro Literário e sua relação com a Literatura é importante dissolver alguns mal-entendidos acerca daquilo que se convencionou chamar, no Cinema, de Narrativa Clássica. De início, ressaltamos que Narrativa Clássica não deve ser confundida com Cinema Clássico, o qual compreende um momento histórico do Cinema, sendo possível falar em: Cinema Clássico Hollywoodiano, de Griffith até início dos anos 60; Cinema Clássico Mexicano, correspondendo à Era de Ouro do Melodrama no México; Cinema Clássico Brasileiro, período da Vera Cruz e da Atlântida; etc. Por inúmeras vezes, o Cinema Clássico fez uso da Narrativa Clássica, mesmo que com alguns momentos de tensão, que por precariedade do tempo este ensaio não tocará, possibilitando esta, no campo cinematográfico, desenvolver-se e se consolidar como habitual, sendo ainda hoje um paradigma para boa parte das produções cinematográficas cujo motor é a forma narrativa representativa industrial (EIZYKMAN, 1976). Outro ponto, é que enquanto sintaxe fílmica, ou seja, linguagem audiovisual, refere-se a uma série de procedimentos estilísticos calcados na decupagem e na montagem invisível, aquilo que, enquanto modelo de representação, André Parente batizou de Forma Cinema (PARENTE, 2000), e que Ismail Xavier chamou de estética da transparência (XAVIER, 1984), ou seja, uma forma de discurso que se encerra sob um signo natural (BARTHES, 1972), a procura de se confundir com o que representa, naturalizando-se pelo apagamento dos rastros de sua construção discursiva.

O Cinema, em sua invenção, vale dizer, não nasce narrativo, mas é, em certo sentido, tomado à narratividade a despeito de si. Dito de outra maneira, a partir do momento em que o primeiro espectador das imagens em movimento criadas por intermédio do dispositivo tecnológico atribuiu sentido narrativo dentro de uma lógica de casualidade, a narratividade tornou-se uma exigência, não uma opção. Assim, para firmar-se enquanto indústria, enquanto espetáculo e entretenimento de massa, esse modelo representativo do qual Parente faz menção, soma às dimensões arquitetônicas (disposição da sala de cinema) e tecnológica (o mecanismo de captação e projeção) camadas discursivas que produz o efeito ilusório de realidade, a suspensão da descrença e apagamento dos corpos e da vida fora do espetáculo (2000). Noutros termos, o Cinema se hegemoniza ao institucionalizar-se sócio-culturalmente, e isso só foi possível a medida

que se embebeu não das vanguardas históricas ou da oxigenização que a Literatura e o Teatro passavam, mas de um modelo que já não plasmava mais as tensões e fragmentações daquele início de século.

O que aqui chamaremos de Narrativa Clássica, vincula-se ao modelo dramático aristotélico-hegeliano pré-romântico e que em Roteiro, comumente, chama-se Archplot (MCKEE, 2006), por apresentar um conjunto de elementos formais que a estruturam e se repetem, em maior ou menor grau de variação, constituíram-se historicamente do teatro grego até os vaudevilles, e encontraram no cinema terreno fértil para se consolidarem. A Narrativa Clássica seria, assim, a passagem do espaço tópico para o atópico efetuada pelo herói que se estabelece como um acordo entre ele e a sociedade que o envia, e que passará por testes – três, segundo Greimas: qualificante, principal e glorificante – (GREIMAS, 1976) ao fim dos quais terá reestabelecido o pacto e poderá retornar à sociedade, agora como senhor de ambos os espaços e a eles perfeitamente integrado. Nada difere de uma situação de aparente equilíbrio inicial, desestabilizada e que precisa ser reestabelecida, nem que seja em novo patamar (TODOROV, 2008, p. 138), visto que as vontades se conflitam em forças contraditórias de desejo que não passa sem que outro o cruze (DIDEROT, 2005, p. 82), a mover a ação dramática e que tem como fio condutor a lógica da casualidade, numa progressão sempre para frente, como diz Boileau (1979, p. 42-43), levando à resolução da intriga: o apaziguamento das forças de modo satisfatório, a síntese hegeliana (HEGEL, 1980). Narrativas fundadas no arquétipo imagético da busca (FRYE, 1991, p.22) na qual os heróis logram uma empresa que será bem-sucedida, seja por fé ou força, de modo irrevogável. Leitores de Syd Field, Robert McKee, John Turby, etc. já devem ter percebido as semelhanças que estou tentando apontar aqui.

David Bordwell quem irá levantar a possibilidade de as raízes deste modelo estarem no conto popular e na novela renascentista (2005), mas cremos ainda mais antigas, e que se não toda, boa parte, dos autores que se dedicam a estudar e escrever sobre Roteiro, não parecem resolver ou entender sua própria matéria, mas concentrar-se em repetições e diluições de modelos práticos, cristalizados, que de modo algum tangem as potências de sentido dessa linguagem. Pensamos poder ir por outro caminho, o de encarar o Roteiro Literário enquanto forma literária. Não se trata aqui, contudo, de trazer um estatuto artístico ao Roteiro cinematográfico, tampouco legitimá-lo enquanto gênero literário; antes é perceber e destrinchar uma relação ainda mais fundamental entre Cinema e Literatura do que a adaptação e se valer das contribuições que os estudos literários podem oferecer, visto que o

Roteiro, sob essa ótica, não é alheia às outras linguagens artísticas, tampouco nasce com a invenção do Cinema, mas busca na tessitura de formas literárias a configuração de suas narrativas. Não é o exercício intelectual vazio, mera genealogia, que visa rastrear a origem de algo, mas perceber que um gênero mimético possibilitou as narrativas do outro. Se é possível falar em categorias pré-literárias – o ritual, conto popular, o mito, etc. – que informam a própria Literatura e cuja relação não é puramente de descendência (FREY, 1999, p. 19), talvez, também podemos afirmar que as formas literárias, de certa maneira, semelhantemente informam as narrativas fílmicas; ou seja esses gêneros – narrativa moderna; romance, drama, etc. – se avizinham por paredes porosas e movediças. Encarar o Roteiro Literário enquanto Forma é atentar para o fato que as formas miméticas são organismos históricos que configuram as expressões de conteúdo ao organizar a realidade, indiciando o modo de subjetivação da sociedade que a produziu. Ou seja, elas mimetizam uma concepção de mundo, a exemplo do Romance, que são os valores do mundo burguês em contraponto ao Classicismo que fora a consolidação da aristocracia. Desta maneira, a Narrativa Clássica não é uma fórmula vazia de significado, mas denuncia uma visão cômica da vida, cujo modelo de herói é o épico.

NARRATIVA CLÁSSICA & NARRATIVA MODERNA

É Northrop Frye quem nos recorda que:

Um enredo trágico ou cômico não é uma linha reta: é uma parábola que segue o formato das bocas nas máscaras convencionais. A comédia tem um enredo em forma de U, com a ação afundando em complicações profundas e, com frequência, potencialmente trágicas e depois repentinamente voltando-se para cima em direção a um final feliz. A tragédia tem um U invertido, com a ação intensificando a crise até uma peripécia e depois mergulhando numa catástrofe por meio de uma série de reconhecimentos, geralmente das consequências inevitáveis de atos anteriores. (FREY, 1999, p. 33)

Estamos falando aqui, quanto à visão cômica de mundo, da resolução definitiva da antítese, o apaziguamento satisfatório das forças conflitantes, “a mescla do sol e do herói, percepção de um mundo cujo desejo interior e a circunstância externa coincidem” (FRYE, 1999, p. 25), a integração total do

sujeito à sociedade em seu tempo. É nesta comunidade que surge a apoteose do herói épico, aquele cujo mundo é sua medida, e a efetivação de sua busca. Essa mescla de enredo cômico e herói épico informa a Narrativa Clássica, e sobrevive na sua flexibilidade, pois se conforma de Moliere, que é mais reflexivo, passando ao melodrama e chegando ao pastelão e programas televisivos de humor escrachado que beiram ao ridículo. Ademais, quanto mais acomoda-se à ficção popular, mais codificada e ligeira essa narrativa se torna: os personagens assimilados à função do enredo, o incidente por incidente, a ação linear no limite do verossímil, na qual um empreendimento arriscado é anunciado no princípio e tudo é rigorosamente subordinado a isso, de modo que quando atinge o reconhecimento, sentimos não haver sentido em releitura (FREY, 1999, p. 35-36). Mesmo certas ficções populares, nas quais o herói aparenta se assemelhar a nós, em suas faltas e problemas, pois, no fim, o sentimento de acomodação à sociedade, ainda que emergente, é a síntese que estabelece o triunfo de sua perfeição totalizante. Ou seja, o herói, ao integralizar a jornada, torna-se perfeito, isto é, feito para: justa medida.

Contudo, há um caráter sutil que persiste como inercia e é largamente explorado, ainda que não referenciado, nos textos sobre roteiro afora: a comédia é moralista, não há catástrofes, mas a denúncia de um desvio de costume, e sendo o herói clássico o signo de uma coletividade, ou seja, seu destino e corrupção moral é a mesma da sua sociedade que o produz, não individual, a finalidade da ação cômica nada mais é que adequação do humano ao seu tempo. E isso que foi chamado, de arco de transformação/amadurecimento pelos citados autores de manuais, diferente do que afirmam, afasta a narrativa clássica da tragédia, pois não se trata da correção de um erro irreparável, mas mudança de proceder em sociedade.

Esse modelo, que sobrevive na cultura de massa, é resgatado pela literatura B, voltando à tona no Folhetim do Século XIX, em forma novelesca, é episódica, cujo modelo é pré-renascentista, a exemplo dos Mistérios de Paris (1842) de Eugène Sue, As Aventuras de Rocambole (1857) de Ponson du Terrail, etc. Contudo, tal arquétipo de herói épico já não plasmava mais o mundo desde o Século XVIII, sendo posto em cheque já no Século XVI com o nascimento do Romance; mesmo assim, entra no Século XX como paradigma de herói graças aos best-sellers (Sherlock Holmes, etc.) e encontra no Cinema sua consagração. Não precisa ir longe: James Bond, Batman, Rambo, pouco ou nada se diferem de Orestes, Odisseu e Aquiles: sua moral é superior, não duvidam de si, estão bem plantados em seus universos, e a rebeldia nada mais é do que para reestabelecer a justiça enquanto “sinônimo de ordem natural” (PAZ, 1996, p.69). Heróis para os quais os desafios são superáveis, pois a justa medida que lhes falta a divindade

preenche. Assim, o mundo pode até ficar de cabeça para baixo, mas ao fim do imbróglio, tudo volta a ser como dantes no quartel d'Abrantes.

Na Narrativa Moderna, por sua vez, essa configuração que despontou com uma certa defasagem temporal no Cinema Hegemônico Representativo Industrial – já existe há ao menos um século em outras artes narrativas –, denuncia uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco (LUKÁCS, 2000), o anti-herói romanesco, nos quais a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada, o sujeito está aquém do sonho/desejo. Quase desnecessário lembrar que é o Romantismo quem trará a reboque a ideia de individualidade, a criar um gênero novo: o drama. Quando Diderot diz que fará algo entre uma comédia séria e uma tragédia cotidiana, que plasme a ética burguesa da liberdade de consciência, a mudança de sensibilidade e valores aristocráticos medievais para subjetividade individual moderna, é devido as formas clássicas já não darem mais conta de tal realidade social (2005). Assim, ele mescla os estilos afim de acomodar a ética e concepção de mundo movediça de seu tempo, pois as formas que não acompanham as transformações sociais só sobrevive enquanto artifício. O burguês é o indivíduo que responde por si, o sujeito de ação que por si se faz, não como a nobreza que responde por sua casta, ou o grego por sua comunidade, mas é a liberdade de consciência, pedra de cal, como diz Octavio Paz, que funda o mundo moderno (1996, p. 63).

Ora, se a tragédia é a passagem do cosmo para o caos, que se inicia com o deslocamento do herói, cujo destino já era pessoal, e mesmo sem merecer, é a efetivação do seu exílio, ou seja, do degredo da sociedade que reitera a mudança de sua fortuna em isolamento (FREY, 2014, p. 148); o herói do drama não será mais melhor do que nós, mas o homem comum, o despossuído, ordinário, os anti-heróis de Baudelaire, no sentido de serem o inverso do clássico, marginais, à margem do seu tempo, não se enquadram, não entendem onde vivem, o mundo se complexifica em demasia, ao ponto que se recolhem em bolhas o que lhes dá horizonte. No fundo, os heróis da Narrativa Moderna, terminam sendo vencidos da vida, simulacro do que foram um dia, e cujo modelo remete ao Quixote e Hamlet. Assim, encerram-se sob o signo da inadequação com o mundo que lhes cerca – sempre lhe parece maior ou menor, isto é “ (...) a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Estão sob a égide da dúvida, da luta contra um destino pessoal, não mais coletivo, pois modernidade é o esgarçamento da ideia de comunidade, cujas adversidades são materiais, não metafísicas, e desaguam na impossibilidade da conciliação entre o eu e o outro, a cesura que inaugura o mundo moderno.

FORMA DRAMÁTICA EM *PARIS, TEXAS*

Como objeto de análise, tomemos rapidamente o roteiro de *Paris, Texas* (1984) escrito por L. M. Kit Carson a partir de primeiro tratamento de Sam Sherperd, no qual notamos traços latentes dessa visão trágica de mundo e de um herói moderno. O drama familiar de *Paris, Texas conta a história de Travis, um homem que é reencontrado pelo seu irmão, Walt, no deserto texano após quatro anos desaparecido. Ele é levado à sua casa em Los Angeles onde reencontra Hunter – filho de sete anos que vinha sendo criado pelos tios – após a mãe, Jane, esposa de Travis, o abandonar. Inicialmente estranhos, Travis e Hunter vão-se reconhecendo paulatinamente como pai e filho até culminar no desejo de reencontrarem Jane e serem uma família novamente.*

A abertura da narrativa já nos informa, de maneira ágil e sutil, muito sobre o personagem sem precisar recorrer aos recursos do diálogo. Travis nos é apresentado como um mendigo sujo e maltrapilho, sendo resgatado pelo irmão sem dizer uma palavra nos primeiros minutos da narrativa. É interessante notar que o espaço inicial do filme, o deserto em que Travis, que já é a réstia do que fora um dia, encontra-se se caracteriza menos como hostil do que de segurança. Agora, o próprio mundo cotidiano, aqui, já é insuperável. Dito de outra maneira, não dominável é antes o espaço de convívio social do que o seu isolamento, uma vez que ao fim da aventura, tal lugar confundisse com a utopia e anseio de um espaço possível.

Ademais, o suspense como procedimento literário aqui é posto em inversão, e faz valer a máxima de que a trama, na Narrativa Moderna, sonega informações da fábula (BORDWELL, 2005). Ou seja, tem-se a narrativa vista de fora, na qual toda transformação é posta em cheque visto que a instância narrativa não impõe significados nem as situações psicológicas dos personagens, estes verdadeiros signos prismados, ao espectador, mas deixa que seja construído na mente desse através de sua própria capacidade metafórica (BENJAMÍN, 1994). Isto é, como discurso não consensual, ou seja, não mais voltado para uma coletividade, o desenlace explode em possibilidades de leituras uma vez que não se pode ter uma visão totalizante, antes parcial, pois as informações são apresentadas por canais ruinosos. Entre fábula e trama há um ruído que aproxima a narrativa daquilo que Eco chamou de Opera Aberta, nas quais o processo de significação é colaborativo através de estratégias de preenchimento dos espaços vazios que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que ele não diz, mas que pressupõe, promete, implica e implícita, a produzir prazer e fruição na livre intervenção interpretativa (2004, p. IX).

Assim, diferentemente da Clássica, na qual a instância narrativa

retira do espectador o direito à interpretação, esta nova configuração é um signo aberto, exalta a impossibilidade de aprender por inteiro tanto a fabula quanto personagens, uma vez que há uma opacidade nas informações. O desenlace não se fecha em sentido unívoco, mas convoca o espectador a ser copartícipe, de modo que a cognoscibilidade é igual ou menor do que a das personagens, pois os diálogos são construídos dentro de uma lógica cujo principal veículo não é mais fincada na palavra, mas na imagem.

A narrativa progride, como uma sucessão de contrários, de modo que Travis imerge cada vez mais em crise abismal, isto é, vai percebendo que a sua interioridade não encontra no mundo exterior a sua medida. O último arco, o desenlace da trama, culmina no reencontro de Travis e Jane, que contrário ao que ele esperava, são incapazes de reestabelecer a unicidade que, supõe-se, um dia ter existido entre os dois. É nesse reencontro, uma espécie de sobrevivência do reconhecimento trágico, mas agora também marcado por uma certa epifania, na medida em que traz à linguagem as relações ocultas, que a curva dissona dos manuais. Pois se o herói clássico percorre uma jornada para correção de um desvio de caráter, a fim de sua acomodação à sociedade, nem que seja através da luta contra uma sociedade obsoleta e em prol de uma emergente – a exemplo das cenas de casamento e celebração, etc. (FREY, 2014) – ao ponto de, na síntese, ele estar modificado de maneira inquestionável; a narrativa moderna obriga à reflexão. Não pretende modificar o caráter ou pensamento dos personagens, mas sim leva-los ao limite do humano; ao esgarçamento da interioridade e do *pathos* violentamente humano, que traz à tona às potências mais baixas do sujeito, e põe em cheque toda ideia e/ou consciência de si, no ruir das relações estabelecidas. O segundo ato, já disse David Mamet, não é de fé ou força, porem desespero (2001, p. 45).

Leitores de Hamlet se recordarão da passagem em que o jovem príncipe chega a pedir a Deus que o ajude, e não obtém resposta, de maneira semelhante tal configuração retira do sentimento caustico de que o céu é de bronze, da nostalgia de um suposto paraíso, do desterro e da incompletude da vida, do mesmo sentimento de imanência absoluta notada por Benjamín na *Origem do Drama Barroco*, isto é, a privação “da transcendência, pois com ela a vida não seria absurda, numa natureza desprovida de Graça” (ROUANET, p. 18, 1984), a matéria de suas narrativas. Tal como faz o romance ao nos recordar que “o abandono do mundo por Deus revela-se na incongruência entre alma e obra/ação, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Se o mundo fica de ponta cabeça, como nas mascaras gregas que mencionava Frey, assim permanecerá, pois agora a resolução

do conflito não é mais um fim satisfatório, como afirmou Sarrazac em sua leitura sobre a Teoria do Drama Moderno de Peter Szondi, a crise no Drama se instaura sob o signo da separação, tornando-se insustentável o modelo clássico no qual conflito interpessoal resolvia-se com uma catástrofe, numa sociedade em que se evidencia agora cada vez mais o divórcio entre sujeito e objeto (SARRAZAC, 2012, p. 23).

Ora, pois se a ação do herói clássico, quase divino e fundamentalmente humano, diz Octavio Paz, é a reconquista de sua divindade (1996, p. 69), o cômico, portanto, é reversível, visto que reorganiza o cosmo, entregando no riso, a possibilidade de reparo. Enquanto que a tragédia logiciza o irreparável, nas lágrimas aquilo que não há mais jeito. Há neste modelo, contudo, um desajuste, não plasma mais o nosso tempo por trazer idealizações, basta pensarmos para cada Vasco da Gama, herói épico dos *Lusíadas*, quantos não pereceram tentando completar sua jornada; ou para cada Rambo, herói de guerra, quantos morreram. Sendo, portanto, possível somente enquanto artifício literário. Mas tal artifício diz muito sobre nós, diz de uma visão ingênua que vê o mundo em termos de sua inteligibilidade total; no qual o herói representa a satisfação do desejo do leitor (FREY, 1999, p. 25-26). Herói é signo meu e como tal, exprime desejo esse de suprir nossa precariedade e impotência, de que haja heróis maiores do que as instituições e que nos salve e resolva as antíteses do mundo moderno. Dito de outra maneira, o desejo de trazer para um mundo fundamentalmente descontínuo toda a continuidade que ele pode sustentar (BATAILLE, 2004).

Ou seja, se a perspectiva de Bataille é verdadeira, a descontinuidade, marca fundamental do humano, seria a individualidade, cisão fundamental entre o eu e o outro, ao passo que a continuidade é a destruição do indivíduo para o nascimento do Ser único e prolongado, possível, também, através da experiência interior da arte. Não é à toa que Lukács inicia sua Teoria do Romance a exaltar tempos afortunados de integração, pois se não há filosofia é porque todos são filósofos (2000, p. 5). E talvez seja possível perceber que Walter Benjamin, Victor Hugo, apenas para citar alguns, estão a aventar a mesma hipótese, mesmo que se desdobrem por caminhos distintos; ao falar seja de um tempo ingênuo e primário em que toda “palavra não é senão um hino” e “a sociedade é uma comunidade” (HUGO, 2004, p. 17); seja da experiência como aquilo que é destronado e tornado impossível no mundo moderno (BENJAMIN, 1994). Em que a vida era possível pois a sociedade fechava-se em torno de algo que os urdia “e sabemos de fonte segura, pela lógica da incompletude, que o caminho mais curto de um homem para outro passa por um deus, herói ou semideus” (DEBRAY, 1994, p. 247).

CONCLUSÃO

Assim, a tensão entre narrativa clássica e moderna denuncia o desejo de uma continuidade que esbarra na consciência de uma impossibilidade de apreensão significativa e totalizante da experiência da vida; da comunhão entre natureza e humano, integração entre o eu e o outro, que viole a individualidade e nos religa a algo. Tal desmedida não é, contudo, uma visão pessimista, um constante fracasso, não é sucessão de derrotas infringidas aos personagens, mas irreversibilidade da certeza de que agora todo triunfo será temporário (FREY, 1999, p. 25).

Basta voltarmos nossos olhos ao desenlace de *Paris, Texas*. A desarmonia entre Travis e seu mundo não se resolve, como na narrativa tradicional, que ainda que seja em desgraça concilia as partes, mas por uma “síntese provisória que impede todo desenlace efetivo”, aqui, toda conciliação é precária, pode ser revogada, a solução apresentada é temporária e insatisfatória, pois rejeita a síntese (PAZ, 1996, p. 71). A sequência final é lapidar. Travis, assim como Édipo, em exílio, após reatar mãe e filho, parte sozinho a um destino incerto; a foto em sua mão – o *Paris, Texas* do título do filme –, um lugar utópico, tão idílico quanto a memória o é, em que a linguagem se ausente, como que se a totalidade da vida, agora, só fosse possível através da imagem. E nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes: se a aventura, na narrativa fílmica, é insatisfatória para transpor a descontinuidade do herói, a jornada inteira é incapaz de reatar Travis e sua família, e pela lógica signa a minha própria, ao menos, no curto espaço de tempo da projeção, as fronteiras entre eu e o outro se esfumam assim como na narrativa literária, nos possibilita um triunfo temporário, o de adejar sobre o abismo. É nessa verdade que notamos o elo entre literatura e cinema e a força de ambas enquanto narrativa em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1946.
- AUMONT, Jacques. *Estética do filme*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo. Difusão Européia do Livro, 1972.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: Obras escolhidas, v.1. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas, v.1. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano normas e princípios narrativos In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea de cinema*. Vol 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EIZYKMAN, Claudine. *La jouissance-cinéma*.

Paris: Union générale d'éditions, 1976.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*.

São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandrina, 1999

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio

de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São

Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

HEGEL. *Estética*. Poesia. Lisboa: Guimaraes Editores, 1980.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*, tradução do prefácio

de Cromwel. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*: um ensaio
histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.

Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MAMET, David. *Três usos da faca*. Rio de

janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MCKEE, Robert. *Story*. 1ª ed. 3ª reimpressão.

Curitiba, PR. Arte & Letra Editora, 2006.

PALLOTTINI, Renata. *Iniciação à dramaturgia*.

São Paulo: Brasiliense 1988.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade*: os cinemas
não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*.

Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. Prefácio à Origem do Drama Barroco

Alemão de Walter Benjamín. In: BENJAMÍN, Walter. *Origem*

do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectivas, 2008

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

O VENDEDOR DE PASSADOS: DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA ANGOLANA A UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRA

Clarice Nascimento Fernandes

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
nfernandesclarice@gmail.com

Giovana Lasalvia Teles

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
lasalvia.giovana@gmail.com

RESUMO: Neste trabalho, realizamos uma análise comparativa entre narrativa literária e audiovisual, visando a problematizar os aspectos identitários da adaptação cinematográfica. *O vendedor de passados* conta a história de um negro albino com a profissão peculiar de inventar passados falsos. O longa-metragem homônimo brasileiro, de Lula Buarque de Holanda, realiza uma adaptação transcultural propondo uma recuperação criativa da narrativa (HUTCHEON, 2011). No livro de José Eduardo Agualusa, célebre autor angolano, a história de seu país é destacada pela sua relevância na construção das personagens e no estabelecimento de uma crítica à própria composição das identidades de Angola. Diante dessa perspectiva, procuramos tensionar as relações entre fonte e adaptação, nos debruçando principalmente nos aspectos personalíssimos das personagens angolanas e na sua releitura brasileira, a fim de decifrar como as duas perspectivas tratam esses pormenores. A estabilidade política de Angola é recente e, sendo Agualusa um de seus grandes expoentes na literatura, a adaptação cinematográfica de um *best-seller* dele, que traz em suas personagens uma relação tão apurada com a jornada política do país, é frutífera dentro das perspectivas que assemelham questões sociais dentro da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: *O vendedor de passados*; Adaptação transcultural; Identidade angolana; Literatura comparada.

ABSTRACT: In this work, we perform a comparative analysis between literary and audiovisual narratives, aiming to problematize the identitary aspects of the cinematographic adaptation. “O Vendedor de Passados” tells the story of an albino black man with the peculiar profession of inventing fake pasts. The homonymous Brazilian movie, by Lula Buarque de Holanda, performs a transcultural adaptation proposing a creative recuperation of the narrative (HUTCHEON, 2011). On José Eduardo Agualusa’s Book, celebrated Angolan author, the history of his country stands out for its relevance in building the characters and in establishing a critique to the Angolans cult of personality itself. Held on this perspective, we intend to tense the relations between source and adaptation, in addressing mainly the personalistic aspects of the Angolan characters and their Brazilian counterparts, aiming to decipher how both perspectives sort out in the minor details. Angola’s political stability is recent and, being Agualusa one of its standout authors, the cinematographic adaptation of one of his best-selling books, that brings in its characters such a refined relation with the country’s political journey, is really fruitful regarding perspectives that assimilate social matters within the literary universe.

KEYWORDS: *O vendedor de passados*; transcultural adaptation; identity of Angola; comparative literature.

INTRODUÇÃO

Em 2004, José Eduardo Agualusa lançou o livro *O vendedor de passados*, *best-seller* traduzido em várias línguas desde então. A obra é um romance cuja narrativa se desdobra na importância da história angolana para a concepção das personagens, “como forma de estabelecer uma crítica à própria construção das identidades angolanas” (SOBRINHO, 2017, p. 170). Dez anos após o lançamento do livro, o diretor Lula Buarque de Holanda apresentou o filme homônimo nos cinemas brasileiros. A análise empreendida neste trabalho abarca os aspectos constitutivos do romance – enredo, narrador, personagens –, mas, principalmente, dá-se pela investigação da edificação dos aspectos identitários angolanos no livro em comparação com o que nos é apresentado na película brasileira. Ademais, no que concerne ao livro, faremos uma apresentação de enredo, espaço e tempo a seguir.

A trama é contada por uma osga-tigre (conhecida como lagartixa no Brasil, essa é uma espécie singular), que vive nos cantos das paredes da casa de Félix Ventura, um negro albino cuja profissão está explícita no título do livro: ele é vendedor de passados. Logo de início, a relação entre as duas personagens se faz presente. Ao longo do texto, a perspectiva dialógica desse relacionamento se aprofunda, expande-se, faz fronteira com o fantástico-maravilhoso (TODOROV, 1980), numa mescla entre sonho e realidade, formando uma amálgama composta pela lagartixa e por Félix. Nessa conjuntura, não faria sentido que o animal fosse tratado sem intimidade, e em certo ponto o albino batiza-o Eulálio. Eulálio não fala, ele observa, ri, dorme, narra e sonha. As duas figuras masculinas são marcadas por características visíveis ao primeiro olhar, a solidão. A vida dos dois é remexida por Ângela Lúcia, uma jovem fotógrafa e a primeira mulher que não tem medo de beijar Félix no rosto. O cotidiano do rapaz atende às expectativas de um profissional que segue uma carreira inventada e capciosa, mas pela qual não se pode afirmar ilegal devido a não ocorrência oficial. Logo, o protagonista está acostumado a lidar com personalidades de estirpe que já têm futuro garantido, mas precisam firmar o passado, o que o albino faz baseado na realidade vivida pela pessoa.

Fugindo à regra, Félix se depara com um cliente estrangeiro que não tem nome, história, passado, e que oferece uma quantia irrecusável para que ele realize seu trabalho usando toda a sua criatividade ao criar um passado partindo do zero. Intrigado e receoso, Félix aceita a proposta pelo valor atrelado a ela e cria José Buchman, fotógrafo nascido numa cidadezinha angolana, separado da mãe americana por conta dos conflitos

políticos eminentes em Angola. José toma forma real, e o que era uma ilusão criada por Félix se transforma num homem tipicamente angolano que corre o mundo atrás de sua mãe perdida. Buchmann passa a ser definido por sua extravagância por Eulálio que transmite com um senso de loucura para o leitor. Essa posição fica demarcada quando José leva para jantar na casa do seu contratado um morador de rua que conta histórias, à primeira vista, alucinantes sobre a revolução do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) em Angola, o velho se chama Edmundo Barata dos Reis e se denomina ex-agente do governo socialista de Angola.

Félix e Ângela constroem uma singela relação amorosa. Do ponto de vista de Eulálio, acompanhamos o desenvolvimento do relacionamento e o crescimento do afeto entre o casal. Inicialmente, o albino reconhece a fotógrafa como misteriosa, sua desconfiança se agrava devido ao seu ofício e à forma como ele nunca antes fora amado e respeitado romanticamente. Mas, ela se mostra uma pessoa aberta, marcada pelas luzes e imagens do céu por todo o mundo, além de empíricas marcas em seu corpo, que se contextualizam à narrativa ao passo que lemos a história.

A casa de Félix em Luanda é o cenário principal para a maioria dos acontecimentos em *O vendedor de passados*, pois se torna a casa de Eulálio também, e, como o albino, a osga não tem uma boa relação com o sol, preferindo os cantos das paredes e os pequenos espaços úmidos e mal iluminados. Outras cidades e países aparecem ao longo da narrativa apenas pela fala de personagens. Como dito anteriormente, Eulálio sonha e nesses sonhos ele encontra com Félix em locais abstratos, diferentes do cenário de sempre em sua forma humana, pois a osga é uma reencarnação de um homem. São nos pontos envolvendo a historicidade de Eulálio que encontramos traços do fantástico-maravilhoso, em que “não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas [...], estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural¹.” (TODOROV, 1980).

Agualusa faz questão de imprimir características globais ao seu texto utilizando países da Europa e América como palco para a construção de algumas das personagens principais, Ângela e José, que dividem com as

¹ Nessa perspectiva, “sobrenatural” refere ao não natural, irreal. Se faz necessária a colocação da nota, pois a maior referência que se faz, atualmente, dessa palavra é para ditar monstros em filmes de *hollywood*, paradigma ainda não amplamente difundindo quando Tzvetan Todorov escreveu sua obra.

outras personagens suas experiências no exterior. No caso do outro cliente citado no livro, o Ministro – que representa a maioria de seus consumidores, ou seja, é um indivíduo célebre em Angola, mas com um passado insofrito –, Félix o injeta na estirpe de um importante político de nacionalidade brasileira, além de trabalhar como escritor-fantasma na “autobiografia” da figura. Entendemos que as relações espaciais entre o país natal e o mundo mostrado na obra funcionam como uma crítica ao sistema político-econômico ainda falho de Angola. A visão mostrada dos outros países beira a superficialidade, entretanto as referências a Portugal e Brasil são realizadas com maior cuidado, mostrando como a relação do eu e do outro é usada para construir a identidade de Angola em relação ao país colonizador e ao país irmão. Essa questão será apresentada com mais profundidade adiante.

A obra é dividida em curtos capítulos, cujos títulos variam do caráter explicativo ao pessoal – em que se descreve uma personagem específica que dá nome ao capítulo. As 32 partes seguem uma linha temporal contínua, de acordo com as peças utilizadas para as construções da cena, o tempo é contemporâneo ao lançamento do livro, ano de 2004. Ou seja, apenas 2 anos após o fim da guerra civil angolana, o que faz com que Agualusa remeta a itens aquém do desenvolvimento de outros países emergentes na mesma época. Ainda assim, o autor apenas define datas em relação aos passados inventados por Félix, a fim de produzir maior efeito de verossimilhança na construção da personagem.

O desfecho do romance é uma reviravolta que envolve a maioria das personagens supracitadas. Edmundo Barata dos Reis pede socorro na casa de Félix, porque estão tentando matá-lo, e Eulálio nos narra todas as conexões: José Buchmann foi até o vendedor de passados para poder vingar o seu passado real. José é por nascimento Pedro Gouveia, pai de Ângela Lúcia e um preso político na época da revolução/ditadura angolana. Sua esposa foi detida grávida e a menina nasceu nas dependências dos torturadores, que não apenas mataram a mãe, como queimaram Ângela, apenas um bebê, com a ponta de um cigarro em suas costas e peito. Edmundo conta a história vividamente e Ângela, no calor do momento, atira no velho com a arma com a qual seu recente descoberto pai tentava fazê-lo.

Após todas as revelações, Ângela parte novamente em suas viagens, José segue sua vida. Na última parte, Félix assina um diário e começa a escrever informando que Eulálio morreu à causa de uma picada de lacrau (escorpião). Ele termina o livro da seguinte forma “Vem-me à memória a imagem a preto e branco de Martin Luther King discursando à multidão: eu tive um sonho. Há alguma diferença, pensando bem, entre ter um sonho

ou fazer um sonho. Eu fiz um sonho.” (AGUALUSA, 2015, p. 199). Alguns capítulos antes do final, Eulálio relata em “O lacrau” (ibid., p. 113) o seu escape do ferrão do aracnídeo, entretanto, com o final narrado apenas por Félix, tendo todos os 7 capítulos intitulados sonho colocados em questionamento, não se sabe até onde vemos a verdade em toda a trama, já que Eulálio poderia ter morrido com a ferroada neste capítulo e não no final, é uma questão de perspectiva. Então, toda a narrativa que envolve a revolução do MPLA em Angola, poderia ser apenas mais uma das criações do vendedor de passados que não se conformou com a partida de sua amada.

PERSONAGENS E NARRADOR

James Wood, em “*Como funciona a ficção*” (2017), explica de forma bastante dinâmica como se dá o processo de ficção e como uma história pode ser narrada de forma a passar segurança ao leitor ou não, ele afirma que “A causa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo.” (WOOD, 2017, p. 19). Mas será que é possível existir um narrador, dentro de uma mesma obra, que funcione como narrador em terceira pessoa (observador) e narrador em primeira pessoa (personagem)?

Em *O vendedor de passados*, Agualusa consegue mostrar que é possível mesclar os dois tipos de narrador fazendo com que a obra se torne dinâmica e original. Assim, o autor aposta em Eulálio, uma personagem de cunho fantástico-maravilhoso, como narrador observador que espiona a vida da personagem Félix Ventura. Entretanto, nota-se que Eulálio não é apenas um narrador-observador, colocado pelo autor como narrador não-confiável, Agualusa dá à osga uma memória duvidosa de um ser reencarnado, e, portanto, responsável por uma narrativa multifacetada, fazendo com que a realidade e ficção se embaralhem. “Sabemos que o narrador não está sendo confiável por que o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador.” (WOOD, 2017, pp. 20-21), e é exatamente isso que o escritor faz quando nos mostra a incerteza da osga quanto aos fatos ocorridos em seu passado e quando mostra a sua percepção sobre os acontecimentos de Félix, a partir de apenas do seu ponto de vista.

Outro aspecto bastante relevante que põe em cheque a confiabilidade do texto dá-se na profissão da personagem principal, pois, uma vez que Félix vende passados, mostra que o personagem está em constante ligação com a

invenção de narrativas e histórias, colocando a duvidar o final do romance, em que, a osga morre e faz com que Felix dê o desfecho da história a partir de suas memórias e sua imaginação, como citado anteriormente. A partir de então, é possível notar o caráter ficcional e maravilhoso da osga, visto que esta é colocada como uma reencarnação, e, portanto, algo que não tem uma explicação científica. Em seus sonhos, esse aspecto se faz presente novamente, também mostrando seu lado de narrador-personagem, visto que Eulálio dialoga com outras personagens contando suas memórias e devaneios. Por tratar-se de uma figura do fantástico-maravilhoso, esse fato arrisca a fidedignidade do texto.

Assim, a osga observa e relata a história de 5 personagens que frequentam a casa de Félix e que são de extrema importância seja para desencadear da história do romance, seja para fazer parte de um projeto de construção da identidade de Angola criado pelo escritor Essas personagens são: Félix Ventura, Velha Esperança, José Buchmann, Ângela Lúcia e Edmundo Barata dos Reis.

Félix Ventura é um negro albino, cujo ofício é vender passados. Como personagem principal e pivô da narrativa, Ventura é colocado como aquele que consegue colocar em xeque os limites entre a realidade e a ficção, uma vez que – por vender passados –, vive se questionando sobre a relatividade das verdades e, portanto, vivendo em eterno processo de construção de memória. Vista como grande metáfora e mais importante – talvez mais bonita – de *O vendedor de passados*, a Velha Esperança é colocada por Agualusa como a coluna que sustenta a casa de Félix, e quem detém uma sabedoria ímpar.

A Velha Esperança está convencida de que não morrerá nunca. Em mil novecentos e noventa e dois sobreviveu a um massacre. Tinha ido a (sic) casa de um dirigente da oposição buscar uma carta do filho mais novo, em serviço no Huambo, quando irrompeu (vindo de toda parte) um forte tiroteio. Insistiu em sair dali, queria regressar ao seu musseque, mas não a deixaram. (AGUALUSA, 2015, p. 11)

José Buchmann é quiçá a criação mais bem elaborada de Félix Ventura. Apresentado à história como o estrangeiro, este chega uma noite à procura de Félix, em busca de seus serviços, porém sem lhes dar nenhuma informação a respeito de seu verdadeiro passado, querendo apenas comprar um. Depois de muita insistência, Félix lhe dá um passado e, mais que isso, lhe dá um nome, idade, data de nascimento, naturalidade e genealogia. José Buchmann é completamente ficcional, trazendo consigo uma nova

significação do que de fato representaria a verdade, identidade e memória.

Voltemos, pois, a José Buchmann. Não estou a sugerir que dentro de alguns dias irrompa de dentro dele, sacudindo grandes asas multicores, uma imensa borboleta. Refiro-me a alterações mais subtis. Em primeiro lugar está a mudar de sotaque. Perdeu, vem perdendo, aquela pronúncia entre eslava e brasileira, meio doce, meio sibilante, que ao princípio tanto me desconcertou. Serve-se agora de um ritmo luandense, a condizer com as camisas de seda estampada e os sapatos desportivos que passou a vestir. Acho-o também mais expansivo. A rir, é já angolano. (ibid., pp. 59-60)

Desse modo, depois que a ficção se apossa do que seria real tornando tal elemento falso como única verdade histórica, começa-se a construção de uma memória social a partir de uma ficcional, evidenciando a necessidade do povo africano de se reelaborar e colocando José Buchmann como a representação dessa nação que vive em busca de um passado mais crível e menos cruel, tentando amortecer – mas não esquecer – o passado do colonialismo que está impresso na imagem da África.

Ângela Lúcia é uma importante personagem – tanto para o desenrolar da história como para Félix, uma vez que este sentia uma enorme afeição e carinho por aquela. Fotógrafa, Ângela adorava fotografar o céu e os diferentes tipos de luz que percebia com o passar do dia. “Seria possível resumir toda a sua biografia, disse, em apenas cinco linhas. Nasceu em Luanda. Cresceu em Luanda. Um dia decidiu sair do país e viajar. Viajou muito, sempre fotografando, e finalmente regressou. Gostaria de continuar a viajar e a fotografar. Era o que sabia fazer.” (ibid., p. 128)

Edmundo Barata dos Santos é o personagem responsável por dar clímax à história. Perseguido por José Buchmann, Edmundo é descrito como um homem velho, alto, com uma cabeleira bastante branca com grossas tranças que se misturam com a barba e a mesma camisa em farrapos com a foice e o martelo no peito. Com o decorrer da obra, Edmundo Barata revela-se não só ex-agente do Ministério da Segurança do Estado, como também torturador durante a revolução angolana.

[...] A revolução estava em perigo. Um bando de miúdos, uma cambada de pequenos-burgueses irresponsáveis, tentou tomar o poder pela força. Tivemos de ser duros. Não perdemos tempo com julgamentos, disse o Velho no seu discurso à Nação, e não perdemos. Fizemos o que havia de fazer.

[...]

Ela aguentou dois dias. Às tantas pariu, ali mesmo, uma menininha, assim, deste tamanho, sangue, sangue, quando penso nisso o que vejo é sangue.

[...]

O Mabeco cortou o cordão com um canivete e depois acendeu um cigarro e começou a torturar a bebê, queimando-a nas costas e no peito. (AGUALUSA, 2015, pp. 176-177)

Edmundo Barata representa a guerra e suas consequências de forma ríspida, sangrenta e, mais que isso, relembra um horror que não deve ser omitido. As imagens de combate e pânico mostradas por Barata são usadas como artifícios pelo autor, como imagens que fiquem sempre presentes na memória social do povo africano, para que este, jamais, se silencie, mas procure construir um futuro mais digno, com esperanças e sem que se deixe que tais absurdos ocorram novamente.

REPRESENTAÇÕES

Em uma obra que narra uma história política fictícia mas existente em um contexto real, cuja instabilidade foi terreno fértil para anos de luta por Independência e, em seguida, Guerra Civil, a carência de estudos históricos vastamente apurados em Angola confere a *O vendedor de passados* a possibilidade de introjetar em seus leitores um ângulo sobre esses acontecimentos, ponto que Agualusa toca se baseando em seu trabalho como jornalista e escavador histórico (STACUL, 2010).

Como muitos países africanos, Angola sofreu um processo de apagamento histórico-cultural, fruto da colonização e do regime salazarista, o que dificulta o acesso a uma compreensão refinada dessa realidade. Entendemos que Agualusa faz alusão a esse fato quando coloca em questão a existência ou não de um Pedro Gouveia preso político e de Ângela Lúcia

torturada ainda bebê, após a morte de sua mãe. Todavia, podemos contar do início do romance, no qual Agualusa mescla o real ao inventado, assim como seu protagonista, ao fazer referência a uma suposta cantora brasileira chamada Dora, a Cigarra, que canta “O passado é / um rio que dorme / e a memória uma mentira / multiforme” (p. 4).

A partir de “O nascimento de José Buchmann”, percebemos que o autor imprime na personagem uma nova possibilidade à representação dos angolanos, considerando que o passado de Buchmann é menos bárbaro do que a realidade.

O discurso ficcional de Agualusa, intimamente dialógico com o discurso histórico, evidencia a necessidade do povo africano de (re)criar sua própria identidade. José Buchmann é a representação de um povo que buscou desesperadamente encontrar um passado mais verossímil e menos cruel do que aquele estampado na história pelo colonialismo. Essa busca, no entanto, transformou-o em uma personagem multifacetada, cujas memórias entram em conflito e a busca pela identidade se tornou algo mais complexo e caótico do que se é possível mensurar. (STACUL, 2010, pp. 269-270)

A tentativa de Agualusa é de prover esperança através da literatura, mas sem esquecer as problemáticas vividas realmente em Angola. O autor evidencia de maneira muito singular a questão das minas, que são até hoje um grande problema para o país, como podemos ver no trecho em que compara o trabalho dos sapadores² à atividade de meninos de rouba frutas da casa de Félix, Agualusa assume uma visão cadea de uma população sofrida, mas resistente.

Neste país não falta trabalho aos sapadores. Ainda ontem vi, na televisão, uma reportagem sobre o processo de desminagem. [...] Ninguém sabe, ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez e vinte milhões. Provavelmente haverá mais minas do que angolanos. (AGUALUSA, 2015, pp. 10-11)

Agualusa cria uma narrativa assumidamente angolana dos

² A profissão de sapador consiste em desarmar as minas terrestres no território angolano. É comum devido ao grande processo de desminagem da terra do país. (AGUALUSA, 2015)

pequenos trechos, como esse, ao desenlace, envolvendo história e traços singulares da memória, que decorrem do seu narrar familiar. Ao contar a história da Velha Esperança, que sobrevive a um massacre em 1992, cremos que o autor fez alusão ao episódio conhecido como “Halloween Massacre”³ pois a narração dele converge com os momentos de horror fatídicos vividos nos três dias. A metáfora criada em *O vendedor de passados* nutre de esperança essa construção pós-moderna da identidade angolana proposta.

Ademais à edificação de memória, identidade e cultura de Angola – como vemos denotativamente nas descrições da personagem de Buchmann, principalmente –, Agualusa traz referências a Portugal e Brasil, e o faz de forma inovadora em dado aspecto. Ele fala das palmeiras imperiais do jardim de Félix afirmando que são “[...] muito altas, muito altivas, que se erguem uma em cada extremo, vigiando a casa.” (ibid., p. 9) e também símbolo Português, realizando uma metáfora para denunciar as cicatrizes ainda rosas de como sua terra foi subjugada pelo colonizador.

No capítulo “O Ministro”, o autor utiliza da negociação entre o novo cliente e Félix para inserir diversos pontos de interação entre o país africano, o americano e o europeu: “- Julguei que era um tuga. [...] Um combatente internacionalista de um país irmão, um afro-descendente.” (ibid., pp. 120-121), o Ministro se refere a Salvador Correia, seu agora parente muito distante. Essa fala expõe o termo pejorativo usado para portugueses, a superficialidade da relação com o Brasil e o orgulho da africanidade. O último se faz bastante presente ao longo da obra: Félix clama que apenas lhe falta melanina, ele é “[...] negro puro. Sou um autóctone.” (ibid., p. 18).

O LONGA-METRAGEM BRASILEIRO

Dirigido por Lula Buarque de Holanda, com produção de Eliana Soares e roteiro de Isabel Muniz, o longa brasileiro *O vendedor de passados* – adaptação livre do livro de Eduardo Agualusa – estreou no dia 21 de maio de 2015. O enredo do filme consiste em um homem – Vicente – cujo emprego é vender passados, ou seja, ele cria passados das pessoas por meio de novas fotos, vídeos e documentos. Porém a vida tranquila de Vicente muda quando uma cliente misteriosa – a qual se nega a revelar qualquer informação a respeito de sua vida, até mesmo seu nome – aparece com uma proposta

3 “O episódio conhecido como ‘Halloween Massacre’ aconteceu em Luanda entre 30 de outubro e 1º de novembro de 1992, com mortes estimadas entre 25.000 e 35.000 pessoas.” (STACUL, 2010)

extremamente tentadora e enigmática: a personagem quer ter um passado no qual ela teria cometido um crime.

O filme começa mostrando Vicente no seu cotidiano de vendedor de passados e seus respectivos clientes, e as visitas da cliente misteriosa que precisa tirar fotos para que Vicente possa fazer as possíveis montagens e concluir com sucesso seu trabalho. Em meio a uma sessão de fotos, então, Vicente nota cicatrizes nas costas da personagem e pergunta – sem sucesso – como estas ocorreram, recebendo apenas o silêncio como resposta.

Então, no tempo acordado, Vicente entrega enfim seu trabalho. Neste, ele dá a personagem misteriosa o nome de Clara e constrói sua história em cima da ditadura argentina. Nascida dia 5 de dezembro de 1980, Clara é filha de um jornalista brasileiro com uma fotografa argentina, e ambos militantes na luta contra a ditadura. Após engravidar, os pais de Clara decidem fugir para o Brasil em busca de uma maior proteção, e, como forma de segurança, decidem viajar separados – primeiro o pai de Clara, aguardando então a mulher grávida em Curitiba –, porém esse encontro não ocorre. A mãe de Clara é pega com um grupo de amigos e é presa, fazendo com que a menina nasça nos porões da ditadura. Após vários dias sob tortura sem querer entregar os companheiros, a Mãe de Clara segue resistindo, até que um militar começa a queimar as costas de sua filha recém-nascida com charuto, fazendo com que ela não consiga mais resistir e portanto, entrega uma lista de nomes para o torturador e ainda sendo morta mesmo assim, jogada de um avião.

Órfã de mãe – e sem saber do pai – a menina Clara é adotada por um casal de militares argentinos, os quais nunca revelam nada à filha. Entretanto, o pai brasileiro e avó argentina, não desistem de encontrá-la, fazendo o possível para ter a filha e neta de volta, até que, aos 12 anos, a avó de Clara a encontra e a leva para o Brasil para conhecer o pai e morar com ele em Curitiba. Apesar do choque enorme, Clara passa a viver bem com o pai biológico, mas, 9 anos depois, uma notícia trágica a faz voltar para Argentina – seu pai adotivo está à beira da morte – e quer vê-la pela última vez. Chegando em sua antiga casa, Clara se depara com gritos e uma discussão entre o seu pai e o médico, e, aos prantos, aquele revela que este foi o culpado pela morte de sua mãe e por suas cicatrizes nas costas. Revoltada e indignada, Clara age sem pensar, vai até a biblioteca pega uma arma e atira no médico torturador; seu pai adotivo assume a culpa, morrendo alguns dias depois. Os anos passam, e Clara finalmente consegue seguir com sua vida, desprendendo-se do seu passado.

Após o encontro em que Vicente entrega a Clara seu passado falso,

esta some de sua vida, até que, uma notícia o surpreende. Na televisão, Vicente vê Clara em uma coletiva de imprensa falando sobre seu livro autobiográfico e, respectivamente, sua trágica história em consequência da ditadura argentina. Inconformado, Vicente vai falar com Clara no dia do lançamento de sua falsa auto biografia, gerando uma pequena discussão entre os dois protagonistas, e fazendo com que o seu próximo encontro – o qual ocorre de forma acidental no meio da rua –, se dê de forma tensa e conflituosa, com Clara perguntando de forma irônica: “Você acredita em tudo que te dizem?”.

Os dias se passam, até que Vicente recebe uma visita inesperada em seu apartamento. Clara aparece e se desculpa, arrependida, ela o convida para ir atrás de seu passado verdadeiro e se propõe a contar a história de sua vida, em uma viagem ao interior do Brasil. Entretanto, como bom vendedor de histórias que é, Vicente consegue pegar o telespectador com um extremo *Plot Twist*, confessando no final do filme que, seu desfecho com Clara havia sido apenas mais uma de suas histórias inventadas, e que a última coisa dita por Clara foi: “Você acredita em tudo que te dizem?”.

Como uma obra adaptada, o tempo, espaço, narrador e personagens são alterados, de forma que, fique apenas a premissa básica do livro como principal elo de convergência entre as obras. No filme de Lula Buarque de Holanda, os personagens são colocados de forma bastante rasa, sem que haja bastante aprofundamento a respeito do psicológico de cada um, e fazendo com que o filme gire praticamente em torno de Vicente e sobre seu envolvimento profissional – e, depois, uma tentativa de envolvimento pessoal – com Clara.

Assim, os outros personagens são colocados de forma ilustrativa, apenas a fim de passar mais características possíveis do livro para o filme, mas sem que esses tenham total e indispensável relevância na narrativa, como é o caso dos personagens Jairo – amigo e padrinho de Vicente –, Stela – sua esposa –, Ernani – cliente de Vicente que quer um passado glamoroso de um divorciado rico, e que acaba revelando parte de uma característica de um dos personagens do livro que tem um passado conflituoso com a mãe.

Passando-se no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, tal informação também aparece apenas de forma ilustrativa, visto que o espaço não influencia no andamento da narrativa, ao passo que no filme, o foco principal não é uma questão política sobre o local no qual a história é contada, mas sim sobre a publicação de forma autobiográfica de um passado de falso.

Desse modo, pode-se observar que o filme se concentra apenas em deixar a proposta básica de um trabalho original que consiste em vender

passados, com uma distanciada preocupação político-social, funcionando assim apenas como uma ficção a fim de entreter, sem teor de denúncia, ou manifestação pública, como sugere o livro que inspirou o filme.

A ADAPTAÇÃO

A teórica canadense Linda Hutcheon elabora em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011) algumas teses sobre os processos de adaptação de obras literárias para diferentes gêneros artísticos. É dentro dessa perspectiva que analisamos a obra fonte, o livro de José Eduardo Agualusa, em relação à adaptação cinematográfica do diretor brasileiro Lula Buarque de Holanda.

O trabalho feito a fim de se oferecer ao público uma adaptação é autônomo, explica Hutcheon (2011, p. 27) em concomitância com diversos estudiosos da teoria literária, pois parte do pressuposto da transparência, ou seja, endossa a relação com a obra fonte a fim de explorar outros caminhos possíveis do ponto de vista cultural, lucrativo e artístico. A película aqui analisada é homônima ao romance, “é uma derivação que não é derivativa [...], ela é a própria coisa palimpséstica” (ibid.), e, de acordo com a autora supracitada, esse tipo de adaptação tem duas características distintivas: i) é uma adaptação transcultural; ii) realizada como uma recuperação criativa da obra fonte. Iremos elencar uma série de pontos que exibem essas definições nas duas obras.

Uma adaptação transcultural implica sempre uma mudança de localidade, porém alguns outros itens são passíveis de transição. A adaptação em questão não teve que lidar com a problemática da tradução, tendo em vista que os países em pauta foram colonizados por Portugal. Também por esse fato, algumas questões culturais se repetem, mas são poucas, Angola sofreu muito mais intensamente com a colonização e com a ditadura salazarista, tendo conquistado sua Independência somente em 1975, e logo em seguida entrou em uma Guerra Civil que só teve fim em 2002. A história extremamente conturbada do país deixou sequelas sentidas até hoje e que, provavelmente, não irão ser resolvidas em pouco tempo. E tudo isso está metaforizado e criticado na obra de Agualusa, como visto.

Vimos também a construção do roteiro do longa, e podemos denotar que muito foi mudado da narrativa fonte. Isso se deve da necessidade de aplicar uma variação cultural e política que se aplique à realidade brasileira a fim de angariar fundos e retorno para filme, que é uma produção artística de grande porte financeiro. Ou seja, eles não tratam da questão racial como

Agualusa, eles fazem de forma mais sutil, sendo o protagonista, Vicente, interpretado por um ator negro. A fim de conceber coesão ao roteiro, eles colocam diversas características de personagens da obra literária – como Ângela e o Ministro – na personagem Clara do filme, porém, não fazem uma releitura da edificação identitária brasileira. Analisamos que a ideia é justamente utilizar a ditadura argentina para causar distanciamento de assuntos políticos. Agualusa faz exatamente o contrário, insere em toda a sua narrativa questões políticas que definem seu país e sua população, principalmente os luandenses. O filme *O Vendedor de Passados* realiza uma razoável recuperação criativa e um ato criativo para manejar os detalhes sutis e os explícitos da narrativa literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O vendedor de passados*, o autor angolano José Eduardo Agualusa traz uma narrativa que consiste na desconstrução de memórias das personagens, ajudando assim a construir uma identidade forte embasada em acontecimentos históricos que auxiliam na reflexão sobre o que realmente aconteceu em Angola, como isso foi absorvido por seu povo e quais as consequências que ocorreram.

Além disso, a retomada do passado é apresentada como uma das principais características da literatura angolana, fazendo com que a história de seu povo seja vista de forma importante e significativo. Agualusa resgata em sua criação artística os valores culturais os quais foram silenciados em um período de colonização e sofrimento, como forma de validar a memória social e reerguer a identidade de um povo.

A adaptação do livro para o filme homônimo é transcultural e feita como um ato criativo e interpretativo de apropriação, segundo as teorias de Hutcheon (2011). Lula Buarque de Holanda atinge os objetivos de lançar uma película *blockbuster*, fato que se distancia veementemente da proposição de Agualusa em sua obra. Esse ponto não desfavorece uma obra em relação à outra, mas mostra como os diferentes gêneros podem abordar um enredo similar e como isso expõe questões políticas e culturais atreladas a elas.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

BEZERRA, Ana Cristina. *Tessitura da memória em O vendedor de passados de José Eduardo Agualusa*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16281/1/AnaCPB DISSERT.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2018.

HUTCHEON, Linda. Começando a teorizar a adaptação: o que? quem? por quê? como? onde? quando?. In:_____. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC. Cap 1, pp. 21-53

SOBRINHO, João Marcos Dadico. *A construção das identidades pós-modernas em Teoria geral do esquecimento, de José Eduardo Agualusa*. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/55204/46916>>. Acesso em: 24 de maio de 2018

STACUL, Juan Filipe. Um homem em busca de memória, um povo em busca de identidade: as relações entre literatura e história no romance *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa. *Revista Letras*. Curitiba, n. 82, pp. 261-276, 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/25088/16785>>. Acesso em: 19 maio 2018.

TODOROV, Tzvetan. O estranho e o maravilhoso. In:_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva. Cap 3, pp. 47-64.

WOOD, James. Narrando. In:_____. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI, 2017. cap. 1, pp. 17-44.

O UNIVERSO FEMININO DE ALICE MUNRO NA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Isabela Lapa Silva

PIBIC/CNPq 2017/Letras-Bacharelado (UFPE)

isa_lapa@hotmail.com

Orientadora: Prof^a Dr^a Ermelinda Ferreira (UFPE)

ermelindaferreir@uol.com.br.

RESUMO: O artigo objetiva analisar três contos do livro *Fugitiva* (2004), da canadense Alice Munro, sendo eles *Acaso*, *Logo* e *Silêncio*, adaptados para o cinema em 2016, na obra *Julieta*, pelo diretor Pedro Almodóvar. Através de um estudo comparativo entre as duas obras citadas, será observado como cada uma delas trata o universo femininos nas diferentes linguagens artísticas mobilizadas, considerando-se, com base nas definições de adaptação por Linda Hutcheon (2013), a (re)criação e a tradução feita pelo diretor a partir da obra de Alice. O foco recairá, então, no estudo das personagens femininas, vistas pelo eixo da subjetividade, na maneira como elas se relacionam entre si e com as outras personagens e elementos da história, perpassando temas intrínsecos a este universo e também outros que dizem respeito as identidades quando postas em diálogo.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura Comparada; Adaptação; Alice Munro; Almodóvar.

ABSTRACT: This article analyses *Runaway's* (2004) three short stories, of the Canadian Alice Munro, entitled *Chance*, *Soon* and *Silence*, which were adapted for the cinema in 2016, into the movie *Julieta*, by the director Pedro Almodóvar. Through a comparative study between these two works, will be observed how each of them treat the female universe into the two artistic languages mobilized, considering, as a base, the adaptations' definitions developed by Linda Hutcheon (2013), which considered this activity as a recreation and translation made by a director, based on Alice's work. Therefore, the emphasis will be the female characters, seen by their subjectivity, in the way they built their relationships with each other and the others characters e others elements of the story, passing through intrinsic themes of this universe and others themes connected with identities when in situations of dialogue.

KEYWORDS: Comparative Literature; Adaptation; Alice Munro; Almodóvar.

INTRODUÇÃO

A escritora canadense Alice Munro conquistou notoriedade no cenário literário mundial ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, no ano de 2013. Assim, sua obra passou a ter estudos mais detidos, incluindo nas universidades, tanto no Canadá, como na Inglaterra, na Austrália e nos Estados Unidos. No Brasil, no entanto, sua obra começou a ser traduzida apenas nos primeiros anos do século XXI. Os seus livros ganharam novo impulso de vendas com a sua premiação, mas nas universidades brasileiras, ainda são poucos os trabalhos dedicados a sua obra. Munro constrói cenários e personagens imbricados, em que a realidade é dada a partir múltiplos olhares, sempre parciais, mas sempre em relação, conferindo um mosaico de individualidades em diálogo. A atenção dada aos pormenores do cotidiano de suas personagens, torna o texto de Alice bastante visual, com imagens importantes na elaboração e encaminhamento da trama, o que fez com que sua obra fosse adaptada para séries, curtas e filmes. Ao contrário de Alice, o diretor e roteirista espanhol, Pedro Almodóvar possui um reconhecimento já consolidado da sua obra fílmica e são muitos os estudiosos da sua produção, inclusive estudos brasileiros. Ganhador de inúmeros prêmios de famosos festivais de cinema, possui um espaço de admiração e respeito no universo da sétima arte. Famoso por representar mulheres marcantes nas suas produções, Almodóvar se encarregou de trazer para a ensolarada Espanha, a história de Juliet e sua filha, Penelope, que acontece no frio do Canadá, ao longo dos três contos – *Acaso*, *Logo* e *Silêncio*, presentes no livro *Fugitiva* (2004), de Alice Munro. Esse deslocamento de cenários, já impõe uma série de mudanças à narrativa. O interesse dessa pesquisa é, então, perceber e analisar de que forma o universo feminino dos contos foi interpretado e recriado por Almodóvar, comparando a obra escrita e a obra audiovisual, dentro das suas especificidades de expressão. Busca-se também perceber como são tratados os diversos temas que estão ligadas especificamente às mulheres, e também como são construídas as subjetividades das personagens e como elas dialogam.

ADAPTAÇÃO

A interconexão entre as diferentes linguagens artísticas é, hoje, muito recorrente, combinando-se em novas formas de expressão que atendem à demanda de um mundo cada vez mais imbricado, fluido e

sedento por novidades. Nesse contexto, as adaptações despontam como uma das manifestações mais presentes entre os produtos culturais consumidos. Se em um sentido elas funcionam como traduções, isto é, alterando de um sistema de códigos, para outro, elas também alcançam diferentes graus de mutações, pois, em geral, envolvem “mudanças entre mídias, gêneros, e, muitas vezes, idiomas, e, portanto, culturas” (HUTCHEON, 2013, p.9). Livro já considerado basilar nesse campo, “Uma teoria da adaptação” (2013) da pesquisadora canadense Linda Hutcheon, traz uma teorização acerca das adaptações partindo de exemplos concretos de várias mídias. Para englobar as variações em que esse fenômeno acontece hoje, a autora o concebe enquanto produto e enquanto processo; produto porque é uma entidade formal fruto de uma “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”; processo porque representa um “ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2013, p.30).

E ainda, tirando o foco das especificidades de um ou outra mídia ou em estudos de casos comparativos, ela considera essas obras a partir do tipo de relação que elas estabelecem com uma obra anterior que lhe serviu de base. Isso implica, além de mudanças estruturais, em termos da gramática da nova linguagem em que a história será contada, mudanças no seu modo de recepção. Nesse sentido, a adaptação pode ser descrita também com “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, loc. cit.). Sobre os modos possíveis de se relacionar com as adaptações, Linda Hutcheon assume que as histórias adaptadas envolvem 3 paradigmas: contar, o mostrar e o interagir. Assim, a teórica inclui outras linguagens menos comentadas pelos estudiosos da área, como as adaptações para vídeo games e para parques temáticos, por exemplo, que pela suas características altamente imersivas, exigem mais ainda do fruidor.

Um dos motivos pelos quais as adaptações são tão famosas é, como aponta Hutcheon (2013), o fato delas unirem algo novo a algo já familiar. Entre as várias possibilidades de adaptação, aquelas que transpõe das páginas do livro para as telas do cinema são as mais comumente estudadas e discutidas. Isso porque esse debate evoca a hierarquia entre artes, na qual o cinema está sempre aquém da literatura. Na passagem do contar para o mostrar, conforme aponta a autora, muita coisa pode ser traduzida de imediato para “a ação ou atuação” na tela; “a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; [...] os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2013, p.69); assim os elementos próprios da linguagem cinematográfica são mobilizados a fim de representar, a sua própria maneira, certos elementos

da obra fonte, que estavam na materialidade do papel. O que antes ficava a cargo da imaginação, torna-se visível e audível, por exemplo. A autora ressalta que “no processo de dramatização, há inevitavelmente certa ênfase e refocalização de temas, personagens e enredo” (HUTCHEON, 2013, loc. cit.), uma vez que a mudança do meio material de expressão provoca diferentes formas de olhar para uma mesma história.

EM CONTATO: ALICE MUNRO E PEDRO ALMODÓVAR

O cinema de Pedro Almodóvar é marcado por múltiplas influências que se refletem no modo em que deixa sua assinatura nas suas produções. A pesquisadora Ana Lucilia Rodrigues (2008), aponta inúmeras delas: suas experiências pessoais, do mundo rural marcadamente feminino em que se criou, sobretudo nos ambientes das cozinhas, ouvindo “comadres e vizinhas” (Ibid., p.25); o momento político que vivenciou, uma vez que sua obra é “fruto do pós-guerra e do franquismo” (Ibid., p. 24), lidando com uma forte censura moral patrocinada pela Igreja; o movimento *movida madrileña*, do qual foi participante, entrando em contato com elementos da estética *pop* e *punk* norte-americana; a influência da sociedade de consumo representada pela enxurrada de comerciais e programas de televisão, que ditavam novo ritmo e novos padrões no mundo; a influência das grandes divas do cinema hollywoodiano, dos anos 50 e 60, e dos movimentos feministas que ganharam força na década de 1970, etc.. Para o diretor, o cinema surgiu como ambiente de afeto, ainda na sua infância em torno dos anos 50, mesmo que as condições culturais fossem adversas. Apenas com 16 anos muda-se para Madrid, obstinado a estudar na Escola Oficial Cinema. Porém, este havia sido fechado pelo General Franco. Isto não impediu que o mesmo ingressasse no mundo cinematográfico, investindo o pouco que tinha nas suas produções pessoais. No início, escreveu roteiros cômicos e textos críticos para revistas alternativas de cinema, até que em 1972, passou a criar seus filmes. Além do cinema, também transitou pela literatura, pelos quadrinhos, pela fotonovela, e também foi ator profissional.

Pedro é tradicionalmente tratado como um “diretor de mulheres”, como aponta Ana Rodrigues (2008, p.49). Não à toa, o diretor tenha se interessado pelas histórias de Alice Munro, que constrói, a partir de uma escrita que prima pela simplicidade, sem deixar de lado, no entanto, as ambiguidades e as complexidades dos discursos, ricas personagens femininas. Embora com um estilo bastante diferente do cineasta, o qual

prioriza o vibrante e o excesso como meios de (re)focalização e reflexão crítica, o mesmo diz ter ficado “maravilhado” e “surpreso”¹ (ALMODÓVAR, 2016, n.p., tradução nossa) ao ler os três contos que giram em torno da personagem Juliet – “Acaso”, “Logo” e “Silêncio”. Ele afirma ainda que, apesar das diferentes origens entre ele e Alice, sempre se sentiu muito próximo do universo de criação da escritora, com os temas da família e suas relações, em espaços rurais, provincianos e urbanos, e a ênfase nas mulheres (ALMODÓVAR apud CHAMPAGNE, 2016, n.p., tradução nossa) ²

Munro também tinha na arte, no caso, na literatura, um lugar de afeto. Nascida no interior de Ontario, cresceu num ambiente de cidades rural e pequena, de forma semelhante ao diretor espanhol. A leitura para ela, era como estar apaixonada, e ela lia e relia as suas histórias favoritas diversas vezes, sem nunca se cansar; era como um desejo de posse daquele mundo que ela acompanhava página por página. (MUNRO, 1989, p. 14, apud HOWELLS, 2007, p. 7, tradução nossa). Essa paixão a levou a escrever suas próprias histórias, que também provocassem o mesmo que ela sentia ao ler seus livros prediletos. Para ela, esse elemento essencial era que “Há vida se espalhando e se estendendo por detrás da história - o livro da vida - e nós vemos isto com o canto dos nossos olhos.” (MUNRO, 1989, p.360, apud Ibid., p.8, tradução nossa).

Quando tinha 15 anos, ela diz ter deixado de se colocar no lugar de vítima, olhando somente para seus problemas, e decidiu experienciar como seria ser uma espécie de “arranjadora divina de padrões e destinos”, ainda que tudo aquilo fosse fruto de sua imaginação. E desde essa experiência, ela nunca mais quis parar e abandonar esse cargo (MUNRO, 1992, p.45, apud Ibid., p. 9, tradução nossa). Apesar das dificuldades enfrentadas ao longo da sua carreira, por ser mulher, e depois mãe, ela não se absteve de seguir sua trajetória como escritora, ainda que nessa época, em torno dos anos 50, essa profissão não fosse considerada adequada para mulheres. A crítica não a recebeu bem, logo taxando-a de escritora feminista, que escrevia histórias sobre homens sem coração e mulheres emocional e socialmente desamparadas, como aponta Aleksander Kuštec (1998, p. 106). Nem mesmo sua família a apoiou, achando que essa seria apenas um *hobby* que ela iria superar.

¹ Depoimento do diretor espanhol em texto crítico feito pelo mesmo. Disponível em: <<https://lithub.com/pedro-almodovar-on-adapting-alice-munro-for-the-screen/>>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

² Depoimento do diretor espanhol trazido pelo comentário crítico de Christine Champagne acerca da adaptação dos contos para o cinema. Disponível em: <<https://www.fastcompany.com/3066704/behind-the-script-how-pedro-almodovar-turned-alice-munro-short-stories-into-jul>>. Acesso em 30 de julho de 2018.

OS CONTOS: “ACASO”, “LOGO”, “SILÊNCIO”

Os contos “Acaso”, “Logo” e “Silêncio” estão contidos no livro *Fugitiva* (2006), (*Runaway*, título em inglês), traduzido por Sérgio Flaksman e publicado no Brasil pela Companhia das Letras. Eles acompanham três fases da vida de Juliet, apresentando núcleos diferentes de relacionamentos. No primeiro conto - “Acaso”, o foco recai sobre o encontro incomum de Juliet e Eric. O momento é meados de 1965, e a história começa com a protagonista refletindo se deveria ou não ir ao encontro de um homem casado que conheceu numa viagem de trem, após receber uma carta deste. Volta-se então para esse momento preciso e revelam-se quais foram as circunstâncias desse encontro. Juliet fazia uma viagem entre o Natal e o Ano Novo, para iniciar suas atividades numa escola, dando aulas de literatura grega. Nessa mesma viagem, um senhor tenta puxar conversa com ela, e ela, estranhando o comportamento insistente do passageiro, recusa esta tentativa de interação e muda-se para outro vagão. No meio disso, a personagem também menstrua, tornando a atmosfera da narrativa ainda mais simbólica e introduzindo um tom de suspense. Percebe-se que a personagem está em vários “entres”, no sentido de estar no meio de algo: entre comemorações das festas de fim de ano, entre seu local de destino e seu local de partida, entre a decisão de morte do senhor, entre o casamento de Eric e sua esposa e entre seu ciclo menstrual. Imersa nos seus estudos, Juliet, toma um susto quando o trem para de supetão. Logo, fica-se sabendo que o senhor que tentara puxar conversa com Juliet havia se jogado na frente do trem e estava morto. Depois de todo rebuliço, ela conhece o homem que ajudou no resgate do corpo – Eric, e ele confirma que de fato era o mesmo senhor que falara com ela anteriormente.

A partir de então, os dois seguem conversando e fica evidente a atração que sentem um pelo outro. Numa espécie de premonição que aumenta o suspense da história, Eric diz para que Juliet que ela não se sinta culpa ou remorso pelo que aconteceu, pois “Vão acontecer muitas outras coisas na sua vida - muitas coisas ainda devem acontecer na sua vida - diante das quais isso é pouco importante. Outras coisas que vão fazer você se sentir culpada” (MUNRO, 2006, p.82). Esse encontro foi o bastante para que a jovem partisse em busca de Eric, ao menor sinal de reciprocidade que recebeu - a carta-, mesmo que este fosse casado, com sua esposa em morte cerebral e com um filho. Lá, em *Whale Bay*, cidade onde ele mora, ela descobre que além da esposa, Ana, Eric tinha outras duas mulheres na sua vida, Ailo, sua controladora e moralista diarista, e Christa, uma artista e amante casual. Mesmo assim, Juliete fica, e a aparência reservada e discreta

da personagem, contrasta, com esse impulso apaixonado, que revela traços de um temperamento e de uma determinação capazes de tomar decisões imprudentes e pouco refletidas.

O conto seguinte, “Logo”, mostra uma Juliet já mais madura, com uma filha pequena nos braços, Penélope, perto de fazer um ano. Dá o título sugerindo o rápido envolvimento dela com Eric. Juliet decide levar a menina para conhecer os avós – Sara e Sam - e nesse reencontro acaba repensando muitos aspectos da sua relação com seus pais, a forma como os enxerga agora, e também a forma como sua criação influenciou o seu modo de se relacionar com os outros e o modo com que se enxerga como mulher. Para Juliet é um ato de rebeldia aparecer na cidade daquela forma, com uma filha nos braços, fruto de uma relação fora de um casamento, com um pescador de camarões: “[...] de volta à casa, era o seu estado de mãe solteira que lhe provocava um assomo de orgulho, um tolo arroubo de felicidade” (Ibid., p.120). No conto, são trabalhados alguns temas da sua autonomia frente às expectativas dos habitantes da sua cidade natal, que nunca esperaram muito de uma moça bonita e inteligente. O conto também explora as dificuldades de comunicação entre mãe e filha, que não encontram afinidades para aprofundarem seus vínculos e cultivarem empatia e afeto mútuo. Na sua infância, ela via a mãe como uma pessoa afetada, identificando-se mais com o pai, o que muda um pouco ao fim desse conto. Também a mãe parece não entender as singularidades da filha, desejando apenas que ela seja popular. Nesse momento, ambas com outras visões de mundo, apesar de mais compreensivas, ainda não conseguem colocar pra fora seus ressentimentos e afetos.

No último conto – “Silêncio” – vemos que Juliet se tornara apresentadora de um programa de TV e com um estilo muito mais chamativo do que seu jeito reservado da Juliet do trem. Ao longo da leitura, vai sendo revelado o rumo que a vida da protagonista tomou, sobretudo após a morte por naufrágio de seu marido, Eric. O tema do silêncio é constante nessa última fase da personagem, que tem de lidar também com a fuga/desaparecimento da filha. Esta decide fazer um retiro espiritual, perto de seus 21 anos, e no dia marcado para o reencontro das duas, Juliet descobre através da responsável pelo lugar, Joan, que sua filha partiu em busca de “algo” que lhe faltou na sua criação, e que fez isso em prol da sua “espiritualidade” e do seu “crescimento” (MUNRO, 2004, p.152). Atônita, Juliet não recebe bem a notícia e ainda mais sabendo por uma desconhecida coisas que sua filha sentia e nunca lhe contou: “Você estava lá, com a sua vida maravilhosa, bem-sucedida e muito ocupada - mas Juliet, uma coisa que posso lhe dizer é que a sua filha sabe bem o que é a solidão. O que é a infelicidade” (Ibid., p.153).

Penelope nunca mais retorna a ter contato com a mãe, a não ser pelos enigmáticos cartões sem assinatura que mandava na data do seu nascimento, 19 de junho, quando a mãe preparava-lhe todos os anos um bolo de aniversário, num ritual silencioso, solitário e doloroso, atualizando a distância entre elas. O conto é centrado nesse refazer de Juliet diante de suas ausências, pois a perda dos pais e do marido volta a ser sentida com o sumiço de sua filha, e também com a perda da sua amiga Christa. Como mecanismo de defesa, a protagonista bane as coisas que lembram sua filha para o seu quarto, e fecha aquela porta. Os cartões param de chegar ao cabo de 5 anos, e Juliet decide se mudar. O silêncio que Penelope impõe a Juliet, faz com que ela se isole, alimentando uma culpa sem saber exatamente o que fez de errado. Nessa fase, Juliet faz uma revisão de muitas coisas que passou, tentando achar meios de resistir ao vazio que foi entregue. Volta ao estudos das “Letras Clássicas” (Ibid., p. 174), trabalhando nesse departamento numa universidade local. Passa a viver em meio aos livros, sem grandes interações e com relacionamentos passageiros, nos quais nem sempre mencionava a existência de sua filha.

Ao fim do conto, a personagem encontra-se com Heather, que lhe conta que encontrara Penelope, e que esta estava comprando uniformes para os filhos (5 filhos), e quase não a reconhecera. Isso ativa muitos sentimentos em Juliet, mas ela segue aceitando o afastamento imposto pela filha, ainda que novamente, o narrador levanta suspeitas quanto ao nível de conformidade que ela sente e a essa resignação de “desvencilhar-se” de Penelope, “Será que Julie acreditava naquilo?” (Ibid., p. 182). Ao fim, a espera continua: “Ela continua esperando alguma palavra de Penelope, mas não de maneira tensa. Espera como as palavras que sabem não ter esperança ainda assim esperam bênçãos imerecidas, remissões espontâneas, coisas desse tipo.” (Ibid., p.183). No término de leitura dos três contos, os nomes ganham novos significados, pois a Juliet é imposto a espera, não de um amor, mas de uma filha. Penelope aqui, ao contrário da Odisseia de Homero, não espera seu par, mas sai em busca do seu caminho, ainda que deixe feridas abertas no seu passado. O nome da protagonista também é sugestivo, ao lembrar Juliet, de Shakespeare. No entanto, nas histórias de Alice, não há espaço para um amor desmedido a tal ponto de se tirar a vida ao ver-se sem o ser amado. Juliet segue a vida como pode, criando Penelope e tendo outros relacionamentos; e segue também como pode, nos seus textos clássicos, após o afastamento dela. Nesta trajetória narrada, tem-se o choque de universos femininos distintos: Juliet e as expectativas da sua cidade natal, Juliet e sua mãe, Juliet e sua filha, Juliet e Christa, que vive da sua arte, em um

relacionamento livre com Eric, e Juliet e Ailo, que no seu lugar de mulher casada, sente-se no direito de legislar sobre a vida alheia, sobretudo, é claro, quais são as mulheres adequadas para Eric. Fernanda Marra (2017) esboça a ideia de que a um ilusório ponto de fuga nessas narrativas, pois ainda que existam esses entrecruzamentos entre as personagens femininas, cada uma delas lida com suas próprias escolhas, sem desvencilhar-se dessa grande teia em que estão envolvidas.

O FILME: JULIETA

No filme, a história contada nos contos se passa como um grande *flashback*, de modo que ela tenha mais coesão. O diretor espanhol Pedro Almodóvar foi convencido de que poderia adaptar essa história pela cena do trem, no conto “Acaso”, e então ele decidiu condensar os episódios essenciais da narrativa nesta parte da história (ALMODÓVAR, 2016, n.p., tradução nossa). Ele diz: “Nessa jornada, Juliet entra em contato com os dois pólos mais importantes da nossa existência: morte e vida, e, como consequência, o prazer sexual, a paixão dos sentidos (como a única maneira de escapar da ideia de morte), a concepção de uma nova vida, e o nascimento da culpa.”. Isso porque já nesse mesmo espaço do trem, Almodóvar acrescenta o envolvimento sexual de Juliet com Eric, e a concepção de Penelope, selando em definitivo o vínculo entre os dois e o “nó” central do seu filme.

Pode-se dizer que dentro da adaptação de Almodóvar, há inúmeras outras adaptações, ocorrendo o processo que Linda Hutcheon (2013, p.202), partindo do escopo dos estudos da antropologia, chama de “indigenização”. Para a autora, esse é um processo complexo que envolve a “adaptação intercultural” (Ibid., p.201), isto é, além da possibilidade de haver mudança de mídia, há também a mudança de atmosfera/arcajou cultural. Nesses casos, a tradução de palavras não é suficiente para dar conta de conquistar o reconhecimento e dar sentidos a história contada nesse novo contexto em que ela foi transportada. São detalhes que fazem toda diferença para garantir o envolvimento do público.

O diretor espanhol seguiu à risca esse preceito, traduzindo todos os nomes dos personagens para o universo da cultura flamenca: Juliet passa a ser Julieta, Eric vira Xóan, Penelope chama-se Antía, Heather torna-se Beatriz, Christa é nomeada como Ava, Ailo torna-se Marien, etc. Além disso, a caracterização das personagens foi toda repensada, pois além de diferentes climas, há também diferentes contextos em que a história foi

situada. Almodóvar comenta que no livro, o encontro ocorre em torno da década de 60, o que ele transferiu para os anos 80, para dar mais veracidade ao impulso de Julieta de ter relações amorosas ali mesmo no trem, com um homem casado. Isso porque, a emancipação sexual das mulheres só chegou na Espanha depois desse momento. Assim, são três os momentos retratados, 2016, quando começa o filme, 1985, momento do enamoramento de Xoan e Julieta, e 1998, momento em que Eric morre.

No filme, Julieta está de mudança para Portugal, como seu namorado, Lorenzo, personagem que pode ser entendido como uma síntese dos namorados que Juliet após Eric. Ainda nesta cena inicial, Julieta acha um envelope azul amassado, hesita, e então joga-o fora. Momentos depois, tem-se o reencontro dela com a amiga de infância de sua filha, Beatriz, que comenta que encontrou Antía e que ela estava magra, bonita, morando na Itália e com três filhos. Bea revela também que Antía informou-lhe que Julieta ainda vivia em Madrid. Esse é o mote que dá o pontapé para que a história entre mãe e filha seja contada no filme. Julieta recupera o envelope e vê-se que dentro dele há uma foto das duas toda recortada. Ela desiste da viagem, sem revelar os motivos para seu namorado, e retorna ao prédio que viveu com sua filha, na esperança de que ela entre em contato. A personagem então, começa a escrever um diário, contando tudo aquilo que ainda não tinha tido a chance de falar, seja porque antes, Antía era uma criança, seja porque era doloroso para Julieta se abrir dessa maneira com a filha, ou “por simples pudor”.

As razões pelas quais mãe e filha se separam aparecem de forma mais clara no filme do que nos contos, onde é preservado o mistério até fim e até mesmo para além dele. O diretor aponta para a culpa como elemento essencial para o distanciamento. No filme, a filha vai para o acampamento contra a sua vontade, o que não fica claro nos contos. Almodóvar também cria uma discussão mais direta entre Julieta e Marien, a qual tem suas implicações com a postura de Julieta, revelando para ela o antigo caso entre Xoan e Ava. Também a cena em que Julieta visita Ava no hospital é novidade. Nesta, Julieta descobre que pouco tempo depois da morte do marido, Marien e Antía se encontraram ao acaso e que a primeira acabou contando para a segunda todos os detalhes do último dia de seu pai - o desentendimento entre ele e Julieta, o fato de ele ter saído mesmo como mar agitado.

Esses elementos dramatizam ainda mais o naufrágio de Xoan, e tencionam a relação mãe e filha, com Antía alimentando acusações contra a mãe por anos e anos, sem que, com isso, conseguisse romper o silêncio e dialogar. Antes de ir para o retiro espiritual, Antía teria procurado Ava e feito as mesmas perguntas que fizera para ela no mesmo dia que Marien

contara aquela história. Antía conclui que as três são culpadas pela morte do pai e que cada uma teria o que merecia pelo que ocorreu. No livro esses últimos encontros acima descritos não acontecem, e há apenas sugestões de que de fato a filha culpe a mãe pelo que aconteceu a seu pai, mas como nada é colocado de forma definitiva. Almodóvar, acrescenta ainda um segundo encontro de Bea e Julieta, para que esta lhe revele o amor que Antía e ela tiveram na infância, e também da perda que esta tivera de um de seus filhos, também chamado Xoan. No livro, Juliet e Heather só se encontram uma vez, e não existe um filho morto de Penelope. No entanto, na obra cinematográfica, isso é elemento crucial para que a filha de Julieta, agora sentindo a dor da perda de um filho, mande uma carta, com um endereço, para sua mãe.

AS PERSONAGENS FEMININAS: SUBJETIVIDADES EM JOGO

As mudanças em torno do desfecho da obra cinematográfica tem relações com as acomodações culturais comentadas por Linda Hutcheon (2013) no processo de “indigenização”, como já foi visto. Isso porque a mudança da ambientação da história implica formas diferentes de se conceber as relações amorosas e familiares. Sobre isso, Almodóvar (2016, n.p., tradução nossa) comenta: “Nos Estados Unidos ou no Canadá, os jovens se tornam independentes quando eles vão pra universidade. Na Espanha isso é inconcebível; nós nunca realmente cortamos o cordão umbilical com os nossos pais.” Nesse sentido, as mulheres espanholas são mais passionais, mais intensas nas suas relações, aos olhos do diretor, enquanto que as norte-americanas, mostram-se mais contidas e reservadas. E por que as personagens femininas? Tanto em Alice como em Almodóvar há esse destaque para as mulheres. As suas obras estão assentadas em relações domésticas dos mais variados tipos; situações usuais que passariam despercebidas se não fosse o olhar conferidos por estes criadores. Assim, desfilam por entre as histórias de Munro as múltiplas relações - fraternas, maternas, parentais, etc. - e sentimentos - solidão, luto, ressentimento, amor, paixão, ódio, culpa, etc.- humanos que são postos em atrito de forma sutil e ao mesmo tempo potente.

Analisando as personagens de Alice, Kustec (1998) fala que elas ganham tons de realidade pela capacidade de mudarem, ainda que essa transformação ocorra de modo lento e progressivo. A personalidade de cada uma das suas personagens vai sendo desenhada a partir dos seus nomes, das aparências, pelos seus diálogos, e pelas suas ações. O narrador em terceira pessoa mantém uma distância confortável para mudar de ponto de vista

e intervir quando achar necessário, ainda que escolha que pontos de vista mostrar e em qual focalizar mais. Kuštec também fala que isso possibilita que ele guarde para si o seu julgamento final acerca da história contada, deixando um desfecho em suspenso/aberto e permitindo que o leitor tire suas próprias conclusões. A respeito das personagens Juliet e Penelope, tem-se uma complexa relação, em que as barreiras foram sendo construídas por diversos acontecimentos, mediadas pelo silêncio. Juliet, no primeiro conto, tem uma aparência reservada, calma, contrapondo com uma imaginação rica e com um olhar aguçado sobre o que acontece ao seu redor. O silêncio aqui é o seu em relação ao mundo; silencia-se para agradar, por ser mulher, por sua insegurança, pelo medo de se expor e ser julgada.

Mesmo assim, com apenas 21 anos, possuía um bacharelado e um mestrado em culturas clássicas e conseguira um trabalho para lecionar latim numa escola particular para meninas. “Era alta, com a pele clara e ossos delicados, cabelos castanho-claros que, mesmo borrifados de laquê, não seguravam um penteado. Tinha a expressão de uma estudante atenta.” (MUNRO, 2006, p.64). A descrição do narrador de Alice é bem diferente da caracterização da atriz Adriana Ugarte, que faz Julieta na sua fase mais jovem. Na obra de Almodóvar, ela, além de ser mais velha, tem 25 anos quando conhece Xoan, surge com um cabelo loira, curto e despenteado, com um visual colorido e vibrante. Com isso, a aparência de fragilidade some, dando lugar a uma postura de determinação. No entanto é válido ressaltar que no conto, Juliet se interessa pelo modo com que Eric a vê, para além dessa aparência doce e submissa, e a escuta, tendo interesse no que ela fala.

No primeiro conto, também é trazido à tona o fato de ela ser mulher, e mesmo que muito talentosa, era vista como um grande desperdício, pois casando-se poria anos de estudo a perder e ficando solteira, acabaria “tristonha e isolada, acabando preterida nas promoções pelos homens” (Ibid., p.65). Além disso, todos sentiam-se no direito de aconselhá-la, como se ela fosse ingênua o suficiente para saber escolher seu caminho, “Vai ser bom para você. Viver um pouco no mundo. Ver um pouco da vida real”; e ela estava acostumada, mas se decepcionava ao ouvir isso de “homens que não tinham nem a aparência e nem a escolha de vocabulário de gente que mantivesse embates muito vigorosos com o mundo real.” (Ibid., p.65). A imaginação fértil nessa fase de Juliet também é um marco da sua subjetividade e do modo como via um futuro cheio de possibilidades. Sua inteligência era vista como um “defeito”, o que abre espaço para a postura mais combativa que a Julieta de Almodóvar apresenta, tendo que defender seu espaço e sua voz.

Esse aspecto é trabalhado no filme, quando por exemplo, Julieta diz

a Marien que pretende lecionar numa escola, e ela defende que a profissão de uma esposa é cuidar da família, o que Julieta rebate que não é isso que ela quer para seu futuro, atitude que talvez a Juliet de Alice não fizesse de forma tão firme. É interessante ainda notar a forma com o que o narrador se intromete e ironiza a situação de Juliet não ser prendada, aos olhos da sua comunidade: “O que seria dela, eis a questão” (MUNRO, 2006, loc. cit.). Assim, o narrador em terceira pessoa funciona como um problematizador, decidindo quando dar sua opinião a respeito de algum evento. No filme, o narrador literário se abstém e entra em cena os jogos de câmera, focalizando as atrizes e os atores, sob diferentes ângulos significativos, montando junto com o elemento performativo, a estrutura em que a história é contada.

No episódio do trem, quando um senhor de aparência triste tenta puxar conversa com Juliet, ela reflete sobre a imagem de “isolada e solitária” (MUNRO, 2006, p. 68) que passava para muita gente e reflete: “Estar disponível, mostrar-se simpática (especialmente quando você não é popular) - eis o que se aprendia nas cidades pequenas e também nos dormitórios femininos” (Ibid., p. 69). Sobre esse momento de se impor, e recusar as supostas investidas do desconhecido, o narrador comenta: “Aquele era a primeira vitória desse tipo que ela conseguia em sua vida, e contra o mais deplorável, o mais triste dos oponentes” (MUNRO, 2006, p.69). E ainda sobre si e o que acabara de fazer: “Humildade e insolência. A humildade, seu hábito. E a insolência, resultado de alguma expectativa ou determinação quebrando a superfície da sua solidão, do seu estado de fome.” (Ibid., p.70).

Fica ambíguo de que fome especificamente o narrador está tratando, mas o que não se pode negar é a condição solitária, reservada e tímida dessa Juliet jovem, preocupada com o que iam pensar dos seus atos. A sala de aula surge como um ambiente que lhe imprime autoridade e ela aprendera a jogar com isso, inclusive na sua vida, como quando tenta escrever aos pais sobre sua viagem: “Ela, o pai e a mãe tinham o costume de contar histórias interessantes dentro de casa. Aquilo demandava um reajuste sutil não só dos fatos como também da posição que o narrador ocupa no mundo. Ou pelo menos foi o que Juliet descobriu, quando seu mundo era a escola. (Ibid., p.78).

A vida amorosa da protagonista é apresentada no primeiro conto e não é muito animadora, de modo que ela é tomada de surpresa pela atração que sente por Eric. A relação entre Xoan e Julieta criada por Almodóvar é muito mais carnal, é o desejo que toma conta dos dois. A cena de um cervo que corre na neve, com o comentário da protagonista de que ele “está a procura de uma parceira”, pois “o cheiro está no ar”, alude a essa atmosfera carregada de significados dúbios e eróticos. Esse homem, no entanto, tinha

uma vida marcada por mulheres, e isso Juliet descobre quando conhece Ailo, o que não é um encontro amistoso. No filme e no livro, o encontro das duas não é harmonioso, com Marien/Ailo funcionando como um juiz da moral e dos deveres dentro da dinâmica do relacionamento do casal. Quando Juliet decide passar a noite na casa de Eric, para encontrá-lo pela manhã, Ailo comenta: “Antes ninguém se incomodava de trancar a porta aqui, mas agora tem gente de fora demais.” (MUNRO, op. cit., p.94).

No segundo conto, Juliet vai levar Penelope para conhecer os avós, quando a menina está perto de fazer um ano. Na obra cinematográfica, a visita acontece duas vezes: uma para que os pais de Julieta conhecessem Xoan e a neta, e uma segunda vez, quando somente mãe e filha viajam. A atriz que interpreta Julieta nessa fase continua sendo Adriana Ugarte, porém, na segunda visita, já com o cabelo mais longo e uma caracterização mais branda, mostrando a mudança do tempo e dos acontecimentos agindo sobre a personagem. Nessa parte da história somos apresentadas a relação de mãe e filha, entre Juliet (Julieta) e Sara (o mesmo nome do filme). O olhar de Juliet para com a mãe é pouco solidário quando esta chega na sua antiga cidade, por ela sempre ter se identificado mais com o pai, mas isso muda à medida que fica sugerido que seu pai tem um caso com a moça que ajuda a cuidar da sua mãe, Irene (no filme, Juana).

A sua mãe está doente e vê-la naquelas circunstâncias, ora ausente ora presente, sempre no quarto, lhe comove, ainda que isso não seja suficiente para que ambas consigam estabelecer um diálogo sincero e compreensivo. Ao fim da história, no conto, após outro salto temporal, revela-se que Juliet só retornara uma outra vez a sua cidade, quando da morte da mãe. Nesse outro momento, após achar uma carta escrita para Eric, contando sobre essa primeira visita aos pais, Juliet se arrepende de não ter respondido aos, antes sutis, mas agora tão claros, apelos da mãe, para que elas se conectassem; “Quando eu fico realmente mal. quando fico tão mal que...sabe o que penso? Eu penso, está certo. Eu penso...Daqui a pouco. *Daqui a pouco vou ver Juliet.*” (MUNRO, 2006, p.144), ao que ela reflete depois, “Quando Sara havia dito, *daqui a pouco vou ver Juliet*, Juliet não encontrara resposta. Será que não teria sido possível? Por que haveria de ser tão difícil? Dizer simplesmente *Sim*. Para Sara, teria significado tanto - para ela própria, certamente, tão pouco -.” (Ibid., p.146); e é simbólico também a forma como o conto termina: “Mas ela dera as costas, saíra carregando a bandeja para a cozinha, e lá lavara e enxugara as xícaras e também o copo que contivera o refrigerante de uva. E guardara tudo no armário.” (Ibid., p. 146), apontando para a forma com que a personagem lida com os sentimentos.

No terceiro conto, surge uma Juliet com cabelos curtos e de tom castanho-avermelhado. No filme, essa fase de Julieta é interpretada por Emma Suárez, que tem os cabelos loiros e curtos e um estilo mais sóbrio, por representar já os anos que ela sofreu sem respostas da sua filha. Apesar da dor desse silêncio dilacerante para uma mãe espanhola, como comenta Almodóvar (2016, tradução nossa), no conto de Alice, Juliet tenta se equilibrar em meio a esses vazios que acumulou. O diretor chega a considerar a dor como um personagem essencial dessa história (ALMODÓVAR, 2016, n.p., apud MERTEN, 2016, n.p.), de modo que ele fez um esforço para que não houvesse muito choro entre as personagens, para que prevalecesse o olhar de desolação, de impotência diante de uma situação a que chegou, sem compreender por completo o porquê (ALMODÓVAR apud SANTOS, 2017, n.p.).

Nos flashbacks que retornam ao momento da morte de Eric, temos acesso a um passado da família que também foi marcado por silêncios. Perto de fazer 13 anos, Penelope participou de um acampamento nos montes Kootenay, e apesar do pai não aprovar sua ida (no conto), por ela ser nova demais, Juliet foi a favor, pois queria um momento para resolver as coisas entre ela e Eric. Essa era sua tentativa de não deixar as coisas mal resolvidas ou escondidas, guardadas por detrás das aparências, mas ao contrário dela: “[...]o que Eric mais desejava era ver os problemas entre eles contornados, removidos do caminho” (MUNRO, 2006, p. 160); o narrador diz que para o pescador “a civilidade bastaria para restaurar os bons sentimentos, e a aparência de amor seria suficiente para que seguissem vivendo até que o amor propriamente dito pudesse ser redescoberto.”; e complementa: “E se nunca tinha havido mais que uma aparência - bem, teriam de se conformar com a aquilo”. (Ibid, p. 160).

O motivo do desconforto entre os dois surge principalmente a partir de um comentário malicioso de Ailo, senhora que ajudava Eric, a respeito de um caso entre o marido de Juliet e Christa, quando a primeira fazia uma visita aos pais. Entretanto, assim como no caso do desaparecimento de Peneleope, o narrador vai deixando pistas de que os motivos ali ditos, não passam de pontas do iceberg de outras tantas questões não ditas, mas nem por isso, menos incômodas. Num desses momentos de mal-estar, mesmo após terem relações, Eric decide sair de barco para verificar as armadilhas de camarões, mas é pego de surpresa por uma tempestade violenta e morre no mar. Com essa reviravolta, tudo muda na vida de Juliet. Passa um tempo na casa dos pais da amiga da sua filha, Heather, e depois segue sua vida. Por um tempo nega a morte e ausência de Eric, assim como sua filha, que diz para uma colega: “Bem, na verdade eu quase não o conhecia” (MUNRO,

2006, p.170), cada uma lidando da sua forma com a dor da perda. Mas, eventualmente o luto chegou, e Juliet desaba, e quem cuida dela é a filha.

Sem conseguir esconder mais o que sente, Juliet conta tudo para a filha: “Eu não devia estar passando este peso para você”. Penelope respondeu. “É, talvez não devesse mesmo.” Mas acrescentou em tom decidido: “Eu te perdôo. Acho que não sou mais um bebê.” (MUNRO, 2006, p. 171.). Dessa forma, também é trabalhada uma relação pouco comunicativa entre Juliet e Eric. O amor não era mais o mesmo ou nunca foi? Esses são questionamentos que irrompem os pensamentos de Juliet, mostrando que não mais ela acredita naquela conexão que outrora eles tiveram não tem. O caso entre Xoan e Ava é trazido no filme como elemento importante da briga do casal. No conto isso surge como um motivo para que Juliet insista no diálogo com Eric, embora esse jogo de quem é culpado e quem é vítima os excite e não verdadeiramente os ajude a se entenderem. A própria Juliet diz que sente raiva da amante por mera formalidade, apontando que talvez ela só estivesse achando meios para resolver a relação entre eles. Em termos do desejo, Almodóvar retrata bem essa relação de marido e mulher que as personagens têm, em uma forma meio desajeitada e impulsiva de se entenderem apenas numa conexão mais a nível sexual.

Ele acrescenta ainda a tatuagem que Xoan faz, com as letras “A” e “J” sob um fundo de um coração vermelho. Esse elemento icônico deixa rastros de ambiguidades, pois o “A”, tanto pode ser de Antía como de Ava (ou Christa). Sobre esse aspecto do desejo, o pesquisador Frederic Strauss (2008) fala que há, nessa dimensão, uma constante dos trabalhos de Almodóvar: o desejo de ligação, presente nas relações extremas de prazer, como a relação sexual, o a relação de gerar uma vida. “Estar ligado ao Outro, o encontro a dois, uma fusão simultaneamente amorosa e aminiótica [...], é o âmago da questão que todas as personagens de Almodóvar carregam - na indiferença, no prazer ou na dor.” (p.11). E ainda: “Todas as personagens de Almodóvar querem uma ligação, mas todas querem também a independência, a liberdade e poder se livrar do amor quando ele se torna demasiado tóxico [...]” (STRAUSS, 2008, loc. cit).

Esses comentários remontam a história de Juliet/Julieta, e se associam também a dimensão que Alice também se insere, pois o tema do diálogo, da compreensão e do respeito ao que é diferente entre um eu e um outro, perpassa toda sua obra. O modo como suas personagens lidam com isso parte de dinâmicas relacionais as mais diversas. Como agir diante do outro? De que modo as ações individuais repercutem nessa teia de relações? São perguntas relevantes para ambos os artistas.

No começo do conto “Silêncio”, a esperança de um reencontro é latente. Sua fé que sua filha irá entrar em contato, para tirá-la desse vazio sem respostas, lembra a fé da sua mãe nela, como lugar de conforto, segurança, independente das diferenças e do abismo entre elas: “Sempre que entrava em casa, a primeira coisa que Juliet fazia era verificar se a luz da secretária eletrônica estava piscando[...]”, e ainda, “Tentou vários truques mais ou menos bobos, contando quantos passos dava para chegar ao telefone, variando a maneira como tirava o fone do gancho, seu modo de respirar. *Que seja ela.*” (MUNRO, 2006, p.157).

Porém, depois ela tenta, fazendo um caminho de retorno a sua antiga paixão, com os livros, neutralizar essa dor, ainda que se condene ao isolamento. O encontro com Heather, que lhe revela uma Penelope casada, mãe de cinco filhos (no filme são três), a deixa balançada, mas ao fim, só lhe resta a resignação de seguir na condição que lhe foi imposta, pois continua sem endereço da filha, sem nenhuma pista concreta, apenas com a certeza de que a filha sabe onde acha-la, quando e se for o momento. No filme, como foi comentado, o final indica um reencontro entre as duas, pois para o diretor (ALMODÓVAR, 2016, n.p., tradução nossa), no contexto espanhol, seria inconcebível que uma mãe simplesmente aceitasse esse afastamento de um filho. No conto, essa sugestão não acontece, o que reforça o sentimento de espera e silêncio a que Juliet ficou entregue, e também o leitor.

CONCLUSÃO

Considerando-se os vários pontos aqui discutidos, que o universo feminino de Alice Munro, foi transportado para as cores, os sons e para as atuações que assinam o trabalho de Almodóvar. Essas mudanças do modo contar para o mostrar, apesar significativas, não podem ser motivo para diminuir o filme, conforme defende Linda Hutcheon (2013), porque isso impede que se percebam os novos sentidos construídos a partir do olhar do adaptador. As mulheres de Almodóvar, são de fato mais intensas e expressivas, nesse sentido, o lado mais impulsivo delas é ressaltado, enquanto que Alice, mantém nos seus contos, as ambiguidades e contradições dos comportamentos das suas personagens, alinhando impulso e razão, ambição e medo, desejo e censura, entre outros sentimentos opostos.

Aquilo que grita em Almodóvar, é sutil em Alice, mas ambos provocam reflexões a respeito das decisões que suas personagens diante de situações inusitadas arquitetadas pelas artimanhas da vida, em que fica

difícil discernir o que é acaso, o que é consequência, ou ainda, se é apenas o destino. Constantemente refletindo sobre si, as personagens acessam os seus passados, em busca de reelaborar experiências e compreender melhor como chegaram ao momento presente. Englobando aspectos que se relacionam especificamente a mulher, os contos e o filme se revelaram ainda, profundamente conectados com questões da dimensão relações entre o eu e o outro. Assim, ainda que de forma, distinta, mas de modo complementar, o universo de Alice Munro e de Pedro Almodóvar apresentam variadas possibilidades de diálogo, mesmo com estilos tão diferentes à primeira vista, ambos, partindo das mulheres, o ponto de vista que eles decidiram privilegiar, debruçam-se sobre o irredutível, o contraditório, o diferente que vive no humano, em sua complexa e intrínseca rede de relações com o outro e consigo mesmo.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. *Pedro Almodóvar on adapting Alice Munro for the screen*. Disponível em: <<https://lithub.com/pedro-almodovar-on-adapting-alice-munro-for-the-screen/>>. Acesso em: 29 de maio de 2018.

BARBER, Lester E. *Alice Munro: The stories of Runaway*. Disponível em: <<https://revije.ff.uni-lj.si/elope/article/view/3360>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

CHAMPAGNE, Christine. *Behind the script: How Pedro Almodóvar turned Alice Munro Short Stories into “Julieta”*. Disponível em: <<https://www.fastcompany.com/3066704/behind-the-script-how-pedro-almodovar-turned-alice-munro-short-stories-into-jul>>. Acesso em: 31 de julho de 2018.

HOWELLS, Coral Ann. *Alice Munro: contemporary world writers*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: editora UFSC, 2013.

JULIETA. Direção: Pedro Almodóvar, Produção: Augustín Almodóvar e Esther García. Madrid (ES): El Deseo, 2016, DVD.

KUSTEC, Aleksander. *Unraveling the mystery of reality*:

typical canadian elements in the short stories of Alice Munro.

Disponível em:<<https://revije.ff.uni-lj.si/ActaNeophilologica/article/view/6541>>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

MARRA, Fernanda Ribeiro. *O ponto de fuga dos contos de Alice Munro*. Disponível em:< <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/viewFile/19362/71523>>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

MERTEN, Luiz Carlos. “*Julieta*”, *de Almodóvar, usa mãe e filha para refletir sobre o mundo e o cinema*. Disponível em:

< <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,julieta-de-almodovar-usa-mae-e-filha-para-refletir-sobre-o-mundo-e-o-cinema,10000061387>>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

MUNRO, Alice. *Fugitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RODRIGUES, Pedro Almodóvar e a construção do feminino no cinema. In:_____. *Pedro Almodóvar e a feminilidade*. São Paulo: Escuta, 2008, p. 23-58.

SANTOS-FERNANDÉZ, Elsa. *O drama mais seco de Almodóvar*.

Disponível em:< https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/cultura/1458216114_607368.html>. Acesso em: 30 de julho de 2018.

STRAUSS, Frederic. *Conversas com Almodóvar*.

Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

A ARTE DA BOA MORTE: LUTO, TRADUÇÃO E ANACRONISMO EM ADAPTATION, DE SPIKE JONZE

João Victor de Sousa Cavalcante

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

joaosc88@gmail.com

RESUMO: O trabalho elabora questionamentos sobre os processos de tradução intersemiótica e adaptação fílmica presentes no longa-metragem *Adaptation* (2002). Interessa-nos discutir como a problemática da tradução reverbera na escrita da narrativa fílmica, buscando pensar os processos tradutores, nos quais situamos a adaptação, como poética sincrônica, que borra as fronteiras entre regimes estéticos distintos, notadamente entre sistemas de signos verbais e visuais. O filme, dirigido por Spike Jonze e roteirizado por Charlie Kaufman, é uma adaptação do livro-reportagem *O Ladrão de Orquídeas* (*The Book Thief*, 1998) da jornalista norte-americana Susan Orlean. O longa acompanha o personagem Charlie Kaufman (homônimo ao roteirista) na tarefa de adaptar o livro para o cinema, trabalho que leva o protagonista a defrontar-se com o problema da intraduzibilidade, evocada no filme pela noção de luto e pela aparição da figura do duplo.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Tradução Intersemiótica; Cinema; Literatura; Spike Jonze.

ABSTRACT: The paper elaborates questions about the processes of intersemiotic translation and film adaptation in the feature film *Adaptation* (2002). We are interested in discussing how the translation problem reverberates in the writing of the film narrative, trying to think the translation processes, in which we situate *Adaptation*, as synchronic poetics, which erases the boundaries between distinct aesthetic regimes, notably between systems of verbal and visual signs. The film, directed by Spike Jonze and scripted by Charlie Kaufman, is an adaptation of Susan Orlean's *The Book Thief* (1998). The film follows the character Charlie Kaufman (homonym to the screenwriter) in the task of adapting the book to the cinema, a work that takes the protagonist to face the problem of untranslatability, evoked in the film by the notion of mourning and by the appearance of the figure of the Double.

KEYWORDS: Film adaptation; Intersemiotic translation; Cinema; Literature; Spike Jonze.

INTRODUÇÃO

A proposta desse trabalho é levantar questionamentos sobre o longa-metragem *Adaptation*, lançado em 2002, no tocante às questões de adaptação fílmica e tradução intersemiótica. Há algumas particularidades no filme que fazem ressoar antigos problemas das adaptações cinematográficas, que tem a literatura como fonte e que acionam de forma bastante vívida o debate sobre originalidade e cópia, bem como sobre processos criativos nas traduções. *Adaptation* foi dirigido por Spike Jonze e roteirizado por Charlie Kaufman, que não coincidentemente é o nome do protagonista do filme, adaptado do livro reportagem da jornalista americana Susan Orlean (1998). Talvez essa seja a particularidade mais notável dessa adaptação: a inscrição do personagem real na narrativa ficcional e a transformação da jornalista em uma das personagens. A partir desse espelhamento da obra ficcional com o real, proponho discutir fabricação de relações estéticas entre livro e filme por meio da tradução.

Interessa-me discutir como a problemática da tradução reverbera na escrita da narrativa fílmica, buscando pensar os processos tradutores, nos quais situamos a adaptação, como uma poética sincrônica, que borra as fronteiras entre regimes estéticos distintos, notadamente entre sistemas de signos verbais e visuais. Discutimos essa questão a partir da ideia de morte e de luto como dispositivos narrativos presentes no filme e que norteiam as discussões conceituais sobre a obra. O trabalho de luto, categoria da psicanálise freudiana, é equiparado ao trabalho do tradutor (RICOEUR, 2012) como um duplo mecanismo de aceitar a perda do objeto perdido e de mantê-lo sobrevivente na memória. Diante desse pensamento, o ensaio discorre sobre a problemática da tradução como um enfrentamento da morte no filme, que metaforiza o trabalho do luto a partir da presença do duplo e da justaposição de temporalidades narrativas distintas.

O texto que segue divide-se em duas partes: a primeira discorre sobre as qualidades da tradução intersemiótica como crítica do passado e como poética sincrônica, colocando em relação autores como Walter Benjamin, Julio Plaza, Haroldo de Campos e Georges Didi-Huberman. Em seguida, a partir da figura do duplo e do conceito de luto, o artigo discute a construção da materialidade fílmica de *Adaptation*, mostrando como a montagem e a narrativa se estruturam para problematizar as questões de tradução.

POÉTICAS SINCRÔNICAS E RECUPERAÇÃO DO PASSADO

“John Laroche é um cara alto, magro como um palito, de olhos claros, ombros caídos e de uma beleza notável, apesar do fato de lhe faltarem todos os dentes incisivos. Ele tem a postura de macarrão *al dente* e a agitação nervosa de alguém que joga muitos videogames. Laroche está com trinta e seis anos”. Com essa descrição Susan Orlean inicia sua reportagem sobre o comércio ilegal de orquídeas nos Estados Unidos nos anos 1990. A história, publicada em livro em 1998 com o título *O Ladrão de Orquídeas*, começou a ser apurada pela jornalista a partir da prisão de Laroche por roubo de orquídeas raras em um pântano da Flórida. O livro-reportagem desdobra-se sobre a história do tráfico de orquídeas e complexas brigas judiciais que mobilizaram juristas, ambientalistas e colecionadores de plantas raras.

Tais informações são guiadas pela apresentação de um personagem que costura os diferentes contextos apresentados pela jornalista: a biografia de Laroche – que a autora qualifica em momentos diversos da obra como “excêntrico”, “maluco”, “obsessivo” – vai sendo desenhada ao longo do livro, evidenciando notáveis particularidades biográficas do ladrão de orquídeas. Entre um tipo de realismo do gênero jornalístico e sua tendência historiográfica, e o artifício da forma narrativa, notadamente a forma romanesca, em sua busca de uma impressão de verdade (WOOD, 2012), situamo-nos diante de um personagem de romance. Dois, se levamos em conta a jornalista como um personagem que relata em primeira pessoa o convívio com Laroche, em uma intrincada relação entre autor e narrador.

Para Georg Lucáks (2009), o romance é a expressão do “desabrigo transcendental”, de modo que habita nesse desabrigo o personagem romanesco, individualizado, separado da coletividade não por sua extraordinária consistência moral ou física, mas sim por constituir-se de uma solidão insuperável. Lucáks identifica a existência do personagem problemático, cuja consciência não encontra adesão à complexidade do mundo externo, e cuja aventura desdobra-se justamente sobre os abismos interiores. Para esse personagem, em quem encontramos no Quixote de Cervantes um patrono, a própria imanência do sentido da vida torna-se problemática. “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido á vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUCÁKS, 2009, p.55). Em torno dessa cisão ontológica, a forma romanesca traz o herói em uma busca degenerada, ou demoníaca, na qual o personagem tenta reconstruir a totalidade cindida da vida.



FIG. 1. PERSONAGENS DE ADAPTATION. DONALD E CHARLIE KAUFFMAN, LAROCHE E SUSAN ORLEAN

Nas obras que me proponho a visitar nesse artigo, essa busca demoníaca é percebida ligada à *obsessão* dos personagens como uma característica definidora de seu contorno subjetivo. Essa busca demoníaca assola um terceiro personagem que convido para esta discussão: Charlie Kauffman, protagonista do longa-metragem *Adaptation*, filme que traz a história do roteirista Kaufman (interpretado por Nicholas Cage) na busca obsessiva de adaptar o livro de Susan Orlean (interpretada por Meryl Streep¹) para um roteiro cinematográfico. A despeito do título do filme, o que se desenrola na trama não é uma transposição narrativa coesa que reproduz os fatos presentes no livro da jornalista americana, mas sim, a própria feitura dessa adaptação, trazendo o foco narrativo para a figura do roteirista, que se depara com a intraduzibilidade inerente ao processo de adaptação da obra, evidenciando o duplo caráter das traduções intersemióticas: produto e processo do trabalho de tradução, bem como a ambiguidade entre cópia e original, manifestos no par traduzibilidade/intraduzibilidade.

Uma das primeiras referências explícitas à tradução intersemiótica é de autoria do linguísta russo Roman Jakobson. Em texto datado de 1959,

¹ Os outros dois personagens ao redor da qual a narrativa transcorre são o irmão de Charlie, Donald Kauffman, também interpretado por Nicholas Cage, e John Laroche, interpretado por Chris Cooper. Laroche é também o personagem principal do livro *Ladrão de Orquídeas*.

Jakobson enumera três modalidades distintas de tradução, a saber, a tradução intralingual, que consiste em uma interpretação por meio de signos dentro de uma mesma língua; a interlingual, definida como aquela que ocorre entre elementos de outra língua; e a tradução intersemiótica, ou transmutação, “que consiste na interpretação de signos verbais por meios de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1995, p.65). A conceituação de Jakobson abrange um substrato linguístico amplo e coteja uma ideia criativa de tradução, uma vez que demanda uma recodificação em operações metalinguísticas.

O conceito de Jakobson opera como base de onde parte o pensamento de Julio Plaza (2010) sobre tradução intersemiótica, ou intersignica. Para Plaza, a tradução intersemiótica, ou TI², é uma operação artística situada na “medula da contemporaneidade” como uma produção estética que empreende uma revisão crítica do passado, como uma possibilidade outra de leitura da história, além de debater-se sobre as próprias qualidades materiais e sensíveis das obras e linguagens que entram em relação a partir da tradução. Plaza comunga uma proposição filosófica da história com a semiótica peirceana, em que as materialidades das obras de arte são problematizadas e a constituição física e sensível do signo estético é trazida para o centro das discussões.

A bricolagem conceitual de Plaza encontra interlocução no pensamento de Haroldo de Campos (2006), que, ao discutir traduções como poéticas, afirma:

Numa tradução desta natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] O significado, o parâmetro semântica, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória o lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p.35).

A tradução para Campos se dá no campo da transformação material dos objetos artísticos, o que não ocorre sem crítica histórica. A classificação de Plaza, herdeira do pensamento de Walter Benjamin, reforça a ideia de Haroldo de Campos da tradução como uma atividade estética dotada de

² Plaza, ao cunhar o termo Tradução Intersemiótica (TI), restringe suas reflexões às questões da arte multimídia e da intermídia, o que não dialoga diretamente com a nossa proposta. Contudo, nos valem de algumas equações do autor, notadamente a leitura que este estabelece com autores como Walter Benjamin e Haroldo de Campos. Além de proposições que têm extração no pensamento do semiótico norte-americano Charles Sanders Peirce.

autonomia. Na esteira da obra benjaminiana, Plaza reafirma a autonomia não apenas estilística das traduções de cunho intersemiótico, mas sua inscrição na constelação histórica como uma obra independente, que cria sua própria verdade. Para Plaza, os fenômenos estéticos se apresentam como “uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação” (PLAZA, 2010, p. 12).

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a tradução, publicado em português como “A Tarefa do Tradutor”, afirma o papel da tradução não como uma recuperação do original. Para Benjamin, o estudo da tradução poética deve equipará-la à obra dita original, em que as traduções possam ser entendidas como uma forma. A recuperação do original não está circunscrita a uma ideia de fidelidade ou de reprodução pragmática em outro idioma, pois, para Benjamin, os dados do conhecimento não podem ter pretensão a serem objetivos no que tange à reprodução do real, do mesmo modo que uma tradução não terá êxito se buscar reproduzir o passado fidedignamente (BENJAMIN, 2008).

Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida. Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um amadurecimento póstumo (BENJAMIN, 2008 p. 30).

Nas Teses sobre a História, Benjamin (1985) articula uma crítica ao historicismo e sua perspectiva linear e progressista da narrativa histórica: em favor de um passado que “relampeja no momento em que é reconhecido”, a visão de Benjamin apresenta uma História em aberto, como possibilidade, articuladora de múltiplos presentes: o passado passa a ser concebido como um jogo de indeterminações, potências e apelos ao presente. A tradução pode ser entendida, portanto, como uma modalidade de recuperação da história, de reescrita do passado, não buscando sua literalidade narrativa, mas propondo uma sobrevivência, um amadurecimento póstumo, que pode ocorrer em outros meios, em outras linguagens e em outras articulações do tempo histórico. A tradução, desse modo, abre possibilidade para um anacronismo, uma montagem de tempos múltiplos e heterogêneos, uma temporalidade marcada por fraturas e cisões, em que presente, passado e

futuro se articulam anacronicamente³.

Dentro dessa perspectiva, podemos compreender as adaptações fílmicas como operações de tradução intersemiótica⁴, nas quais não apenas o trânsito dos signos é evidenciado, processo evidente em qualquer processo de comunicação, mas também de articulações críticas entre estatutos de linguagens distintos, heterogêneos, que põem em relação temporalidades estéticas separadas diacronicamente. Tal relação fabrica uma dimensão do comparável entre original e tradução, entre texto-fonte e adaptação, esse comparável reside em relações de parentesco entre as obras, de diálogo e influências mútuas, e não em termos de transposição objetiva e fiel.

É da linguística que a problemática de uma epistemologia da tradução começa a se desenvolver, e com ela, a ideia de *fidelidade*, bem como a noção de *essência*, categorias que foram pensadas como métricas de julgamento das operações tradutoras. Essa herança linguística sobrevive em diversos discursos, acadêmicos e do senso comum, apesar dos estudos em tradução considerarem esses conceitos datados e ineficazes como categorias de análise de obras traduzidas, sobretudo em relação ao cinema que possui uma fortuna crítica considerável sobre adaptação fílmica, que tem como um dos marcos o ensaio de André Bazin, na década de 1950, intitulado “Por um cinema impuro: em defesa da adaptação”. No texto, Bazin (1991) se coloca diante da crítica de que as adaptações eram o ramo “vexatório” da arte, sobretudo por faltar-lhes a originalidade e a figura do gênio criador, ideias recorrentes no pensamento sobre arte ocidental. Bazin, contudo, reitera a periodicidade que as adaptações de um modo mais amplo aparecem na história da arte, e que uma arte moderna como o cinema vê-se necessariamente inflectida nas artes já consagradas.

A TRADUÇÃO COMO A ARTE DA BOA MORTE

Em *Adaptation*, os processos de tradução e de criação são mostrados como operações justapostas em dois níveis visíveis ao espectador:

³ Utilizo o termo anacronismo como proposto pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman. A discussão sobre o conceito é encontrada no livro *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, citado nas referências bibliográficas.

⁴ A adaptação fílmica como modalidade de tradução foi introduzida nos estudos em tradução a partir de Patrick Cattrysse, no começo dos anos 1990 (CATTRYSSSE, 1992; ARAÚJO, 2007).

inicialmente, a busca por uma traduzibilidade comove Orlean e Kauffman em seus processos de escrita. A jornalista em seu ensejo biográfico de trazer para uma narrativa jornalística e coesa a personalidade excêntrica de Laroche, e o roteirista em sua busca por articular essa biografia em um roteiro cinematográfico, que seja original e que não recorra às formulas tradicionais e repetitivas do cinema narrativo. Em um segundo nível, essa relação entre tradução e criação se dá em termos formais no filme, com a inserção de Orlean e Laroche como personagens da trama vivenciada e escrita por Kauffman, bem como da justaposição de temporalidades narrativas distintas que se interpõem no tempo fílmico.

Ao problematizar a tarefa do tradutor como a temática central da trama, o filme opera uma desarticulação do efeito realista que o cinema narrativo (e o jornalismo literário) buscam inferir, criando uma outra mitologia cinematográfica que traz para o campo filmado o próprio fazer cinematográfico, tornando evidentes os traços do significante, como se uma possível “quarta parede” no cinema fosse quebrada. Essa sensação se dá porque a narrativa de *Adaptation* não reproduz os fatos descritos pelo livro de Orlean. Em uma das cenas do filme Kauffman afirma “Quero fazer um filme sobre flores!”, evidenciando o distanciamento das intenções do roteirista em relação tanto ao livro quanto ao realismo cinematográfico.

Em uma das primeiras cenas do filme, vemos Kauffman no set de “Quero ser John Malcovich”⁵, seu primeiro longa-metragem, também dirigido por Spike Jonze, trazendo para a atmosfera ficcional elementos externos à trama, evidenciando uma verossimilhança forjada com o real, trazendo para o plano cinematográfico as marcas do significante, da fisicalidade da realização fílmica, elementos que tradicionalmente são invisíveis no cinema narrativo tradicional, como câmeras, cabos, cenários etc., além da própria figura do roteirista que aqui não é mais a mente invisível que cria o filme e se retira, como uma criação dividida, mas sim como uma peça central situada dentro da narrativa.

Essa aparição de Kauffman no set de seu filme anterior marca também uma bipartição confusa da subjetividade do roteirista, na qual uma confusão proposital entre o real Charlie Kauffman e o personagem homônimo é evidenciada a partir de múltiplas referências ao universo exterior ao filme. Essa bipartição é repetida com a figura de Donald Kauffman, irmão gêmeo do roteirista (refiro-me ao fictício), que surge como um mais um elemento de justaposição entre significantes na obra. Nos créditos do filme o nome de

5 Filme lançado em 1999, dirigido por Spike Jonze e roteirizado por Charlie Kauffman.

Donald aparece como coautor do filme, fortalecendo a confusão entre esferas do real e do ficcional, uma vez que se trata de um personagem criado para o filme.

Pela via do irmão gêmeo, o tema do duplo se insinua em *Adaptation* como uma alegoria ao trabalho de tradução, no qual a bipartição do ego e o enfrentamento da morte povoam significativamente a relação entre os dois irmãos, o personagem e seu duplo. Charlie empreende sua busca demoníaca, retomando aqui o léxico de Lucács, debatendo-se com sentimentos de obsessão (desejo sexual e profissional manifesto com ideias fixas e eróticas em determinados objetos) e frustração (desejo nunca alcançado plenamente), evidenciando seu caráter fraturado, uma cisão entre o querer e o gozo da realização, trazendo à tona uma concepção de sujeito aproximada à do herói problemático do romance, como um Quixote que, aventura após aventura, acumula uma série de insucessos.

Charlie é o epítome de um tipo de sujeito fragmentado, desenraizado, consciente das próprias deficiências, cabendo a si a tarefa não de superá-las heroicamente, mas de conviver com elas de modo conformado. O filme nos leva para dentro da mente do homem comum, e faz do ordinário tutano narrativo desse herói. Chamo atenção para a noção de bipartição que a figura do duplo evoca nesse sujeito comum. Se no romance gótico do século XVIII, no qual a figura do duplo foi tão frequente, essa duplicação debatia-se com convicções científicas e filosóficas sobre a relação corpo e alma, em que o duplo corporificava a moral perversa e desviada do personagem, em *Adaptation*, o Donald, atuando como um *alter ego*, operacionaliza um espelhamento opaco das obsessões de Charlie. Não é mais a bipartição da alma que angústia o personagem, esta já é um dado do sujeito contemporâneo. O que inquieta é a semelhança rejeitada, porém imperativa, entre os dois irmãos, como uma destinação inevitável ao ordinário.

Tal mal estar é vivenciado por Charlie em todo o filme e em diversas camadas de narração, e que assola também Susan Orlean, em seu empreendimento jornalístico. Inicialmente na repórter, Susan Orlean, que tenta capturar certa “essência” do personagem de sua história, John Laroche, cuja peculiaridade acaba por desconstruir na jornalista premissas de distanciamento jornalístico. Em outro nível, percebemos a dificuldade do personagem Charlie Kauffman em “adaptar” o livro de Orlean, o que o motiva a uma busca obsessiva a procura da jornalista, em um misto de aflição e atração sexual. Há também o roteiro que Donald escreve, no qual se encontram diversos recursos narrativos clichês de um filme narrativo, tais como explosões, romances impossíveis, mortes, *deus ex machina* etc.



FIG. 2. SEQUÊNCIA DE ADAPTATION

Entre a escrita de Orleans e de Donald, há o entrave de Charlie que esmiúça a angústia da não tradutibilidade em grandes crises de trabalho, que permeiam quase todo o filme. Um desses momentos de grande conflito é montado intercalando os momentos de trabalho de Charlie e Susan (figura 2). Cronologicamente as cenas possuem três anos de diferença, contudo não são narradas em *flash back*, mas sim como narrações simultâneas e sincrônicas, em um recurso que se aproxima do *mise en abyme*, técnica literária que se refere a *narrativas dentro de narrativas*, literalmente, uma narrativa em abismo. Em uma cena, vemos Charlie em seu quarto tentando reescrever para a linguagem fílmica passagens específicas do livro, comentando suas ideias em *voice over*. Em seguida há um corte e vemos Orlean em seu escritório escrevendo seu livro, narrando as passagens também em *voice over*, com uma alternância idêntica entre planos abertos e fechados, criando uma semelhança imagética para as duas cenas.

Deferente de um *flash back*, as duas cenas são justapostas e costuradas uma na outra pelo recurso das vozes dos dois personagens comentando a própria escrita, de modo que uma cena se interpõe à outra, como se tudo se tratasse de apenas uma obra caída em uma situação abismal. Chamo a atenção para o uso da voz nas duas cenas: no segundo caso, com a voz de Orlean, nos fica claro que é um recurso para que o espectador vislumbre o que ela escreve, uma vez que o computador é mostrado de costas

para a câmera e vemos apenas o rosto da personagem, cujo movimento é harmonioso com a fala. No primeiro caso, com a voz de Charlie, a voz funciona como uma narração em primeira pessoa para explicar a tensão dramática vivenciada por ele, uma vez que o espectador pode visualizar a máquina de escrever e perceber que a folha está em branco. Intercaladas, as duas cenas entram uma na outra pela via do texto que está sendo escrito pelos autores e verbalizado externamente, como um palimpsesto, um texto dentro de outro texto, em camadas que coexistem. Esse recurso traz a problemática da tradução para o significante, como um recurso que reside na própria especificidade material do cinema, montagem e o uso simultâneo de som e imagem, de modo a evidenciar as poéticas sincrônicas que estão na matriz das operações intersemióticas.

A narrativa em abismo é um recurso que se repete na estrutura do filme e que compõe cenas em que a operação tradutora encontra um correlato no trabalho de luto, marcado no filme pelo reconhecimento da intraduzibilidade por parte de Charlie como uma impossibilidade de acesso ao objeto de desejo, manifesto na arquitetura do personagem como um desejo sexual nunca alcançado na mesma medida em que o roteiro idealizado também se mostra impossível, de modo que realizar a tradução implica vivenciar o luto surgido da ruptura com o ideal desejado, um ideal no qual Charlie investe toda sua energia libidinosa em gestos obsessivos. A trama põe a figura do duplo, o irmão gêmeo, como uma equivalência conceitual em relação à escrita do roteiro, como uma metáfora corporificada em Donald: realizar a tradução é aceitar a morte do duplo.

Em uma das sequências finais do longa, os dois irmãos estão escondidos em um pântano da Flórida para escapar de Orlean e Laroche, cujo romance clandestino havia sido descoberto pelos gêmeos, em um desdobramento narrativo permeado de reviravoltas e com uma trama *nonsense* recorrente nos trabalhos de Kauffman (o verdadeiro). Charlie e Donald vivenciam um momento bastante clichê nos filmes *blockbusters*, no qual o personagem principal tem uma revelação epifânica em um momento de clímax. Ao ironizar esse recurso do cinema, o filme mais uma vez entrelaça instâncias narrativas, dessa vez com os dois personagens idênticos, em uma situação especular. A cena é realizada em plano contra plano em que o espectador visualiza apenas o rosto dos personagens (o mesmo rosto, na realidade). No momento em que os irmãos se aproximam afetivamente, há um processo de fusão entre eles (figura 3).

Essa fusão marca no tempo fílmico o momento que antecede a morte de Donald, em um processo de enfrentamento e aceitação da perda

e da assimilação do outro, do duplo, no ego cindido. O filme articula uma associação entre luto e tradução, evidenciada pela desaparecimento do duplo, simultâneo objeto de amor fraterno e de espelhamento do ego. Para Paul Ricoeur (2012), o trabalho do tradutor encontra correlato no processo do luto como entendido pela psicanálise freudiana, pensando a tradução como uma aceitação da perda, na qual ocorre uma incorporação do outro (a obra original) e criação do novo. O luto de Charlie em relação a Donald ecoa em seu luto em relação à escrita do roteiro: há um movimento de substituição do objeto perdido, ao passo que este objeto não é esquecido: um duplo processo de conformar-se com a perda (e investir a libido em outro objeto) e de manter vivo na memória o objeto morto.



FIG. 3. SEQUÊNCIA DE ADAPTATION

O trabalho do luto para Freud, explicado em “Luto e Melancolia”, publicado em 1917, consiste no abismo que se cria quando um objeto de desejo não existe mais como repositório da energia libidinal do ego. O luto consiste justamente no doloroso de desligamento do sujeito desejante com os rastros do objeto de desejo, marcado por uma “psicose alucinatória de desejo” (FREUD, 2012, p.29). O normal, diz Freud, é que a readequação da energia pulsional que empreende o luto seja vivenciada pouco a pouco, com grande dispêndio de energia, cumprindo um ciclo de ajuste psíquico, e uma vez concluído o luto, o ego fica novamente livre. Maria Rita Kehl, ao comentar o ensaio de Freud, reitera:

Embora a libido tenha enorme resistência em abandonar posições prazerosas já experimentadas, aos poucos a ausência do objeto impõe o doloroso desligamento, até que o ego se veja “novamente livre e desinibido”, pronto para novos investimentos. Pronto para voltar a viver (KEHL, 2012, p.14).

Esse mecanismo de ajuste é vivenciado duplamente por Charlie, no luto em relação à morte de seu duplo e na entrega à impossibilidade da tradução perfeita, como visto na cena comentada anteriormente, na qual os dois irmãos vão se aproximando e se fundindo. A cena é marcada por um diálogo também fundido, em que as vozes (a mesma voz, no caso) entram uma na outra, tornando-se um monólogo, criando uma situação em que Charlie fala consigo mesmo, como o fez durante todo o filme. Evidencio, portanto, a encenação do luto do irmão como uma sofisticada metáfora do trabalho de tradução, cujo tema é central no filme, visto o título da obra. É possível, dessa forma, compreender a intrincada relação entre morte, tempo e tradução elencada como disparadores narrativos no filme.

Além disso, é notória a posição privilegiada que a alteridade encontra no filme: em um momento anterior, Orlean tenta captar essa outridade de seu entrevistado, trazendo a vida dele para seu livro, como um modo de canibalizar essa existência, ao mesmo tempo em que vivencia a rotina do próprio Laroche, convivendo de perto com ele. Posteriormente, esse processo de duplicação e assimilação do outro é vivenciado por Charlie em relação tanto a Orlean quanto a Donald. A relação com esse último evoca uma canibalização espiritual, como um ritual de morte e possessão na qual o irmão morto continua vivo no corpo de Charlie. Esse mecanismo é próprio às relações de parentesco e sobrevivência entre obras traduzidas, e entre a tradução como um modo de recuperação histórica, em que a obra original perde-se no tempo cronológico, habitando uma dimensão anacrônica de poéticas simultâneas, e permanece sobrevivente na dinâmica da tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desse ensaio foi levantar questionamentos sobre a tradução intersemiótica e a adaptação fílmica como produções estéticas que empreendem uma leitura crítica do passado, criando uma temporalidade e uma historicidade própria para as obras que são colocadas em relação por meio das práticas de tradução. Além disso, o texto discute a autonomia

das traduções em relação à ideia de original, ou autêntico, evidenciando a impossibilidade da tradução literal e a potência criadora das traduções de cunho intersignico, que colocam em movimento não apenas os sentidos das obras, mas também a materialidade dos meios, resguardados no significante, além de movimentar a memória e o passado dos textos culturais. Chamo atenção para uma dimensão política em discutir a noção de fidelidade, no intuito de pensar as produções artísticas contemporâneas sem hierarquias, cuja manutenção é mais ideológica que estética. Cabe à tradução o labor de construir pontes, permitindo a sobrevivência das formas e dos discursos. Trago Benjamin para esta conclusão, que afirma:

Neşte sentido as traduções estão longe de constituírem equações estéreis entre duas línguas diferentes, porque, em todas as suas formas e partindo do amadurecimento posterior da palavra artística que lhe serve de base, lhes cabe muito particularmente notar a dor e vida da sua própria língua (BENJAMIN, 2008, p. 31).

Tendo isso em vista, percebemos no longa-metragem *Adaptation* a angustiante tarefa do tradutor, cuja duplicação do personagem principal remete à figura do duplo como corporificação de uma tarefa impossível. Diante da impossibilidade da tradução ideal, Charlie é equiparado ao poeta de gênio atormentado, figura recorrente no imaginário sobre arte. O roteirista é trazido como uma figura da criação que canibaliza o passado, como uma metáfora do próprio cinema, arte que nasce amparada por séculos de outras expressões estéticas que lhe servirão de referência para realizar sua própria linguagem. Como discutido no ensaio, essa realização empreendida por Charlie é equiparada ao trabalho de luto, o enfrentamento da morte como possibilidade de tradução.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Vera Lúcia. *Uma reflexão sobre a adaptação como tradução: o caso do filme adaptação*. Anais do I Congresso Internacional da Abrapui, 2007. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- CATTRYSSE, Patrick. *Pour une theorie de l'adaptation filmique: le film noir américain*. Berna, Peter Lang, 1992.
- BAZIN, Andre. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. In: *A tarefa do tradutor de Benjamin*. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUCÁKS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2009.

ORLEAN, Susan. *O ladrão de orquídeas: uma história real sobre beleza e obsessão*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

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

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

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O CORPO-MÁQUINA DE FRIDA KAHLO

Josebede Angélica Guilherme da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

angelica_literatura@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho discute a temática da mecanização do corpo através da pintura de Frida Kahlo, analisando a forma como a artista representa o corpo numa extensa narrativa plástica autobiográfica. Utilizando as impressões de teóricos pós-humanistas, verificamos aspectos da conjunção do humano com a técnica em sua obra, que são continuamente ressignificados pela transfiguração do feio com o belo, do profano com o sagrado, do artifício com a natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Imagem; Máquina; Frida Kahlo.

ABSTRACT: This paper discusses the theme of mechanization of the body through the painting of Frida Kahlo, analyzing how the artist represents the body in an extensive autobiographical plastic narrative. Using the impressions of posthumanist theorists, we verify aspects of the conjunction of the human with the technique in her work, which are continually resignified by the transfiguration of the ugly with the beautiful, the profane with the sacred, the artifice with nature.

KEYWORDS: Body; Image; Machine; Frida Kahlo.

O CORPO: MÁQUINA OU ESPÍRITO?

Entender o corpo humano pelo pensamento moderno é concebê-lo não como uma unidade ideal, mas antes como um *devenir*: uma estrutura em processo, fragmentada, incompleta, em busca de uma totalidade, talvez. Sujeito a rupturas e decomposições que o distanciam do modelo simétrico construído pelos gregos, o corpo humano como ideia acompanhará a fragmentada consciência fundadora do Modernismo que se estabeleceu no final do século XIX. A teoria estética da *mimesis* já não responde à necessidade do momento; recorre-se agora à *poïesis*, pois uma vez ultrapassada a imitação da realidade circundante, torna-se imprescindível uma ativação do poder criador do ser humano. Assim, paira no ar uma atmosfera de desconstrução do real pela liberdade do artista. “O modelo artístico não é mais uma arte que imita e copia, mas uma arte não-representativa, da qual prestamos conta não em termos de verdade e adequação a um objeto a ser representado, mas em termos de energética emotiva.” (MOSER, 1998/99, p. 47). No afã de compreender esse gesto, vários artistas atuam no sentido de resignificar o corpo humano.

De Platão a Bergson, a definição do corpo sempre pareceu complexa e hesitante. Apenas com Descartes, o corpo adquirirá uma concepção precisa: comparado a uma máquina, o homem passa a ser visto como um relógio composto de arruelas e contrapesos, um objeto apreensível pelo intelecto, passível de ser reconfigurado, alterado e mutilado. Uma criação humana, portanto, que disputa com os corpos robóticos, andróides e cibernéticos a sua nova identidade. Os crescentes avanços da ciência e da tecnologia, ancorados na ideia do melhoramento do corpo, da promoção da saúde do corpo, da pesquisa pela conquista da resistência à morte do corpo, fortaleceram a ideia positivista de Descartes. Destituído da integridade que lhe conferia a sacralidade presumida pela atribuição de sua criação divina, o corpo profanado pela ciência passa às mãos humanas como matéria manipulável, sujeito a recriações.

Segundo Rouanet (apud NOVAES, 2003, p. 37), a expressão “homem-máquina” foi cunhada pelo médico Julien Offray de La Mettrie, nascido em 1709 na Bretanha:

O meio médico do tempo de La Mettrie era deplorável, tendo evoluído pouco, depois que Molière o satirizara em várias de suas peças. Reinava uma ignorância crassa, agravada pela separação entre os médicos e os cirurgiões, assimilados aos barbeiros. La Mettrie não suportou durante muito tempo a mediocridade ambiente e foi para

a Holanda. Em 1746, escreveu “A política do médico”, panfleto que fulminava a ignorância de seus confrades. Em 1748, aparecia sua obra mais famosa, *O homem-máquina*, que radicalizava Descartes, afirmando que os homens eram em tudo próximos dos animais e, portanto, também não tinham alma, eram meras máquinas, conjuntos de engrenagens puramente materiais, sem nenhuma substância espiritual. (ROUANET, apud NOVAES, 2003, p. 38)

Para Le Mettrie, o homem não pode ser livre se estiver sujeito a uma vontade exterior. Na concepção religiosa tradicional, o homem é filho de Deus, sujeito à heteronomia da lei divina. Mas se o concebemos como uma máquina autorregulável, como um relógio autônomo, não necessita de maquinista nem de relojoeiro, passando a ser dono de seu próprio destino. Assim, o lado humanista de La Mettrie exprime-se numa tomada de posição a favor da autonomia humana. “Ser autônomo” – diz Rouanet (2003, p. 41) – “significa libertar-se de todos os vínculos de subordinação, sagrados ou humanos”. La Mettrie poderia ser considerado, assim, um antecipador das atuais doutrinas “transhumanistas”, considerando-se o “Transhumanismo” uma classe de filosofias que buscam guiar-nos para uma condição “pós-humana”. As ações transhumanistas adotam muitos elementos do humanismo, incluindo o respeito pela razão e pela ciência, o compromisso com o progresso e a valorização da vida; mas diferem do humanismo ao reconhecer, defender e promover alterações radicais na natureza, desde que inspiradas pela necessidade de superação de limitações humanas fundamentais. Acredita-se que os homens podem expandir, mediante o intelecto, suas habilidades físicas e psíquicas naturais a tal ponto que passem a merecer a alcunha de “pós-humanos”.

Muitas manifestações culturais assinalam a hegemonia da percepção transhumanista na atualidade, sobretudo no campo da *Body Art* e da *Carnal Art*, que consideram o corpo humano, seja o do próprio artista, seja o corpo dos modelos, como suportes ou meios de expressão passíveis de reconfigurações as mais diversas. Esses gêneros, surgidos nos anos 1960, vêm adquirindo novos contornos em suas reinterpretações contemporâneas, que associam a plasticidade ao teatro – através dos conceitos do *Happening* e da *Performance* –, ou às mídias digitais. Surgem, assim, representações do corpo humano com alterações de sua escala natural, ou em misturas simbióticas com outros corpos, sejam eles não-humanos e maquínicos; sejam não-humanos e biológicos, como os animais e até mesmo os vegetais, usados em experiências genéticas pela *Bio Art*.

Dona de uma obra plástica exuberante e exótica, obsessivamente

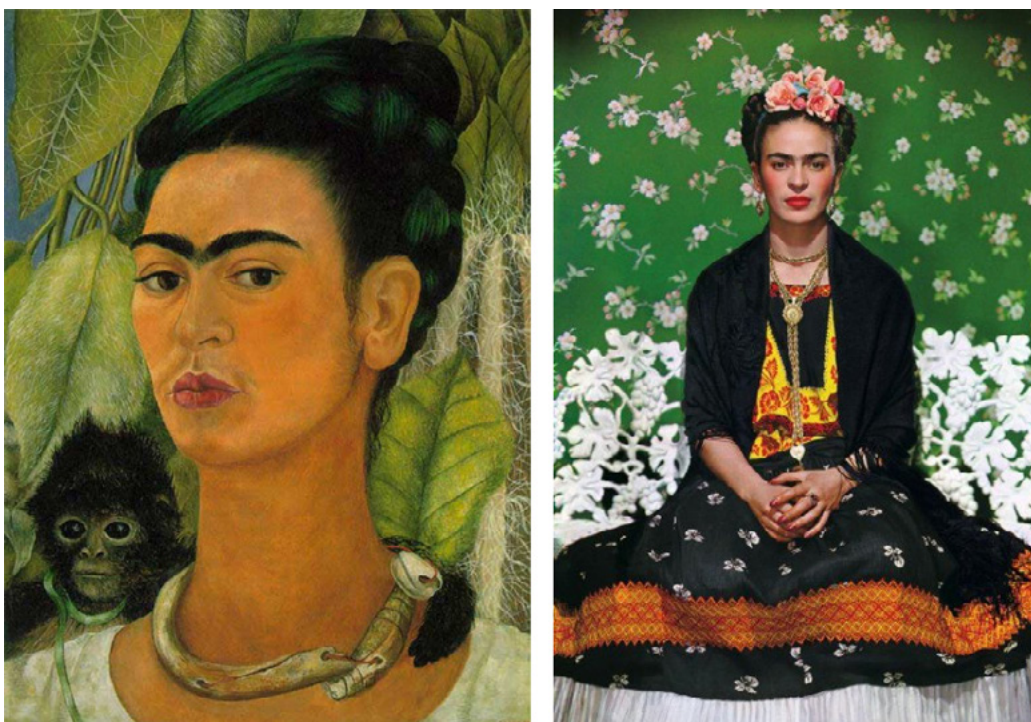
concebida em torno do corpo – mais especificamente de seu próprio corpo mutilado por intervenções naturais ou acidentais, em associações com as intervenções tecnológicas – a artista mexicana Frida Khalo nos fornece importante material para uma reflexão sobre o tema do corpo, no limite entre a máquina e o espírito. Ainda distante das concepções do corpo-suporte, a artista já flertava com a ideia de um corpo mutante, mediante a possibilidade de reconfigurar sua própria estrutura óssea pela manipulação técnica, libertando-a do extremo sofrimento que lhe impôs o acaso (poliomielite com sequelas na infância; fraturas pélvicas resultantes de um grave acidente de trânsito; uma série de cirurgias ortopédicas invasivas; abortos em consequência dessas agressões).

As extremas e continuadas dores físicas e psicológicas levaram Frida Khalo a tentar o suicídio diversas vezes, usando instrumentos muito agressivos, como facas e martelos. O recurso constante à ciência médica como esperança de libertação do corpo desta condenação mostra o quanto Frida partilhava a ideia de La Mettrie, de que “o objeto da vida humana é a felicidade”, e para isso é preciso que ele tenha a liberdade de adotar os melhores meios para ser feliz, segundo estratégias adequadas às características específicas de cada “máquina”, variáveis de indivíduo para indivíduo: “O ideal eudemonista era comum a todos os filósofos da Ilustração, e o jusnaturalismo norteamericano incluiu a *pursuit of happiness* entre os direitos inalienáveis do homem, mas La Mettrie deu um passo adiante, fundando esse direito na própria constituição orgânica do homem, movida pelo princípio do prazer.” (ROUANET, apud NOVAES 2003, p. 41).

Num aspecto, porém, Frida não concordaria com o ilustrado médico do século XVIII: na abolição da ideia da existência da alma. Pois o que a sua obra nos revela, para além de toda a sua confiança na razão humana, registrada em sua busca de soluções pela ciência, é que a arte e o espírito foram os recursos de que se valeu para atingir uma vida “feliz”. Confessional e autorreferencial, sua obra é um testemunho de superação da dor e de aposta na existência mediante o recurso a instâncias não manipuláveis pela tecnologia e inacessíveis às máquinas. O recurso ao belo, à expressão estética, a transfiguração artística, ao encantamento da criação, ao envolvimento afetivo, à afirmação da força da natureza e do perdão é o elemento primordial de salvação de sua existência transformada em imagem.

A mutação de seu corpo real, feio e deformado, é operada pela própria artista, com os recursos da estetização e de investimento numa moda exuberante e colorida, em tudo compensatória daquilo que lhe reservava o seu destino sombrio, preso à cama, às muletas ou às cadeiras de

rodas, quando não engessado ou torturado por aparelhos metálicos. Frida não recorria à utilização da tatuagem corporal, tão difundida na atualidade, que trata a pele humana como suporte da arte, mas seus retratos exibem – mediante recursos estéticos, que incluem um calculado investimento nos tecidos, acessórios, maquiagem e cenários de fotografias reais e de pinturas figurativas – uma imagem marcante, rebelde, insubordinada ao destino e arrogantemente defensora de seu direito à felicidade:



RETRATO E AUTORRETRATO DE FRIDA KHALO: EXUBERÂNCIA E COR

Chamam particularmente a atenção as fotografias retiradas da artista em seu leito, provavelmente em condições adversas, imobilizada por coletes e prostrada pelas dores dos pós-operatórios. Ninguém veria como “sofrida” aquela mulher com um intrincado penteado, unhas pintadas, braceletes e anéis, distraída a transformar seu aparelho ortopédico num exótico *corselet* decorativo; ou a jovem que se faz fotografar numa pose calculadamente erótica, com longos cabelos soltos e um cativante olhar dirigido ao observador para quem se desnuda, sem revelar suas cicatrizes. Há algo neste olhar que claramente ultrapassa as fronteiras da máquina corporal, afirmando-se para além de seus limites, não obstante ainda prisioneiro de suas amarras. Um olhar “pós-humano”, “transhumano”, porém não no sentido maquínico de Descartes e de La Mettrie, nem dos filósofos cibernéticos da atualidade. Um olhar que, ao contrário, parece denunciar a existência irrefutável da “alma”,

de uma força ou entidade transcendente *aprisionada* na matéria – mas que não existiria *sem essa matéria*.

Para Lorenzo Mammì, o pensamento cristão é o primeiro a assumir o corpo, em todos seus aspectos físicos – incluindo o erotismo – como um tema de reflexão. Enquanto no pensamento clássico a exclusão do corporal é programática tanto na reflexão filosófica como na experiência estética e moral, o cristianismo inventa a sensualidade como determinação do espírito:

O erotismo antigo age num plano psíquico, não num plano espiritual: atinge o indivíduo como um acidente, um poder exterior ao qual é necessário se dobrar; é algo externo às profundezas da alma, indiferente a elas. Sua imagem é Eros, deus que obriga a amar, mas que nunca se apaixona. O cristianismo, ao contrário, colocaria Eros como potência da alma, algo que é determinado pela consciência individual e que deve ser expulso de si. Evidentemente, observa Kierkegaard, a sensualidade existia antes do cristianismo; senão o cristianismo não poderia excluí-la. Mas ela nasce como princípio espiritual justamente no momento de sua exclusão: é só nesse momento que se reconhece que há algo, no espírito, que inclina naturalmente para, ou que gera, a sensualidade. (MAMMÌ, apud NOVAES, 2003, p. 110)



FRIDA KHALO RETRATADA EM SEUS LEITOS PÓS-OPERATÓRIOS

Segundo este autor, nós não somos, portanto, almas prisioneiras de um corpo, mas uma mistura de alma e corpo, de espírito e matéria. Podemos nos voltar para nossa origem espiritual ou ceder ao peso de nosso fardo material, mas é a alma quem toma as decisões. A laceração está nela, e não entre alma e corpo. Como diz Agostinho: “Não é o corpo corruptível que tornou a alma pecadora, mas a alma pecadora que tornou o corpo corruptível”. Se, para o pensamento clássico, o sábio poderia alcançar um estado de felicidade já nesta vida, mediante a redução do corpo a mero instrumento da alma racional; no cristianismo, a salvação não é possível apenas com o auxílio do pensamento discursivo. “O santo” – diz Mammì (2003, p. 113) – “é alguém em estado de tensão e de tentação contínuas, que só se mantém puro porque tem consciência de sua natureza carnal”.

O CORPO: INAPETÊNCIA OU FOME DE VIVER?

A obra *Sem Esperança* mostra Frida presa a uma cama, numa paisagem rude e estéril, com uma cornucópia de carne sob a forma de animais mortos em um cone suspenso acima de sua boca. Embora pequena, a pintura é considerada uma das mais perturbadoras e poderosas de sua obra, produzida numa época de inapetência extrema, com grande definhamento físico, durante a qual ela se alimentava através de um funil. Na pintura, o funil ganha novas dimensões – tão grande que precisa ser apoiado numa estrutura de madeira. Trata-se do cavalete que, na fotografia, exhibe seu contínuo investimento numa *alimentação* diferente: a do espírito através da arte, que de certa forma contraria a inscrição posta no verso do quadro: “Não resta nem a menor esperança em mim... tudo se move em sintonia com o que o estômago contém”.



FOTOGRAFIA DE FRIDA PINTANDO EM SUA CAMA COM O AUXÍLIO DE UM CAVALETE ESPECIAL, E O QUADRO SEM ESPERANÇA

Reforçando o aspecto do corpo/alma defendido pela existência ilustrada de Frida Khalo, há toda a série de “Naturezas Vivas” pintadas pela artista, nas quais ela retrata – talvez em alusões metafóricas ao seu próprio corpo ferido, lancetado e exposto, condenado ao fastio e à anorexia – os corpos de frutas tropicais variadas; capturadas, ao contrário do *memento mori* animal de *Sem Esperança*, em seu apetitoso e sensual aspecto. Melancias vermelhas, um mamão talhado repleto de sementes, laranjas, bananas, cocos e abacaxis com suas tentadoras cores e texturas evocando deliciosos sabores, apresentam à pequena figura de uma jovem “noiva”, escondida na cena, uma antecipação de prazeres desconhecidos, sob o título: *A noiva que se espanta de ver a vida aberta*.

Como uma virgem em seu vestido imaculado, a artista observa a violência do destino sobre a sua história com uma sempre renovada fome. A dor e a ferida tornam-se, em seu cavalete, motivos de deleite e descoberta. A consciência de sua natureza carnal é uma espécie de sabedoria que se traduz na imagem da corujinha à frente do banquete cruel e enganoso da vida. Sua estratégia de sobrevivência produz a confluência do corpo carnal com o corpo artístico, arrancando da dor real o êxtase estético e anímico que a faz, repetidamente, ressurgir das cinzas.



A NOIVA QUE SE ESPANTA DE VER A VIDA ABERTA, DE FRIDA KHALO

A existência e concepção desse corpo, por ela descontinuado, desconstruído e reconstruído, figura como um espelho de força e superação.

O feio, o inapetente, o doente, o destruído e o inquietante acabam por afirmar e ressignificar novos conceitos de beleza. Vitimada desde a infância por deficiências e deformidades, a artista teria criado, desde cedo, um duplo de si – “a menina alegre” – sobre quem escreve em seu diário:

Eu devia ter seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma menina mais ou menos da mesma idade. Na janela do meu quarto que dava para a rua Allende, sobre um dos vidros da janela, com um dedo eu desenhei uma “porta” por onde eu saía na minha imaginação. Atravessava todo o campo que se via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN. Pelo “O” em PINZÓN eu entrava e descia intempestivamente *ao interior da terra*, onde minha amiga imaginária “me esperava sempre”. Não me lembro de sua imagem e nem de sua cor. Mas sei que era alegre. Ela ria muito. Sem sons. Era ágil e dançava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as minhas coisas. ... Eu era feliz. (KAHLO, 2005, p. 82)

Outra importante marca de superação vem do desafio imposto à jovem de 18 anos, vitimada pela violência da máquina que trespassa seu corpo, no terrível acidente entre um bonde e um trem que acarretaria consequências devastadoras por toda a sua vida:

Única aprendizagem possível: a de si mesma, captada pelo pequeno espelho das dimensões de um retrato. Único material humano: o seu, pois não pode ir ao encontro dos outros, mas sempre cercada pela expressão que os grandes retratistas alemães e italianos dão à figura humana. Desse confronto com a própria identidade nascem as problemáticas que tocam a própria essência da arte: a ilusão, o desdobramento, a relação com a morte. Bem mais que uma autobiografia, seus autorretratos se revelam como “imagens do interior” de uma mulher que se lançou em uma busca tanto existencial quanto estética, de um ser em processo de vir a ser, de uma consciência que nasce. (BURRUS, 2010, p. 29).

Nessa concepção do processo de vir a ser na vida, na tela o corpo

é. A arte lança o corpo da artista no lugar aonde ela deseja estar. Esperar a generosidade da natureza seria jogar fora o tempo do prazer. Sintonizar com o corpo possível, dele extraindo a satisfação possível, é contrariar a dureza do tempo. Embora muitas telas da artista mexicana mantenham forte relação com a morte, a inania e o desespero, o fiel da balança pesa num sentido contrário, harmonizando a dor com a vida e a beleza, com um grande apetite para a alegria que se comunica ao público numa mensagem de força e esperança demasiado *humana*.

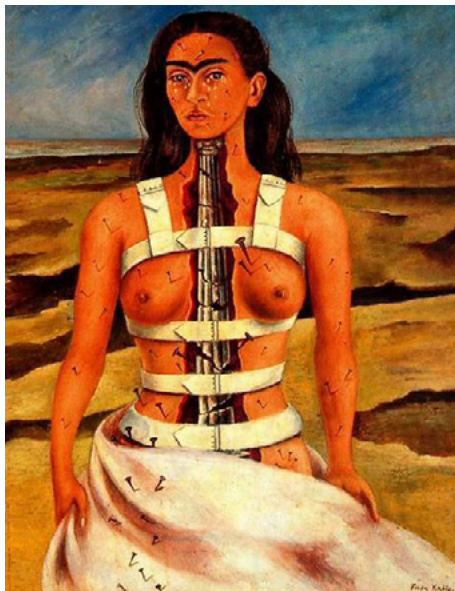
O CORPO: MÁQUINA DE VIVER

Padecido, mutilado, devastado, o corpo de Frida passa a ser o *locus* de sua criação ficcional. A partir de uma realidade negativa, Frida se reconstrói no corpo da arte, que exhibe como um verdadeiro troféu. Duplo invertido de si mesma, a arte confessional de Frida, sem esconder a verdade, consegue transcendê-la. A necessidade de transfiguração do corpo natural é traduzida nas imagens verbais de seu diário e nas imagens plásticas de sua obra. Refeito, o corpo reconfigurado pela arte já não suscita piedade nem compaixão, senão encantamento, deslumbramento, êxtase:

Estive doente durante um ano: 1950-1951. Sete operações na coluna. O Dr. Farill salvou-me. Restituiu-me a alegria de viver. Ainda estou numa cadeira de rodas e não sei quando poderei voltar a andar de novo. Tenho um colete de gesso que, em vez de ser horrivelmente “maçador”, me ajuda a suportar melhor a coluna. Não sinto dores, só um grande cansaço... e, como é natural, por vezes desespero. Um desespero indescritível. No entanto quero viver. Já comecei o pequeno quadro que vou dar ao Dr. Farill e que estou fazendo com todo meu carinho por ele”. (KHALO, in: HERRERA, 2003, p. 47)

O colete a ajuda a suportar melhor a coluna. As palavras contrastam com os pincéis. Se, no discurso, ela se mostra doente, dependente e frágil; na tela, apesar do registro intenso da dor na abundância de lágrimas que escorrem pelo seu rosto, e na quantidade de pregos que a perfuram como a uma Madona das Dores, a um São Sebastião ou mesmo ao Cristo, chama a atenção sua altivez, sua elegância, a posição ereta com que se mantém de pé apesar da coluna fraturada. Trata-se de uma bela mulher, impressionante em sua força. Suspensa sobre uma coluna grega em ruínas, a cabeça de

traços inconfundivelmente indígenas revela, sob as marcantes molduras das sobrancelhas, olhos doces, porém destemidos, que enfrentam os observadores.



A COLUNA PARTIDA, DE FRIDA KHALO

Há nesta imagem mais beleza do que dor. O corpo exposto, rasgado e fendido é suportado por uma coluna jônica, também partida em vários sítios, o que poderia nos remeter ao corpo modelado, lipoaspirado e reconfigurado do homem moderno. O capitel da coluna eleva o queixo, subvertendo a dor em força, enquanto o rosto erguido pertence àquela que escolheu o seu destino. Não há sangue em seu corpo; a coluna é um adereço necessário à vida do quadro, bem como os espinhos. É um corpo que, moldado pela dor real, passa à arte com a missão de ser belo. Há, no entanto, grande diferença entre a reconfiguração estética do corpo pela arte, e a reconfiguração cosmética do corpo. Enquanto a arte embelezadora de Frida, tal como seus diários, não nega a história e a memória; as intervenções cosméticas tão em moda hoje em dia tendem ao engano: ao apagamento dos traços da vida, ao esquecimento das dores, à negação dos fatos desagradáveis, continuamente editados para publicação no álbum de perfeições artificiais que se chama “Facebook”:

Vemos que hoje a sociedade não precisa manter seu corpo tal como lhe foi dado naturalmente; cada um pode fazer do corpo aquilo que a sociedade quer que seja feito, quanto mais atender aos modelos sociais vigentes, mais perto do sucesso e fortalecido este corpo estará. (BORDO, 1998, p.23)

Quase sempre disfarçado sob saias longas e largas, e blusas fechadas com mangas e golas altas, de cores berrantes e grandes padronagens, o corpo de Frida se desnuda nas telas. A artista manipula a própria imagem, como quer ser vista, pois “cabe aos indivíduos o autocontrole constante de sua aparência que provoca um comportamento de olhar o corpo do outro e seu próprio corpo de forma a classificá-lo esteticamente como aceito ou não.” (GOLDENBERG, 2002, p. 76). Novamente, a estetização na obra da artista incorpora-se a um longo relato autobiográfico cru e desnudo. Os diários exibem a história real, e são corroborados pela obra plástica que os reitera, transcendendo-os. Não é isso o que se observa, porém, nos movimentos de reconfiguração da imagem pelas tecnologias midiáticas, que sublevam continuamente a verdade, incentivando a escravidão automática a padrões estéticos pré-estabelecidos, e não à libertação pela consciência e aceitação da realidade.

Ao contrário da “máquina de viver” de Frida, os corpos maquínicos das mulheres modernas são receptáculos do equívoco. Destituídos de “alma”, sofrem um encolhimento simbólico ao serem expostos como mercadorias seriadas nas vitrines das redes sociais, imersos no nivelamento discursivo de histórias impessoais, ou de uma história única e padronizada de sucesso e felicidade artificialmente construída. A sensualidade não surge de uma verdadeira tensão e tentação contínuas do corpo, mas de uma afetação, de um simulacro que põe em movimento um falso desejo, um falso impulso:

No início do século XXI, as mulheres são empurradas a viver em função de seus corpos, sofrendo mais do que nunca prescrições, não mais do marido, do padre ou do médico, mas do discurso jornalístico e publicitário que as cerca. Instala-se uma nova forma de subordinação, só que hoje o algoz não tem rosto, é a mídia. As mulheres estão sendo cada vez mais levadas a experimentar seus corpos como inadequados diante das imagens veiculadas, esculpidas em salas de ginástica e de cirurgias, ou retocadas em estúdios fotográficos. Imagens frequentemente associadas à ideia de corpos livres e liberados, de quem sabe o que quer e é dono de seu próprio nariz, corpos que são vendidos como passaportes para o sucesso e a felicidade. (NUNES, 2003, p. 3).

Na ânsia da busca perfeccionista pelo ideal estético de um corpo escultural, o humano mistura-se ao não-humano (à máquina), de modo que a perfeição perseguida acaba por ser alcançada por meios artificiais,

dietéticos e cosméticos, ou mesmo cirúrgicos. O corpo natural não é perfeito nem harmônico, não é eterno nem imutável. Sofre deterioração constante, e está permanentemente sob os efeitos da entropia. A única certeza humana é a do esgotamento do corpo na morte, e do retorno de seus constituintes aos elementos primários – ao “pó”, como se diz na Bíblia. Sem o componente anímico, sem a história e a memória, sem a arte a validar a vida, o humano perde miseravelmente em comparação com as criaturas cibernéticas, feitas de materiais mais duráveis e resistentes, capazes de articulações mais amplas e de uma memória absoluta, não contaminada pelas emoções:

A ênfase na precariedade da carne, na imperfeição, na falta de resistência, no envelhecimento progressivo e na morte como ameaça constante alimentam o imaginário social referente ao descrédito para com o corpo real e amparam diversas pesquisas científicas e numerosas práticas cujo intuito é remediar as deficiências do orgânico por meio de procedimentos técnicos e métodos de gestão e controle. (TRINCA, 2008, p. 3)

Essa ameaça à sobrevivência individual, que é projetada pelo envelhecimento do corpo e da mente, não é mais aceita na pós-modernidade, passando a ser entendida como o inimigo a ser combatido pela ideologia transhumanista. A engenharia genética, a farmacologia, a realidade virtual debruçam-se sobre o material perecível humano para reconstruí-lo num ambicioso contexto que prega o direito à vida eterna. O corpo passa a ser entendido como o suporte maleável, e talvez provisório, de uma identidade fluida. Assim, falar do corpo humano já é falar de sua falência, de sua impotência ante o referencial de perfeição e beleza.

Enquanto, suportando seu destino infeliz e desairoso, Frida agencia em sua humanidade forças de reconstrução e reinvenção maiores e mais densas que a mera reformulação de seu corpo sofredor seriam capazes de produzir, hoje já não se suporta nenhuma ameaça de dor. O medo da dor é um grande pânico a ser imediatamente controlado pelos medicamentos. A doença, a miséria, a deformidade e a morte são marginalizadas para as esquinas da realidade, fora das grandes avenidas da juventude sadia, alienada, hedonista e permanentemente “feliz” que representa o alvo do transhumanismo.

O corpo moderno deve ser visto em uma padronização cujos conceitos de beleza são ancorados pelas novas tecnologias e homogeneizado pela lógica de produção. Conquanto essa reprodução do corpo em Frida

se reduza ao âmbito da pintura; no atual cenário, com a comunicação de massas, essa reprodução pode atingir um vasto número de indivíduos através da fotografia, do cinema e dos espaços virtuais:

O que chamamos de corpo é, na verdade, uma invenção da cultura, uma abstração a partir das articulações concretas da carne. (...) O culto do corpo contemporâneo, em seus aspectos fisioculturais, pode ser extremamente maquínico (exercícios e instrumentos de modelagem) e guiado por uma estética que mais tem a ver com as abstrações do mercado do que com a concretude humana. (SODRÉ, 2013, p. 165)

O corpo inventado é a tentativa de afirmar o individualismo. É com a afirmação deste como doutrina que surge a corpolatria, e dá-se a sistematização da contraposição anima/social. “Meus instintos coexistem em conflito com minha sociabilidade, da luta do animal que existe em mim contra o ser que se impõe pela civilização compõe-se o ‘eu’.” (CODO, 2004, p. 26). O corpo-máquina é civilizado, domesticado, ele é a harmonia entre o que projeto e o que pode ser real.

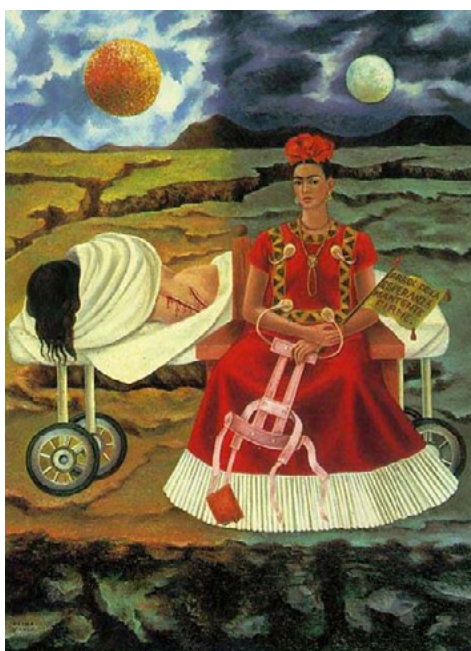
O CORPO-IMAGEM E A SUPREMACIA DA APARÊNCIA

É inegável que atravessamos uma época de grande turbulência que tem na produção tecnológica da imagem um poderoso alicerce. O que se vê é significativamente mais forte do que o que se ouve. Após a segunda metade do século XX, o avanço das ciências biológicas, o feminismo, a indústria da beleza, acabaram por lançar no meio acadêmico fortes discussões acerca da saúde e do bem estar corporal tendo em vista sua ascensão estética. Vive-se a sociedade do consumo, e “na panóplia do consumo, o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos é o corpo” (BAUDRILLARD, 1975, p.136).

Quando observamos o corpo enquanto imagem, é preciso considerar que a qualidade do que é real e do que é virtual varia de um para outro. Um corpo pode ser real, mas a imagem deste será sempre virtual, desejável. Assim, o corpo imagem aqui abordado se trata daquele esperado, almejado, que pode ser real apenas depois de projetado no campo virtual. O conceito de imagem vem da representação, da ideia. Platão considerava a ideia da coisa, a sua imagem, como sendo uma projeção da mente. A vista disso, entende-se que a imagem estaria para a idealização daquilo que se constitui na ideia. Ao

transpor o corpo ao plano da imagem, é preciso abolir deste aquilo que é de fato real, exortar o que dele é ruína, e o que se desvincula do projeto, portanto. Não se trata unicamente de uma apologia ao belo, mas a uma projeção do que se espera ter de uma dada figura real, de um dado corpo, por exemplo.

Ao falar da imagem do corpo, a mente é lançada imediatamente a um espaço e um tempo que se distancia do real. Assim como o que se escreve deixa de ser o que se vive, pela distância entre o que se era quando escreveu e do tempo que já não é o mesmo, com a imagem não é diferente. Verso de sua canção favorita, *Árvore da esperança, mantém-te firme*, 1946, de Frida Kahlo, nos reporta à ideia de imagem quando nos distanciamos do real. Em um deserto seco, sobre uma maca jaz uma Frida modelo deitada; do outro lado, a artista já vestida, livre da coluna jônica que está pendurada em uma das mãos, e em uma bandeirola a frase da canção que intitula sua tela. A observância da imagem nos lança no campo da figuração da vida da mexicana. A tela é um dos desdobramentos de *A coluna partida*, e mais uma vez dialoga com a tentativa de figurar a ciência na arte.



A ÁRVORE DA ESPERANÇA MANTÉM-TE FIRME, DE FRIDA KHALO

A silhueta à mostra, visivelmente esguia, despe a imagem do horror que uma fratura aberta em uma cama de hospital pode suscitar. Conquanto sejam fundos os cortes, no mesmo plano, Frida é pintada com a coluna ereta, produzida em suas roupas longas, desviando a atenção do trágico. Posta em plano inicial, a pose revela uma vitória sobre a enfermidade, contudo,

vestida e livre da coluna, é noite. Vê-se a lua e o escurecer quando sentada já livre da máquina médica. Enquanto posta sob os cortes e artefatos médicos, o sol brilha, em dimensão bem maior que a lua no outro plano da imagem, e é dia, como que para reforçar que, os recortes do corpo antes vivificam-na. A imagem em Frida é fortemente evidenciada. Em seu diário ela expõe o coração, mas é nas telas que sente a necessidade de plasticizar o seu corpo, com a necessária exposição da dor superada, e de dar continuidade a essa superação no ato espectador. A imagem da dor em Frida é superada pela aparência; há uma tentativa de manter os olhos que observam acostumados, como se fora uma profecia que desde já anuncia aos tempos modernos, o homem pós-humano.

Os autorretratos eram réplicas fixas e imutáveis de sua imagem refletida e nem os reflexos nem as telas sentiam dor. ... Como antídoto para dor, os autorretratos feridos podem ter outra função ... A imagem refletida faz com que evoquemos nosso eu físico, a instância íntima com que estamos familiarizados, proporcionando uma sensação de continuidade. (HERRERA, 2003, p. 420-421)

As sucessivas cirurgias permitem que Kahlo acentue seu sofrimento a fim de elaborar e potencializar sua autoimagem. Por não cumprir todas as exigências médicas, a artista precisou estar na cama por muitos meses. No leito do hospital mais uma vez, assim como na maca em *A Árvore da Esperança*, em fotografia a silhueta é definida e sensualizada, de modo que, ainda que dores dilacerantes incomodem a pintora, a aparência é suprema, e é preciso mostrar pela imagem a idealização de uma Frida que no plano pictográfico é forte e supera as adversidades sofridas em vida. “A pintura foi para Frida uma parte significativa de sua autoinvenção: em sua arte, assim como em sua vida, a autorrepresentação teatral era um meio de controlar o mundo [...] Frida se reinventava”. (HERRERA, 2003, p. 98).



DETALHE DO QUADRO A ÁRVORE DA ESPERANÇA. FOTOGRAFIA DE FRIDA NO HOSPITAL DE NOVA YORK, POR NICKOLAS MURAY

O modo como o homem vivencia seu real mantém uma correlação imagética do eu no outro, e é distinta de como o eu vivencia o eu nele próprio. Essa diferença tem importância fundamental no campo da estética, o que nos permite afirmar que Kahlo reverencia uma exotopia de como se olha, e projeta uma imagem distinta. Constrói o outro do eu que é. Esse outro é elaborado a partir da imagem aparente que a artista deseja projetar, afastando a real imagem de si.

Essa aparência do corpo já vem revestida desde o início da arte moderna. Nela, havia um desejo de afastar a representação do corpo da anatomia humana real, tradicional. Em fotografia ainda tirada no Hospital de Nova York, a Árvore da Esperança é desdobrada pelo fotógrafo Nickolas Muray, e a dor sentida e descrita nas cartas e páginas do diário de Frida é subvertida.

A fotografia revela uma Frida no leito, mais próxima da realidade que a da imagem pintada, o que valida a ideia de que o corpo-imagem é antes a representação do real que este. Nas telas existe a necessidade de mostrar os cortes como um mal necessário à formação de um eu forte, imponente, capaz de suportar as adversidades sociais. Fruto de uma modernidade veloz e de afirmação, a artista mantém uma atualização simbólica do feminismo e projeta uma aparência suprema e ativa. O mesmo desalinho dos cabelos, os lençóis a desnudar antes a cintura que a coluna constroem uma identidade firme e imprescritível diante do sofrimento. A afirmação da mulher que pela dor, ou mesmo na dor, é bela; que não reverencia a dor, mas antes mantém o espectador envolvido por ela, atento e admirado. No século XX, Frida em suas telas já preparava o público para o cenário atual, cujo conquanto

assustador, é inevitável, uma vez que:

Estamos na encruzilhada de um mundo para o qual não estamos preparados, física ou intelectualmente. (...) Sempre que há progresso, seja tecnológico, científico, ou da biotecnologia, eles são assustadores e causam reações de pele tais como a resistência da oposição, e retorno à tradição, à ordem. (...) É necessário que alguns artistas estejam tentando se preparar e preparar o público para estas grandes mudanças que estão acontecendo. (HATAT, 2004)

Em Frida, na verdade, vê-se o anúncio de uma era que, necessita cortar-se, retalhar-se, remendar-se para validar uma identidade já idealizada: a era do pós-humano. A artista não apenas anunciava a nova era de um corpo que já abandonara o status de humano, como se preparava e preparava o público para receber esse corpo. E, embora essa preparação houvesse sido já há mais de 70 anos anunciada pela artista, a busca de um humano distinto das formas já substancializadas ainda sofre com incertezas. Busca-se e projeta-se um corpo ideal, cujo, retalhado e recortado, atingirá a perfeição. Essa busca é o reflexo da busca da felicidade, que se tornou um dever no mundo moderno que acaba por exigir sacrifícios pulsionais da ordem do desejo. É preciso não acostumar-se ao corpo natural. A reverência ao costume é antes uma autonegação que em Frida não se configura. O corpo é associado à ciência, logo alterado de um estado (doente) a um status de reafirmação.

O híbrido vem de duas espécies diferentes: o ser humano é associado com a ciência, “é um dispositivo híbrido ou de qualquer disposição que altera o corpo em sua embalagem original e em funcionamento psicofisiológico. Nós vemos um corpo misto nascido, incorporando nele o natural e o artificial, biologia e tecnologia.” (ANDRIEU, 2004, p. 342)

A história de Frida Kahlo passa pela história de seu corpo, assim como a história de muitas mulheres. Nesse percurso, inúmeros rituais, artefatos, adereços, objetos implicarão em reiterar a imagem do corpo que vem sendo transformada ao longo dos séculos. É preciso, pois, reforçar esse humano por meio de técnicas que estejam para além dele, pois o homem moderno está ultrapassado pela ciência, que subverte os anseios de sobrevivência, pela busca necessária de uma aparente felicidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, B. Contre la désincarnation technique: un corps hybridé ?, in: *Actuel Marx*. nº41, p.35, 2007.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: 1975.
- BORDO, S. Bringing body to theory, in: WELTON, D. (Ed.). *Body and flesh*. Oxford: Blackwell, 1998.
- BURRUS, Christina. *Frida Kahlo*: pinto a minha realidade. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2010.
- CODO, Wanderley. *Corpo(latria)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- GARRINE, Selma Peleias Felerico. Do corpo desmedido ao corpo ultramedido: reflexões sobre o corpo e suas significações na mídia impressa, in: *V Congresso Nacional de História da Mídia*. São Paulo, 2007.
- GOFFMAN, E. *La mise-en-scène de la vie quotidienne*. Paris: Editions du Minuit, 2003.
- Goldenberg, M. *Nu e vestido*: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record: 2002.
- HATAT, B. (2004) Entretien avec Orlan: Disponível em <http://www.cairn.info/revue-l-en-jelacanien-2004-2-page-165.htm>. Acesso (10/11/2011).
- HERRERA, H. *Frida*: una biografia de Frida Kahlo. México: Diana, 2003. KAHLO, F. *The diary of Frida Kahlo*: an intimate self-portrait. New York: Harry N. Abrams, 2005.
- KAHLO, F. *The diary of Frida Kahlo*: an intimate self-portrait/ introduction by Carlos Fuentes. New York: Harry N. Abrams, 2005.
- MOSER, Walter. “Força barroca” nas novas mídias. Sobre Prospero’s Books de Peter Greenaway, in: *Cinémas*, v. 10, n. 2-3, p. 39-63, 2000.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina*: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NUNES, S. De menina a mulher: Impasses da feminilidade na cultura contemporânea. [Resumo] *Estados Gerais da*

Psicanálise. Rio de Janeiro: Segundo Encontro Mundial, 2003.

SANT'ANNA, D. B. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

PERSPECTIVAS TEXTUAIS NA NARRATIVA AUDIOVISUAL: ANÁLISE DE THE AFFAIR, DE SARAH TREEM E HAGAI LEVI

Larissa Brito dos Santos

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

larissabs1@hotmail.com

RESUMO: O presente trabalho consiste em uma análise da narrativa audiovisual seriada *The Affair*, a partir da teoria da Antropologia Literária elaborada pelo teórico alemão Wolfgang Iser, que propõe que a ficcionalização é uma necessidade humana. Utilizamos o conceito de perspectivas textuais para compreender como as categorias de narrador, personagem, enredo e ficção do leitor se estabelecem em uma narrativa audiovisual, a saber, a série estadunidense *The Affair*. Compreendendo o caráter ficcional do cinema e demais narrativas audiovisuais, percebemos relações entre as categorias supracitadas, já clássicas nas teorias literárias, nas teorias específicas do cinema e da televisão, estreitando os processos analíticos que permeiam ambos os suportes. Portanto, a série parece se tratar de um caminho intercambiável à literatura para suprir a necessidade de ficcionalizar, visto que o ato da leitura e os procedimentos a ele subjacentes parecem ser deveras similares e a experiência estética, capaz de emancipar o indivíduo, é possível de se concretizar além do espectro estritamente literário. Concluimos a partir dessa análise que a literatura e o audiovisual são capazes de proporcionar uma experiência estética de qualidade que resulte na emancipação do leitor, possibilitando a compreensão de textos cada vez mais complexos a partir de um desenvolvimento cognitivo e emocional que ressignifica a forma com que o sujeito está inserido no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Experiência Estética; Audiovisual; Antropologia Literária; Perspectivas Textuais

ABSTRACT: This work consists of an analysis of an audiovisual narrative *The Affair*, from the theory of Literary Anthropology, created by the german theorist Wolfgang Iser, who proposes that fictionalization is a human necessity. We use the concept of textual perspectives to understand how the categories of narrator, character, plot and fiction of the reader are established in an audiovisual narrative, specifically, the north-american series *The Affair*. Understanding the fiction presents on cinema and other audiovisual narratives, we perceive relations between the categories, already classic in literary theories, in the specific theories of cinema and television, narrowing the analytical processes that permeate both supports. Therefore, the series seems to be an interchangeable path to literature to meet the necessity to fictionalize, since the act of reading and the procedures underlying it seem to be very similar and the aesthetic experience, capable of emancipating the individual reader, is possible to be realized beyond the strictly literary spectrum. We conclude from this analysis that literature and audiovisual are capable of providing an aesthetic experience of quality that results in the emancipation of the reader, making possible the comprehension of increasingly complex texts from a cognitive and emotional development that means the way in which the subject is inserted in the world.

KEYWORDS: Literature; Aesthetic Experience; Audiovisual. Literary Anthropology; Textual Perspectives

INTRODUÇÃO

Muitas teorias literárias se desenvolveram a partir da década de 1960, quando o leitor passou a ser visto como parte integrante do processo de leitura, visto que até então o foco das teorias versava entre o texto e o autor. Na Alemanha, a Teoria da Estética da Recepção, criada por Hans Robert Jauss, adquiriu grande visibilidade, integrando os principais estudos de teoria literária até a atualidade. Na Universidade de Leipzig, também na Alemanha, provocado pelas descobertas da teoria jaussiana, Wolfgang Iser desenvolveu uma teoria centrada no efeito estético causado pela arte, principalmente a literatura, identificando que o processo de leitura resultava em um efeito. Esse efeito seria específico a cada experiência de leitura, pois para que acontecesse, exigia uma participação ativa do leitor e, conseqüentemente, do seu repertório, interagindo com o texto, o que deu origem a Teoria do Efeito Estético. Essa teoria procurou responder o que acontece na mente do leitor quando este dá sentido a um texto ficcional. Ora, ao descrever os processos psicológicos inerentes à leitura, tanto cognitivos quanto psicológicos, Iser identificou que a ficcionalização extrapolava a leitura literária, mas fazia parte de um processo inerentemente humano, de teor antropológico, visto que poderia ser vivenciado por todos os indivíduos nas mais diferentes situações, o que exigiu que sua teoria fosse expandida para o que conhecemos hoje como Antropologia Literária.

Tendo em vista que os estudos antropológicos se dedicam a diferentes aspectos que vão desde a paleontologia, etnografia, arqueologia e cultura, entre outros, do ponto de vista iseriano, a literatura também se insere na Antropologia, visto que, considerada como 6ª arte, conseqüentemente constitui parte da dimensão cultural da humanidade, como aponta Iser no seguinte fragmento:

a arte constitui um componente inevitável da cultura. E uma vez que a cultura se tornou – ainda que só recentemente – o principal interesse da antropologia, a literatura como característica constitutiva daquela adquire necessariamente uma dimensão antropológica própria (ISER, 1999, p. 150).

Desse modo, a ficcionalização se caracteriza como uma necessidade, por ser uma ação inerente ao ser humano, que ocorre nas mais diversas situações, desde a leitura de um poema até uma reflexão sobre um acontecimento que perpassa a rotina do indivíduo. Para Iser (1999), ficção

se apresenta no sentido de “algo feito”, “algo moldado”, e não de algo falso ou irreal, como é comumente apresentado. Sendo assim, a ficcionalização se constitui como um processo de “construção”, na qual damos sentido aos vazios da realidade, moldando-os. Caracteriza-se então como um procedimento que faz parte da vida e da cultura humana, um processo antropológico, pois evidencia características humanas.

De acordo com o autor, o objeto estético é delineado a partir de quatro perspectivas, que se alternam constantemente através de uma estrutura denominada *tema e horizonte*. A estrutura de *tema e horizonte* é responsável por substituir uma perspectiva textual pela outra, proporcionando a possibilidade do leitor coordenar os pontos de vista apresentados a fim de definir seu próprio ponto de vista articulado, atribuindo sentido àquele objeto.

As perspectivas textuais se dividem entre perspectiva do narrador, do enredo, da ficção do leitor e dos personagens, categorias clássicas do texto literário. No entanto, essas mesmas categorias também são teoricamente fundamentadas nas demais narrativas ficcionais, como o cinema e o audiovisual. Essa identificação entre as teorias possibilita a hipótese de que a narrativa ficcional audiovisual pode ser considerada como um caminho intercambiável à literatura para uma experiência estética de qualidade, visto que há uma similaridade entre os processos de atribuição de sentido entre ambos os suportes.

Consideramos, portanto, que a análise de uma narrativa audiovisual sob o aporte teórico da Antropologia Literária, especificamente das perspectivas textuais descritas por Iser, possibilitaria tanto enfatizar uma relação teórica já estabelecida entre os dois suportes, quanto o respaldo de que o cinema também é capaz de emancipar o leitor, possibilitando-o desenvolver-se cognitivamente e emocionalmente a partir da experiência estética que resulta dessa interação.

Para isso, utilizamos a série estadunidense *The Affair*, criada por Sarah Treem e Hagai Levi, distribuída pelo canal Showtime. Por se tratar de uma narrativa seriada, selecionamos um dos episódios, o décimo segundo, da segunda temporada, como foco da análise, considerando, consequentemente, o desenvolvimento da narrativa até culminar nesse episódio específico.

A motivação que resultou neste trabalho foi o fato de que o cinema parece possuir uma estrutura de apelo mais democrática, pois não requer o conhecimento de um código específico – no caso da literatura é preciso compreender o código da escrita, por exemplo – além de exigir menos tempo para que se estabeleça uma experiência estética completa, o que é vital na

contemporaneidade, em que a fluidez entre as relações é cada vez maior, e os estímulos audiovisuais parecem conectar mais os indivíduos do que o suporte do livro, que pouco evoluiu com o passar dos anos.

Além disso, afirmam Andrade e Santos (2015), que “nós somos a presentificação de apenas uma possibilidade de nós, o cinema mostra-nos uma outra, a da direção. Nos textos ficcionais, como a direção é feita por nós, há a possibilidade de formulação de “novos eus” que se fazem e desfazem em *recursive looping*”. Ou seja, na narrativa cinematográfica temos parte dos vazios ficcionais preenchidos a partir da perspectiva da direção, tornando mais fácil perceber a alteração entre as perspectivas.

PERSPECTIVAS TEXTUAIS: O PONTO DE VISTA EM MOVIMENTO

A leitura literária é, de acordo com os preceitos iserianos, um evento que combina o repertório do leitor – que é formado pelo seu conhecimento de mundo e leituras anteriores – com o repertório do texto – constituído dos elementos originais que se articulam ao repertório do leitor a partir de um elo em comum, propiciando a interação entre ambos. O leitor seleciona aspectos do seu repertório e os combina junto aos vazios do texto literário, com o objetivo de atribuir um sentido completo aquela obra, resultando na experiência estética.

De acordo com essa linha de pensamento, o leitor não só é parte ativa do processo de leitura como também funciona como co-autor da obra, já que a especificidade do seu repertório individual será fundamental para o sentido que poderá ser atribuído, o que torna o texto literário com múltiplos sentidos em potencial. Santos corrobora:

Não se trata, portanto, da consciência do leitor ser invadida pela consciência do autor, como preconiza Poulet, mas de o leitor agir como coautor da obra, porquanto a ele é dado o papel de suplementar a porção não escrita, mas implícita no texto. Cada leitor preencherá os vazios ou áreas de indeterminação de sua própria maneira, todavia, isso não quer dizer que o texto seja fruto da subjetivação do leitor, pois o preenchimento de vazios precisa estar em consonância com as disposições construídas pelo texto, o *leitor implícito*. (SANTOS, 2009, p. 63)

Por se tratar de uma narrativa linear, o texto não pode ser transferido para a consciência do leitor, antes passa por um processo de assimilação, quando, através dos *chunks*, os correlatos de sentença, admitimos pouco a pouco os significados ali presentes (ISER, 1999, p.13). É exatamente aí que entram em cena as perspectivas textuais: o ponto de vista do leitor se movimenta em meio a um processo dinâmico em que, a cada novo elemento apresentado, as sínteses anteriores precisam ser modificadas, fazendo com que somente a experiência estética completa seja significativa.

No texto literário, delimitar onde uma perspectiva começa e outra termina não é uma tarefa fácil, pois as fronteiras entre os pontos de vista são deveras fluidas. A perspectiva da personagem é constantemente fundida à do narrador. A perspectiva do enredo, por vezes tão subjetiva, acaba sendo mostrada sob o ponto de vista dos personagens, por exemplo. A ficção do leitor passa muitas vezes despercebida, pois, por se tratar de um aspecto do texto associado ao polo artístico, ou seja, o leitor fictício para quem o autor pensa estar escrevendo, está pouco definida nas estruturas textuais.

Na linguagem cinematográfica é possível perceber os diferentes pontos de vista de forma menos subjetiva, pois esse suporte possui elementos que auxiliam na diferenciação entre as perspectivas, facilitando o processo de atribuição de sentido. Além disso, uma das perspectivas – a da ficção do leitor – tem seus vazios e indeterminações parcialmente preenchidos através do repertório do diretor.

O diretor no audiovisual é responsável por delinear a narração – seja a partir de um personagem, dos recursos de voz *over* ou voz *off*, ou com letreiros aparecendo na tela, por exemplo, a mudança entre os personagens – através dos diferentes atores que compõem o *casting*, utilizam do corte entre cenas para definir alterações no enredo, entre outros recursos que evidenciam o ponto de vista em movimento e que parecem ser mais facilmente identificáveis nesse suporte, quando comparados a linguagem literária.

Apesar disso, o efeito estético é mantido, pois o processo de alternância, seleção e combinação de elementos parece ser o mesmo, proporcionando o salto cognitivo, a significação, dentre outros processos de teor cognitivo e emocional que permeiam a leitura.

AS PERSPECTIVAS TEXTUAIS EM *THE AFFAIR*

Utilizar-se de uma teoria literária para a análise de uma narrativa audiovisual justifica-se devido as diversas similaridades entre os dois

suportes. A teoria cinematográfica se fundamentou utilizando como base a própria teoria da literatura e recorre a esta em diversas situações e problemáticas analíticas, apesar de já ter um arcabouço teórico consolidado. A ficcionalidade é, provavelmente, a maior semelhança entre essas linguagens, como afirma João Batista de Brito:

O cinema é uma arte tão narrativa quanto o é a literatura, e há pelo menos uma expectativa a partir da qual faz sentido comparar essas duas modalidades de arte. É que foi de fato a literatura que inspirou a narratividade do cinema. Descrevendo a formação da linguagem cinematográfica, os historiadores do cinema não cansam de mostrar como o pai dessa linguagem, o americano D. W. Griffith inspirou-se nas técnicas narrativas do romancista inglês Charles Dickens para conceber, no âmbito da linguagem fílmica, recursos que, por ironia, se tornariam específicos do cinema. (BRITO, 1995, p. 193)

Os pontos de vista em alternância no momento da interação entre texto e leitor, de acordo com Iser (1999, p. 82), são divididos entre perspectiva do enredo, do(s) personagem(ns), do narrador e da ficção do leitor. Com exceção da última categoria, os outros três termos são familiares a qualquer entusiasta das teorias literárias e/ou da teorias cinematográficas clássicas.

Na série *The Affair* há uma estrutura narrativa que explicita ainda mais a separação entre as perspectivas: cada episódio é dividido em duas partes, que contam a mesma sequência narrativa, porém sob o ponto de vista de diferentes personagens. Ao assistir o episódio completo o leitor/expectador confronta as narrações, identificando as discrepâncias que surgem entre a forma de cada personagem contar os fatos, fazendo com que seja necessária uma articulação entre os pontos de vista que proporcione um terceiro olhar sobre os acontecimentos – o do leitor – que poderá atribuir sentido levando em consideração os fatos que lhe parecem mais verossímeis, de acordo com o seu repertório individual.

O episódio doze da segunda temporada de *The Affair*, selecionado como recorte para esta análise, evidencia uma série de arcos narrativos explicitados desde o episódio piloto da série, constituindo-se como um tema que recupera horizontes de vários outros episódios. Isso faz com que a mente do leitor articule as informações apresentadas pela narrativa com os correlatos de sentença de leituras dos episódios anteriores da série, alternando as perspectivas, a partir dos processos de protensão e retenção, que possibilitam a criação de uma síntese, que proporcionará a atribuição de

sentido decorrente da experiência estética.

PERSPECTIVA DO ENREDO

O conceito de enredo, para Antonio Candido (2009), é uma sequência de fatos e consequências organizados sobre um ou mais personagens fictícios. É necessário, no entanto, que haja uma verossimilhança interna acerca desses fatos que possibilite a criação de um pacto entre o leitor e o texto – literário ou cinematográfico. É importante salientar que a verossimilhança não é uma relação direta entre os acontecimentos da narrativa e a realidade extratextual, mas que dentro dos mundos possíveis organizados enquanto enredos ficcionais a relação dos fatos não se contradiga, contrariando o seu propósito.

Em *The Affair* o enredo é constantemente resignificado a cada novo ponto de vista, que traz informações relevantes que podem ou não contradizer cenas anteriores, mas que mantém a verossimilhança quando confrontadas com pelo menos uma das perspectivas entre os protagonistas. A análise do enredo pretende identificar o conflito principal e as consequências por ele geradas, em uma relação de causa e consequências. Em *The Affair*, o conflito principal é a relação extraconjugal entre os personagens Noah e Alison. As consequências dessa relação interferem em todos os outros personagens no decorrer da narrativa, indo além das famílias dos protagonistas mas reverberando em diversos outros campos.

Para evidenciar essa relação de causa e consequência, apresentamos a seguir uma tabela que designa o primeiro fato apresentado no episódio piloto, mostrando algumas das consequências provenientes, que corroboram com os argumentos supracitados.

Análise de fatos, causas e consequências no enredo de <i>The Affair</i>		
Flashforward	Fato 1	O detetive Jeffries volta à estrada no caminho do The End e encontra uma pedra com o nome de Alison.
	Causa	Ele está no ponto da estrada em que se encontra um barco abandonado. É o lugar onde aconteceu o atropelamento de Scott. A pedra é um símbolo importante da relação de Gabriel com os pais, pois era um item que ele colecionava. Alison guardou as suas pedras e tinha por elas valor afetivo. (Isso é apresentado no episódio 3 desta temporada, quando ela conversa com Robert na floresta). A lembrança de casamento de Cole e Luisa é uma pedra com o nome dos convidados gravado.
	Consequência	O investigador percebe que Alison provavelmente esteve no local do crime e a considera uma das suspeitas do assassinato de Scott.

As relações de fatos, causas e consequências vão muito além do que foi explicitado no quadro, que é apenas um recorte da análise utilizado para exemplificar a metodologia empregada, ressaltando as relações entre a análise da narrativa audiovisual e uma possível análise literária, que poderia ser realizada sob os mesmos moldes.

A PERSPECTIVA DOS PERSONAGENS

Em *The Affair* a perspectiva dos personagens é fundamental para o desenvolvimento da narrativa, pois a série foi construída – e aí que se constitui o seu diferencial – pelo confronto entre o ponto de vista dos protagonistas. Gancho (2002) faz uma classificação dos personagens dos textos ficcionais enquanto planos e esféricos. A diferença primordial entre eles é que os primeiros são pouco ou nada complexos enquanto na segunda categoria estão os personagens que se desenvolvem no decorrer da narrativa, apresentando características e atributos que vão além do aspecto físico, mas também englobam o escopo social, psicológico, ideológico e moral. Os personagens da série cumprem esses requisitos, pois não tomam atitudes óbvias, surpreendendo o espectador, assim como não se configuram

enquanto bons ou maus, assumindo características não-maniqueístas, tipicamente humanas, com falhas de caráter e imprevisibilidades.

Utilizando o personagem Noah enquanto recorte dessa análise, observamos a evolução do personagem a partir de cinco momentos decisivos. No começo da série, Noah é um personagem simples, o típico pai de família novaiorquino, mas sua personalidade se altera profundamente depois que conhece Alisson, a mulher com quem vem a ter um relacionamento amoroso e que guiará a narrativa.

Desenvolvimento de personagem - Noah	
Cena 1 – Temporada 1, Episódio 1	Quando Noah nada em uma piscina pública e uma mulher tenta abordá-lo, mas ele demonstra ser casado e não aceita sua investida, evidenciando sua fidelidade para com a esposa.
Cena 2 – Temporada 1, Episódio 4	Noah e Alison estão conversando no farol de Block Island e compartilham momentos íntimos sobre suas respectivas vidas, mostrando a profunda conexão entre ambos.
Cena 3 – Temporada 1, Episódio 7	Noah, já de volta à Nova York, tem um ataque de pânico e decide se separar de Helen, como se a crise fosse uma somatização gerada a partir da culpa que sentia em esconder o seu <i>affair</i> .
Cena 4 – Temporada 2, Episódio 8	Noah, ao ter seu trabalho criticado por um estudante universitário, tem um conflito de ego e reage com uma agressão física.
Cena 5 – Temporada 2, Episódio 12	Noah assume ter atropelado Scott, mesmo sendo inocente.

QUADRO 1 DESENVOLVIMENTO DO PERSONAGEM – NOAH

Como se vê, o comportamento de Noah se altera no decorrer da narrativa, o que pode ser observado a partir das atitudes por ele tomadas, que contrariam comportamentos antecessores e que demonstram, nesse personagem fictício, características mais humanizadoras, complexificando o personagem.

A PERSPECTIVA DO NARRADOR

A categoria analítica do narrador é algo ainda controverso nas teorias literárias e cinematográficas. Por se tratar do elemento comum entre os dois tipos de linguagem, a maneira como o narrador se manifesta altera significativamente o andamento da história. Brito (2007); Gancho (2002); Gomes (2009); Rosenfeld (2009) e Vanoye (2012) são teóricos da literatura e do cinema que discutem o papel do narrador nos textos ficcionais. Na tentativa de estabelecer uma análise que fundamentasse ambos os suportes narrativos, em *The Affair* consideramos como narrador o personagem que possui a perspectiva em evidência, atuando como tema no momento da leitura, o que faz com que a figura do narrador se altere quando esse ponto de vista se torna horizonte da leitura e outro tema é colocado em foco. Nesse sentido, a narração é feita em primeira pessoa, já que o personagem em tema tem uma visão limitada da situação, visão esta que será confrontada pela perspectiva seguinte.

O narrador em *The Affair*, assim como em grande parte das narrativas modernas, não é uma entidade, nem deve ser dotado de total credibilidade, porque age conforme o que vê e não sob a totalidade dos fatos. É por isso que vários desvios e incongruências entre as perspectivas podem ser observadas, já que cada um assume e manipula o contexto de acordo com suas visões, interesses e responsabilidades na trama.

FICÇÃO DO LEITOR

A ficção do leitor, ou o leitor fictício, é aquele para quem o autor pensa estar escrevendo, ou seja, é o leitor idealizado pelo polo artístico. No momento da escrita o autor usa determinadas estratégias visando atingir certos efeitos nos possíveis leitores. Ora, no cinema o diretor cumpre o mesmo papel! Ele utiliza diversos artifícios típicos da linguagem cinematográfica e audiovisual buscando estratégias que podem (ou não) causar reações no seu público. Em *The Affair*, a utilização da fotografia em prol da criação de uma atmosfera é bastante comum. O episódio analisado, mais precisamente nos minutos finais, em que ocorre o atropelamento do personagem Scott, a paleta de cores da série é reduzida drasticamente: ao cercar o quadro de sombras, baixo contraste e pouca iluminação direta, o diretor busca causar o efeito de mistério que a série tenta envolver nos espectadores, já que nenhum deles consegue imaginar quem de fato cometeu o assassinato.

Além disso, a disposição dos elementos na tela também são significativos, ainda que o espectador não conheça as teorias que fundamenta essa linguagem semiótica. Alguns símbolos também são muito presentes – e consequentemente significativos, como a utilização da água como elemento recorrente, desde o primeiro episódio, o que é evidenciado desde a vinheta de abertura e que tem um papel decisivo na vida de todos os personagens, cada um à sua maneira.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ALÉM DA LITERATURA

A breve análise elaborada neste artigo é um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso, elaborado pela mesma autora, para obtenção do grau de licenciada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, denominado Caminhos Intercambiáveis entre literatura e cinema: as perspectivas textuais em *The Affair* (SANTOS, 2018).

Utilizando-se primordialmente de uma teoria ainda pouco divulgada nos estudos literários no Brasil, e extrapolando-a, inclusive, para a linguagem cinematográfica, o presente estudo foi capaz de elucidar que através do cinema é possível emancipar o espectador, através do que Iser (1999) denominou de experiência estética de qualidade. Em uma sociedade em que a leitura literária parece ter cada vez menos adeptos, lutando contra a tecnologia e as relações fluidas típicas da pós-modernidade (BAUMAN, 2001), o cinema parece ser uma alternativa, ou quem sabe um mediador, para a emancipação dos indivíduos, para que se tornem cidadãos críticos e desenvolvam-se cognitivamente e emocionalmente através da arte, afinal, as ficções vão muito além da literatura.

Além disso, o cinema parece ser um suporte onde os elementos narrativos descritos pela Antropologia Literária podem ser mais facilmente identificáveis, devido ao seu viés imagético que enfatiza a alternância entre as perspectivas textuais, facilitando – ou ressignificando - o processo de atribuição de sentido.

A série analisada também corrobora os objetivos deste artigo, evidenciando ainda mais esse ponto de vista em movimento no qual a interação entre o texto e o leitor é meio e consequência, a partir da sua inovadora construção e apresentação, que separa os pontos de vista e os confronta, o que resulta num desvelamento da estrutura de tema e horizonte, ao mesmo tempo que complexifica o desenrolar da trama, atribuindo papéis para o seu leitor e espectador.

Portanto, conclui-se que o cinema pode ser um caminho intercambiável à literatura para uma experiência estética de qualidade, ainda que não pretenda substituí-la, mas antes diversificá-la, abarcando um público que pode não sentir-se seduzido pelos textos literários, mas que, evidentemente, se vê enredado nas manifestações ficcionais do cinema, já que a ficcionalização é um processo antropológico.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. C. B.; SANTOS, C. S. G. *Da ficcionalização em Animação de Curta-Metragem para o ensino da leitura literária na educação infantil: a criação de um Roteiro Didático Metaprocedimental*. PROLICEN/UFPB, 2015.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BRITO, J. B. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. A *personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. A *personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, Editora 34, 1999. v. 2.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. A *personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, C. S. G. *Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface*. Recife: Bagaço, 2009.

SANTOS, L. B. *Caminhos intercambiáveis entre literatura e cinema: as perspectivas textuais em The Affair*. Trabalho de Conclusão de Curso (UFPB), 2018.

SHOWTIME. *The Affair*. Disponível em: <http://www.sho.com/the-affair>. Acesso em 06 mai 2018.

VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2012.

A CATAGUASES DE LUIZ RUFFATO: UMA POSSIBILIDADE DE PROMOÇÃO DE LETRAMENTO LITERÁRIO E DE AMPLIAÇÃO DE REPERTÓRIO

Lucas Neiva da Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

lucasneivaport@gmail.com

Prof. Dr. Marco Aurélio de Sousa Mendes (orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

mestremendes@ig.com.br

RESUMO: Este trabalho apresenta uma proposta de intervenção pedagógica a ser aplicada em uma escola pública localizada no município de Cataguases, Minas Gerais, com o objetivo de aproximar os alunos do universo da literatura. Para isso, pretendemos direcionar o olhar dos discentes para as diferentes maneiras de como o espaço físico da cidade de Cataguases é retratado no conto *Amigos* e no romance *Estive em Lisboa e lembrei de você*, ambos do escritor cataguasense Luiz Ruffato, e em suas respectivas adaptações para o cinema. Assim, além dessa categoria da narrativa, será também foco de discussão o processo de adaptação cinematográfica de obras literárias. Devido ao estreito espaço que a literatura ocupa na escola hoje e do afastamento cada vez maior dos jovens em relação à leitura literária, é essencial que se promova meios que contribuam de forma efetiva para o letramento literário e para a ampliação do repertório de leitura dos discentes. Buscando a confluência entre teoria e prática, adotamos a orientação metodológica da pesquisa-ação.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Adaptação

ABSTRACT: This paper presents a proposal of pedagogical intervention to be carried out in a public school situated in Cataguases, state of Minas Gerais. It aims to bring the universe of literature closer to the students. In order to do so, we intend to direct the eyes of our learners to the different ways the physical setting of their town, Cataguases, is presented in the short story *Amigos* and in the novel *Estive em Lisboa e lembrei de você*, both written by Luiz Ruffato, a writer also born in the town. Students will also come in contact with the adaptations of these stories to the cinema. In this way, besides an analysis of the setting, a study of the process of adaptation will be done. Due to the narrow space literature occupies nowadays in our schools and the growing distance between young people and literature, it is essential that educators promote means to contribute to the effective literary literacy and expansion of the reading repertoire of students. By seeking confluence between theory and practice, we adopt the methodological approach *research-action* (*pesquisa-ação*).

KEYWORDS: Literature; Cinema; Adaptation

INTRODUÇÃO

O presente artigo trata-se de uma proposta de intervenção pedagógica relacionada ao ensino de literatura, cujo objetivo é promover o letramento literário e a ampliação de repertório por meio de adaptações fílmicas e de obras originais de Luiz Ruffato, que apresentam como espaço ficcional a cidade de Cataguases-MG. Esta ação interventiva, destinada aos anos finais do ensino fundamental, é um recorte de um projeto de pesquisa, que está inserido no macroprojeto “intervenções pedagógicas no ensino de literatura: inter-relações entre adaptações literárias”, desenvolvido no âmbito do Mestrado Profissional em Letras.

Das três etapas da educação básica no Brasil, o ensino fundamental II – 6º ao 9º ano - é a que mais evidencia o distanciamento do ensino e do uso da literatura nas aulas. Na educação infantil, a literatura faz-se presente através de várias atividades, tais como cantigas, momentos de contação de histórias, encenações teatrais e escuta de textos literários lidos pelos professores. Assim, nesta etapa, a literatura é trabalhada principalmente em sua função lúdica. No ensino médio, por outro lado, o ensino da literatura na perspectiva histórica assume um papel de mais destaque, uma vez que é um conteúdo cobrado nos processos seletivos de ingresso ao ensino superior. No ensino fundamental II, entretanto, o estudo do literário fica quase sempre condicionado ao segundo plano, o que pode ocasionar um hiato na formação do leitor literário durante a educação básica. Esta lacuna não só reforça a tendência de os adolescentes se afastarem ainda mais da literatura, como também possibilita, de acordo com Rildo Cosson (2018), o “estreitamento do espaço da literatura na escola”, e isso poderá representar “o fim de uma tradição escolar que pode ser remontada aos gregos” (COSSON, 2018, p. 14).

A despeito dessa situação, são reconhecidos os inúmeros benefícios da literatura na formação cidadã. Em primeiro lugar, a educação literária colabora para a formação da pessoa, conforme salienta a pesquisadora Teresa Colomer (2007). Tal formação é “realizada através da confrontação com textos que explicitam a forma em que as gerações anteriores e as contemporâneas abordaram a avaliação da atividade humana através da linguagem” (COLOMER, 2007, p.31). Em segundo lugar, ainda de acordo com Colomer (2007), “os textos literários constituem um bom andaime educativo, não apenas para ler e escrever literatura, mas também para aprender os mecanismos do funcionamento linguístico em geral” (COLOMER, 2007, p.36). Por fim, a literatura é um bem “incompressível”, isto é, essencial ao ser humano, conforme defendido por Antonio Candido (2011), no seu famoso discurso “O direito à literatura”.

Além do mais, é imprescindível proporcionar aos alunos o contato com sua tradição artística e literária, garantindo, assim, a perpetuação de seus bens culturais. No caso de Cataguases, é importante resgatar o legado cinematográfico deixado pelo pioneirismo do cineasta Humberto Mauro na cidade, bem como a farta produção literária cataguasense produzida a partir do *Movimento Verde*¹. Desse modo, acreditamos que, motivando os alunos a partir do reconhecimento dos espaços físicos de Cataguases no conto *Amigos* e no romance *Estive em Lisboa e lembrei de você*, ambos de Luiz Ruffato, e nas suas respectivas adaptações para o cinema, poderemos contribuir de forma efetiva para o letramento literário dos discentes e para o resgate das tradições culturais cataguasenses. Além disso, acreditamos que, pelo fato de o referido escritor ter nascido em Cataguases, seja também uma prerrogativa a mais para estimular os discentes ao longo desta intervenção.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Primeiramente, como pilar desta proposta, ancoramo-nos no direito à literatura, conforme exposto por Antonio Candido (2011). Reconhecemos que é direito dos alunos ampliarem seus horizontes literários, e para isso, utilizaremos obras contemporâneas e representativas para a cidade deles, cujas temáticas apresentam denúncias sociais pertinentes e personagens prototípicos com as quais os discentes, de alguma forma, sintam-se representados. Além disso, acreditamos que, conforme salienta Candido (2011), “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 2011, p.193).

Também recorremos ao conceito de *letramento literário* para produzir essa proposta interventiva. Corroboramos com a afirmação de Cosson (2016) de que “o letramento literário é uma prática social, e, como tal, responsabilidade da escola” (COSSON, 2016, p.23). Convém ressaltar ainda que o letramento literário é um “processo de apropriação”. Em virtude disso, ele não se configura em uma habilidade que se adquire através de um saber específico em um dado momento. Porém, é um fenômeno dinâmico que perpassa todo o transcurso da vida. Dessa maneira, vemos a instituição escolar como grande parceira

¹ Foi um movimento literário modernista criado em 1927 por um grupo de jovens escritores, em Cataguases, cidade da Zona da Mata mineira.

desse processo, uma vez que passamos um bom tempo da nossa vida nos espaços escolares.

Com relação ao repertório do texto, baseamo-nos no que Wolfgang Iser (1996) postula. Segundo o autor, repertório é o conjunto de normas sociais, culturais e históricas trazidas pelo leitor como bagagem de leitura. A construção desse repertório diz respeito ao sistema de normas extraliterárias que funcionam como pano de fundo da obra. O teórico ainda afirma que o texto literário exige um repertório próprio, uma vez que põe em cena um conjunto de normas que lhe são inerentes.

Assim, para Iser (1996) o repertório abarca os elementos necessários para a produção de sentido e que excedem o texto em si. Uma vez que essas convenções ativam o que é familiar no texto, seja na contextualização histórica, sociocultural, ou, ainda, na identificação de normas sociais, “o repertório cobre aqueles elementos do texto que ultrapassam a imanência dele” (Iser, 1999, p.130).

Dessa forma, podemos dizer que a teoria e os conceitos apresentados por Iser (1996) são essenciais para o desenvolvimento desta proposta interventiva pelos motivos que seguem. Primeiro, o autor apresenta a ideia de que a leitura é um processo de comunicação que se baseia no tripé autor-texto-leitor. Desta tríade, emergem as vozes constitutivas do discurso. Segundo, é a visibilidade que esta teoria dá ao leitor, uma vez que este “insere no processo da leitura as informações sobre os efeitos nele provocados” (ISER, 1996, p.127). Em outras palavras, equivale dizer que, na interação com o texto literário, ao mesmo tempo em que o leitor age sobre o texto, sofre, da mesma maneira, os seus efeitos estéticos. Portanto, nessa concepção, o leitor é atuante durante o processo de comunicação. Por fim, no que tange ao conceito de repertório, entendemos que a escola pode proporcionar aos alunos a ampliação do repertório do texto através do incentivo à percepção dos “truques” que constituem o literário.

No que se refere ao espaço literário, pautamo-nos em Abdala Junior (1995). Para o autor, no sentido mais objetivo, o espaço é o lugar físico por onde circulam os personagens e a ação é desenvolvida. Já no sentido mais abstrato, o espaço pode ser caracterizado como psicológico, aquele que reflete as atmosferas interiores, e como social, aquele que registra a ambiência social dos personagens. Dessa forma, “entre os espaços físicos, sociais e psicológicos são estabelecidas relações ao nível do discurso narrativo” (ABDALA JUNIOR, 1995, p.48).

É importante destacar que nas duas obras de Ruffato o espaço recebe um tratamento denotativo ou realista, ou seja, “nesse caso, o narrador se

vale frequentemente das citações de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc. que são co-referenciais ao leitor real” (BORGES FILHO, 2008, p.3). Assim, para quem mora ou conhece Cataguases, é possível fazer um passeio de forma bem referencial pela cidade junto com os personagens.

Por fim, ancoramo-nos em Linda Hutcheon (2013) no que tange a adaptação do literário para a linguagem cinematográfica. Na perspectiva apontada pela autora, toda adaptação é também um processo de criação. Em decorrência disso, qualquer que seja a razão, a obra adaptada, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação e também de recuperação em relação ao texto adaptado, e esse trâmite “sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

Para fins desta proposta, é importante salientar ainda o que Hutcheon (2013) afirma sobre a adaptação cinematográfica de romances e de contos. Para ela, “as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o subtrair e contrair; isso é chamado de arte cirúrgica” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Por outro lado, “as adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente” (HUTCHEON, 2013, p.45). O critério para essas alterações depende da “própria sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2013, p.43) dos adaptadores.

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

A proposta de intervenção é composta por quatro etapas, além de uma situação motivadora inicial. A motivação, denominada “Cataguases, cinema e literatura”, tem como objetivo apresentar a tradição literária e cinematográfica da cidade de Cataguases e, assim, instigar o interesse dos discentes pelo tema do projeto. Na primeira etapa, a qual chamamos de “Cinema, literatura e adaptação”, será exibido o filme *Redemoinho* (2016), dirigido por Villamarim. Em seguida, será lido o conto *Amigos*, cujo história foi base para o filme. O objetivo dessa fase é mostrar aos alunos como ocorre a adaptação cinematográfica do conto, uma vez que este gênero literário apresenta apenas uma ação central. A etapa 2 denominada “O espaço ficcional da Cataguases de Ruffato” e a etapa 3 denominada “A cidade do Pomba e a cidade do Tejo” consistem na leitura do livro *Estive em Lisboa e lembrei de você* e na exibição do filme homônimo, dirigido por José Barahona, lançado em 2015, com objetivo de proporcionar aos estudantes o entendimento de como se dá adaptação de um romance para a linguagem fílmica. Nestas duas

últimas etapas, serão intercaladas a leitura da primeira parte do livro com a exibição da primeira parte do filme, em seguida a leitura da segunda parte do livro e a exibição da segunda parte do filme. É válido salientar que em todo esse percurso interventivo as categorias da narrativa, especialmente o espaço, emergirão como objeto de estudo e análise. Por fim, a avaliação será a partir da produção de uma indicação literária através da produção de um *book trailer* pelos alunos.

DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA

Motivação: Cataguases, Cinema e Literatura

Para motivar os alunos, serão feitas algumas perguntas que têm como objetivo levantar informações sobre o que eles conhecem a respeito da tradição de Cataguases tanto no cinema quanto na literatura. Neste sentido, complementando os conhecimentos prévios dos alunos, o professor deverá acrescentar informações sobre o legado cinematográfico deixado no município por Humberto Mauro, pioneiro do cinema nacional, cujas produções iniciais aconteceram em Cataguases e projetaram a cidade no cenário nacional ainda na década de 1920. Em seguida, exibirá o curta *A velha a fiar* produzido pelo cinematógrafo. Além disso, no que se refere à literatura, o professor deverá projetar fotos das seis edições da Revista Verde, que foi um dos principais marcos da produção literária de Cataguases e do Modernismo no Brasil. Após esse momento, o professor exibirá manchetes que mostram o reconhecimento do escritor cataguasense Luiz Ruffato, não só no Brasil, como também no exterior. Também entregará para os alunos uma pequena biografia do escritor, a qual será lida e discutida com a classe. Logo depois, exibirá também os cartazes de divulgação dos filmes *Redemoinho* e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, ambos ambientados em Cataguases. Dessa forma, será anunciará a temática do projeto que se desdobrará a partir de duas obras de Luiz Ruffato (um conto e um romance) e de suas respectivas adaptações para o cinema.

Primeira etapa: Literatura, cinema e adaptação

A primeira etapa será iniciada com a exibição do filme *Redemoinho*, com direção de Villamarim e cujo lançamento ocorreu em 2016. O longa-metragem ambientado na cidade de Cataguases é baseado no livro *O Mundo*

Inimigo, segundo volume da série *Inferno Provisório* de Luiz Ruffato, tendo como espinha dorsal o conto *Amigos*. Após o filme, será lido o conto. Assim, o professor distribuirá uma cópia do texto para os alunos e a sala será disposta em círculo. Será uma leitura mediada pelo professor, o qual fará as intervenções necessárias com o objetivo de esclarecer aos alunos as peculiaridades da linguagem de Luiz Ruffato ou outras dúvidas que eles venham a ter. Finalizada a leitura, o professor deverá explicar o processo de adaptação que envolve o filme *Redemoinho*. Nele, o conto *Amigos* está totalmente presente. Entretanto, o filme extrapola o núcleo dramático do conto ao incluir personagens e tramas de outras histórias do livro *O mundo inimigo*. Para a construção desses conceitos, serão distribuídos os seguintes quadros para os alunos preencherem.

SEMELHANÇAS

Categorias da narrativa	Filme <i>Redemoinho</i> x Conto <i>Amigos</i>
Personagens	
Espaço	
Ação	

Quadro 1

DIFERENÇAS

Categorias da narrativa	Filme <i>Redemoinho</i> x Conto <i>Amigos</i>
Personagens	
Espaço	
Ação	

Quadro 2

Segunda etapa: O espaço ficcional da Cataguases de Ruffato

Para iniciar esta etapa, o professor apresentará o livro *Estive em Lisboa e lembrei de você* para a turma, fazendo um estudo perigráfico da obra, desde a análise da capa e das imagens que a compõem, passando pelo título, orelhas, dedicatória, epígrafe, resumo da quarta capa, entre outros. Para a leitura dessa primeira parte do livro, serão feitas quatro paradas estratégicas, conforme orienta Cosson (2014). Será uma leitura mediada pelo professor e, além disso, serão entregues algumas perguntas a fim de direcionar o foco dos alunos para os personagens, a ação e o espaço da narrativa. Após finalizar a leitura da primeira parte do livro, será exibida a primeira parte, os primeiros 32 minutos, do filme *Estive em Lisboa e lembrei de você*. O longa-metragem foi lançado em 2015 e foi dirigido por José Barahona. O objetivo dessa etapa é analisar como ocorre a adaptação fílmica do romance, principalmente no que se refere à ação, personagens e, principalmente, em relação ao espaço cataguasense. Para isso, conforme a etapa 1, serão distribuídos os quadros 1 e 2 para que os alunos possam comparar as semelhanças e diferenças dessa vez entre o livro e o filme, no que tange

Terceira etapa: A cidade do Pomba e cidade do Tejo

Para a terceira etapa desta proposta interventiva, o professor utilizará a mesma metodologia empregada na segunda, fazendo perguntas para levantamento de hipóteses e para o encaminhamento do foco dos alunos para os personagens, espaço e ação tanto do filme quanto do livro. Primeiramente, proceder-se-á à leitura mediada da segunda parte do livro e, em sequência, a apresentação do restante do filme. Após esse processo, os alunos farão a comparação entre essas partes do livro e do filme, seguindo o mesmo modelo dos quadros 1 e 2.

Quarta etapa: Avaliação

Como avaliação do projeto, será proposta a produção de vídeos curtos, os chamados de book trailers, com o intuito de apresentar a obra para outras pessoas, principalmente para comunidade escolar. O book trailer, semelhante ao trailer de filmes, normalmente cumpre o papel editorial de vendas. Porém, por vezes, são usados por youtubers para indicar livros, os

quais se indica a leitura. Os alunos serão divididos em grupos, com funções pré-estabelecidas e com a supervisão do professor produzirão o conteúdo textual a ser apresentado no produto final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se que uma das maneiras de aproximar os discentes de uma obra de arte é fazê-los perceber que elas são parte de seu universo e que há inúmeros aspectos que os unem a uma manifestação artística. Ao apresentarmos Cataguases como espaço literário nas obras de Luis Ruffato e também como espaço ficcional nas obras cinematográficas, estabelecemos de imediato uma conexão entre os alunos e o conteúdo a ser trabalhado, despertando, dessa forma, o interesse para um tipo de literatura e cinematografia aos quais não estão habituados. O objetivo da aula de literatura é capacitar o novo leitor a dar um passo além de onde se encontra, de fornecer a ele a possibilidade de ampliar sua capacidade de compreensão e decodificação de textos desafiadores. Essa proposta interventiva, que na verdade é uma compilação de diversas experiências didático-literárias já realizadas de maneira menos sistematizada, é uma tentativa, dentre tantas que estão sendo vislumbradas, de fortalecer o espaço da literatura no universo escolar brasileiro, levando sempre em consideração as peculiaridades de cada público e fazendo com que os discentes de uma pequena cidade da Zona da Mata Mineira perceberem a ligação entre eles e as manifestações artísticas às quais têm pouco acesso.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

BARBOSA, Begma Tavares. *Letramento literário: sobre a formação escolar do leitor jovem*. Educ.Foco, Juiz de Fora, v. 16, n.1, p. 145-167. Mar/ago. 2011. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistaedufoco/files/2012/08/Texto-06.pdf>>. Acessado em 10/02/2018.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à toponálise. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC* Tessituras, Interações, Convergências, 3 a 17 de julho de

2008, USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/o67/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acessado em 23/02/2018.

BARAHONA, José (Direção). *Estive em Lisboa em lembrei de você*. Produção: Fernando Vendrell, José Barahona, Mônica Botelho. Fênix Filmes, 2015.

BRANCO, Joaquim. *Verdes vozes modernistas*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p.171 – 193.

CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro, 2010. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas - Literatura Brasileira. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros*. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2018.

FARIA, Maria Cristina Brandão de; FERNANDES, Danubia de Andrade. Do texto ao audiovisual – um processo de “tradução e transcrição”. *XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. São Paulo, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. O repertório do texto. In: *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo; Ed. 34, 1996.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: ZILBERMAN, Regina; RÖSING, Tania (Org). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009, p. 61-79.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O mundo inimigo: inferno provisório.*

Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

_____. *Os ases de Cataguases.* Cataguases:

Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

SOARES, Magda. *A escolarização da literatura infantil e juvenil.* In: *Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. *Letramento: um tema em três gêneros.*

Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação.* São Paulo: Cortez, 1986.

VILLAMARIN, José (Direção). *Redemoinho.* Produção:

Vania Catani. Globo Filmes/Bananeiras Filmes, 2016.

PARA ALÉM DA INTERAÇÃO CORPO E MÁQUINA

Luiz Carlos Carvalho de Castro

Universidade Federal de Pernambuco(UFPE)

luladecastro@gmail.com

RESUMO: Este artigo discorre sobre a interação homem-máquina, na perspectiva conceitual de Le Breton (2003), segundo a qual o homem está mecanizado; nos postulados de McLuhan (1974), que considera o meio como extensão do homem; nas Tecnologias Assistivas (TA), as quais minoram as deficiências do homem; além dos conceitos de simulação e simulacro de Baudrillard. Busca-se refletir sobre a relação intersemiótica do homem com as TA utilizadas para minorar os problemas funcionais encontrados em pessoas com certas deficiências. Para tanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica em que pontuamos os conceitos pertinentes à reflexão. A análise incidiu sobre o uso e os tipos de tecnologias assistivas utilizadas no corpo humano. Os resultados analíticos indicaram que muitas são as partes do corpo humano que já podem receber os implantes e a instalação de próteses e chips eletrônicos, minorando as deficiências físicas do homem. Conclui-se o homem está mais mecanizado; que os simuladores da mente e do corpo são muitas vezes mais potentes e mais velozes conferindo ao homem um suposto *status* de “perfeição”, efeito de um simulacro da vida pós-moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Interação homem-máquina; Simulação; Simulacro; Tecnologia assistiva.

ABSTRACT: This article discusses the interaction between man and machine, in the conceptual perspective of Le Breton (2003), according to which man is mechanized; in McLuhan's (1974) postulates, which considers the environment as an extension of man; in Assistive Technologies (AT), which alleviate the deficiencies of man; and in addition to Baudrillard's concepts of simulation and simulacrum. We seek to reflect on the intersemiotic relationship of man with AT used to alleviate the functional problems found in people with certain disabilities. Therefore, we conducted a bibliographic research in which we punctuate the concepts pertinent to reflection. The analysis focused on the use and types of assistive technologies used in the human body. Analytical results indicated that many parts of the human body can already receive implants and the fitting of prostheses and electronic chips, alleviating the physical disabilities of man. It follows that man is more mechanized; that the simulators of mind and body are often more powerful and faster, giving man a supposed status of “perfection”, the effect of a simulacrum of postmodern life.

KEYWORDS: Man-machine interaction; Simulation; Simulacrum; Assistive Technology.

PALAVRAS INICIAIS

A interação homem-máquina sempre foi e será tema de interesse da Informática, da Ciência, da Filosofia e da Medicina entre outras. Cada uma dessas áreas confere uma abordagem diferenciada do que chamamos conceitualmente de interação/interatividade. Em estudo anterior Castro (2007) revisita o conceito de interatividade com o objetivo de repensar a relação homem-máquina mediada por computador diante das novas formas sociais de interação na *WEB*. Nesta comunicação, diferentemente do que já fora discutido em artigo anterior sobre a relação homem-máquina, pretende-se refletir sobre a relação intersemiótica do homem com as tecnologias assistivas utilizadas para minorar os problemas funcionais encontrados em pessoas com certas deficiências. Nessa perspectiva, o estudo se baseia no que postula McLuhan “o meio como extensão do homem” (1974), ou seja, as novas tecnologias como extensão do corpo e da mente com a finalidade de minorar suas deficiências.

Tecnologias criadas pelo homem para o homem. É o ser-no-mundo que procura investigar e compreender o mundo em sua volta, desfrutando das tecnologias que o homem pode criar para seu benefício. Em nome da qualidade de vida e do bem-estar do homem, a medicina tem investido massivamente no uso das tecnologias assistivas a fim de minorar certas deficiências do homem. Nessa parceria entre a medicina e a tecnologias acontece uma sobreposição do corpo com a tecnologia, ambos se fundem, transformando-se cada vez mais em corpo-máquina, uma espécie de bricolagem, o corpo passa a ser o simulacro de si mesmo (LE BRETON, 2003). Estudos recentes marcam essa relação corpo-máquina a exemplo de um cientista humano que se contaminou com um vírus de computador, mas o que o vírus de computador tem a ver com o vírus humano? Assim como o vírus de Doenças Sexualmente Transmitidos (DST), a exemplo do HIV que pode ser transmitido por meio de contato sexual – vaginal, anal ou oral; ou por seringa ou agulha contaminada e até mesmo por uma transfusão de sangue; o vírus de computador também contamina arquivos de extensão “exe” e “doc” entre outros com a finalidade de danificar arquivos e até mesmo o disco rígido (HD) de um computador pessoal, por meio de pen drive ou e-mail infectados e até mesmo ondas eletromagnéticas.

Nesse sentido, os cuidados com implantes de micro chips tendem inspirar cuidados, pois podem causar danos no funcionamento de comandos eletromagnéticos enviados ao cérebro e outras partes do corpo. Nessa relação intersemiótica, ainda nos cabe um questionamento sobre o que é

real. O conceito de real torna-se vulnerável colocando em “xeque” todos os referentes, como representantes do real. E então, o que vem a ser real? Segundo Baudrillard (1991, p. 8), “O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí.” Essa miniaturização genética e o que Baudrillard denomina de “simulação”. E o que vem a ser simulação? Grosso modo, simulação pode ser compreendida pela ausência de algo ou alguma coisa que tacitamente já não existe. Segundo Baudrillard (1991, p. 9), “simular é fingir o que não se é”. Um exemplo simples é alguém fingir estar gripado, mas para isso seria necessário apresentar algum dos sintomas da gripe como, por exemplo, a temperatura elevada, nesse sentido simular seria muito mais que fingir, pois apresentar sintomas da gripe sem estar gripado, é simular uma gripe, ter aparência, ser análogo. Qual a dimensão da simulação para a medicina, quando a doença não é real, nem é verdadeira, nem falsa? Para Baudrillard essa dimensão é mensurada pela miniaturização genética.

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Nessa perspectiva, a simulação decreta a morte do real que não passa de reprodução de células miniaturizadas. É por princípio a equivalência do real e do valor do signo. E ainda, recusa radical do signo como valor, que aniquila a referência, já que a representação toma a simulação como falsa reprodução do real, ao contrário, a simulação, por sua vez, toma toda a construção da representação como simulacro. E assim, o real já não mais existe, o que existe são imagens sucessivas do que já fora real, e que agora são imagens miniaturizadas do real constituídas por um sistema de matrizes e comandos constitutivo do que chamamos simulacro.

SIMULAÇÃO VERSUS SIMULACRO

É notável que Alan Turing, em 1935, foi um dos pioneiros a pensar a máquina como uma possível simulação da mente humana, ainda que concebamos a mente humana muito mais complexa de que um sistema de

computador. A “Maquina de Turing”, criada pelo matemático, tinha como função manipular símbolos com a finalidade de decodificar textos encriptados pelos alemães, chamados “bombe”, por meio da encriptadora Enigma.

A máquina automática de Turing, também conhecida como “Máquina de Turing Universal” poderia executar qualquer outra máquina desenvolvida a partir do sistema de Turing. E assim, ficou provado que sistemas complexos e poderosos poderiam ser construídos e reproduzidos, uma espécie de simulacro da simulação, uma vez que a reprodução se dava da simulação da própria maquina e não mais da mente humana. Nos anos de 1950, Turing experimentando a Inteligência Artificial, desenvolveu o teste de Turing a fim de identificar computadores inteligentes a partir da relação homem-máquina-homem manipulada por perguntas e respostas. O teste consistia na troca de mensagens de texto (perguntas e respostas) entre dois humanos, mediada por computador, durante certo tempo, até que o examinador não conseguisse distinguir se a pergunta ou resposta fora realizada pelo humano ou pela maquina, sendo assim, a maquina seria aprovada no teste de Inteligência artificial. Essa simulação da mente humana é a prova de que a tecnologia é criada como extensão do homem, com algo semelhante ao homem para suprir algumas de suas necessidades e deficiências, beneficiando e promovendo seu bem-estar.

Para definir simulação o filósofo francês, Baudrillard, parte da dicotomia entre dissimulação e simulação. Segundo Baudrillard (1991, p.9), “dissimular é fingir não ter o que se tem” é esconder o que está presente, uma característica presente no sujeito, no fenômeno observado. Simular, ao contrário, “é fingir ter o que não se tem” é apresentar uma característica que está ausente, ou seja, não existe no sujeito, no fenômeno observado. Nesse sentido, a simulação não representa o real, mas algo que foi real, logo, o real e o artificial são diferentes, é como se víssemos um mapa da cidade do Recife, a 50 anos, e o território que ele representava. Certamente que com o passar dos anos o mapa já não retrata mais a realidade territorial da cidade naquela época, pois o mapa que antes era o simulador da cidade, agora não mais a representa, o território continua, hoje com suas ruínas e seus desenvolvimentos urbanos. As diferenças e o imaginário do que era, do que é, e, do que virá a ser são exatamente o que constituíam o encanto da abstração do imaginário entre real e o artificial.

Porém, os simuladores atuais são imperiosos, fazem coincidir o real, todo o real com seus modelos de simulação (BAUDRILLARD, 1991). E assim, do fenômeno real, já não há espelho, nem aparência do que era e do que é, e, não se

pode mensurar um juízo de valor seja positivo ou negativo sobre os simuladores.

A dimensão da simulação é a miniaturização genética, desse modo, a produção do real se dá a partir das miniaturizações genéticas por meio de um sistema computacional, de matrizes e de memórias, de modelos e comandos que podem ser reproduzidos infinitamente a partir desse modelo, sem qualquer comparação com o real, pois agora o que existe é o hiper-real criado sem referente. Não se trata de imitações, nem de dobragem, nem mesmo paródia, porém, uma substituição do real, dos signos no real. Se antes tínhamos uma simulação de algo concreto, agora, temos uma substituição de algo concreto, sem qualquer referencia do real.

Em síntese, a representação considera a simulação como um falseamento do real, enquanto que a simulação toma toda a representação como simulacro desse mesmo real.

TECNOLOGIA ASSISTIVA

As tecnologias têm ocupado posição de destaque na sociedade, isso se deve a busca incansável pela qualidade de vida. Mas, o que seria essa tecnologia? Já que estamos rodeados dos mais diversos recursos tecnológicos, desde o pergaminho à tela digital. Diariamente, fazemos uso de utensílios básicos como: talheres, canetas, computadores, controle remoto, automóveis, telefones celulares, relógio, entre outros, que foram criados para auxiliar as atividades que desenvolvemos no cotidiano. Nesse cenário, surge a tecnologia assistiva (TA) para denominar todo serviço e recurso que proporcionam e ampliam as habilidades funcionais de pessoas deficientes, a fim de promover-lhes autonomia e inclusão.

A tecnologia assistiva, apesar de ser um termo ainda novo, difundido na década de 80, nos cerca de todos os lados, de maneira sutil. Uma simples bengala, por exemplo, usada por alguns para lhes conferir comodidade e segurança no caminhar e por outros por uma necessidade de superar a deficiência, ampliando-lhes a capacidade de caminhar, pode ser denominada uma tecnologia assistiva (MANZINE, 2005, p.82).

O termo “tecnologia assistiva” surge pela primeira vez nos EUA, em 1988, quando se discute a legislação dos direitos dos cidadãos portadores de deficiências, que veio a conferir aos portadores de necessidades especiais direitos a serviços especializados. (GALVÃO FILHO, 2009). Baseado na ADA - American with Disabilities Act, tecnologia assistiva, não é só instrumentos, e sim “uma ampla gama

de equipamentos, serviços, estratégias e práticas concebidas e aplicadas para minorar os problemas funcionais encontrados pelos indivíduos com deficiências”. (COOK; HUSSEY, 1995, p.5).

No Brasil, o decreto nº 5.296 de 2 de dezembro de 2004, em seu Art. 61, que trata da promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência, toma como sinônimo o termo “ajudas técnicas”, considerando para esse fim os produtos, instrumentos, equipamentos ou tecnologia adaptados ou especialmente projetados para melhorar a funcionalidade da pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida, favorecendo a autonomia pessoal, total ou assistida.

A Subsecretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência declara que “tecnologias assistivas” diz respeito à pesquisa, fabricação, uso de equipamentos, recursos ou estratégias utilizadas para potencializar as habilidades funcionais das pessoas com deficiência (BRASIL, 2009, p. 11).

Ajudas Técnicas ou Tecnologia Assistiva? Apesar de sinônimos, quando se referem a recursos que visam ampliar habilidades e funções de pessoas com deficiência, o conceito tecnologia assistiva é mais abrangente, pois agrega a prestação de serviços, programas de ensino a respeito do uso da tecnologia, a fim de promover a autonomia e a independência funcional de seu usuário (BERSCH, 2006, p. 08).

O Comitê de Ajudas Técnicas (CAT) concebe que a: Tecnologia Assistiva é uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação, de pessoas com deficiência, incapacidades ou mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (BRASIL, 2007).

O CAT apresenta um conceito abrangente de TA para além dos instrumentos e serviços. A tecnologia assistiva na ótica do CAT é uma disciplina de caráter interdisciplinar que envolve uma pedagogia composta por recursos, metodologias, estratégias e práticas voltadas para as pessoas portadoras de deficiências cujo objetivo é promover autonomia, qualidade de vida e inclusão social.

A legislação não somente regulamenta e legitima os direitos do cidadão portador de deficiência, como também estabelece, sem dúvida, “uma política de reparo” que se agrega, no Brasil, aos programas de inserção das tecnologias na educação e de inclusão social. Além disso, ampara legalmente a criação de projetos políticos pedagógicos nas instituições de ensino,

possibilitando, inclusive a inserção de uma nova disciplina no currículo denominada Tecnologia Assistiva.

E assim, abre-se espaço para se discutir o tema TA na sociedade, instigando à pesquisa e às políticas públicas, a fim de reparar a ausência de programas que visam restaurar, de alguma forma, a dignidade humana dos deficientes, ampliando-lhes as habilidades funcionais e promovendo a inclusão social e tecnológica.

INTERAÇÃO CORPO E MÁQUINA

Os avanços da biotecnologia são responsáveis pela relação mais íntima do homem com a máquina que vai além de um simples clique com o mouse a fim de obter os benefícios gerados pelas novas tecnologias em parceria com a medicina. Se com Alan Turing temos a humanização da máquina; com Le Breton (2003) em seu livro “Ajuda ao Corpo” temos a mecanização do corpo em que a dualidade corpo e máquina se confundem se misturam. Estamos vivendo na era do biopoder, na qual doenças são descobertas, antes mesmos de suas manifestações, por meio da triagem de embriões eliminando as doenças hereditárias. Além desses benefícios, a medicina em parceria com a engenharia computacional avança exames laboratoriais e clínicos com equipamentos de última geração, na clonagem de animais, na implantação de membros e transplantes de órgãos.

Falar em ciborgue para coisa de TV, entretanto cientistas brasileiros e internacionais dos principais centros de pesquisa estão desenvolvendo sistemas que superam as pernas e braços eletrônicos ou aparelhos de surdez usados atualmente. “São soluções que têm tudo para deixar até o homem biônico da TV para trás” (SUPERINTERESSANTE, 2003¹).

¹ Fonte: REVISTA SUPERINTERESSANTE Ed. 191b - Agosto/2003 Disponível em <http://super.abril.com.br/ciencia/a-esperanca-bionica> . Acesso em 28/05/2016.

CHIP NA RETINA

Recentemente, a Alphabet, empresa-mãe do Google², previu a fusão da tecnologia com o corpo humano. A empresa está providenciando a patente de um dispositivo que pode ser implantando dentro do globo ocular. O Implante tem como objetivo melhorar a visão, ajudando a focalizar a luz na retina a fim de melhorar a visão do usuário. Os principais problemas de cegueira são oriundos da retina, por isso, os chips na retina são soluções viáveis para quem precisa de transplante de córneas, como a doação é menor que a demanda, cientistas no Brasil e mundo pesquisam alternativas biônicas.

A colocação de chip na retina é mais uma alternativa de correção da visão entre as alternativas de cirurgias já realizadas por oftalmologistas, como pode ser visto na figura a seguir:



FIGURA 1: DISPOSITIVO IMPLANTÁVEL NO GLOBO OCULAR

² Fonte: Google desenvolve dispositivo implantável no globo ocular Disponível em: <http://olhardigital.uol.com.br/noticia/google-desenvolve-dispositivo-implantavel-no-globo-ocular/57792>. Acesso em 28/05/2016.

O Brasil será o primeiro país da América do Sul a implantar o chip de retina. Hoje, apenas cinco países no mundo utilizam essa tecnologia, Estados Unidos, México, França, Inglaterra e Suíça.

PERNAS MECÂNICAS

Pernas articuladas ou pernas artificiais é outra tecnologia que os pesquisadores têm conseguido êxito no desenvolvimento e no implante em pacientes que tiveram suas pernas amputadas. A Otto Bock, empresa alemã, vende versões da C-Leg uma perna computadorizada que vem devolvendo a mobilidade a pessoa portadora de deficiência nas pernas. A perna mecânica é constituída por processadores e motores que controlam dispositivos hidráulicos e ajudam a ajustar os movimentos adequados (SUPERINTERESSANTE, 2003). Vejamos um modelo de perna mecânica C_Leg na figura a seguir:



FIGURA 2: PERNAS MECÂNICAS C-LEG 5

As pernas mecânicas C-Leg apresentam flexibilidade no joelho, mantendo-o estável quando você apoia o peso do corpo, sempre pronta para apoiá-lo se você tropeçar.

CHIP AUDITIVO

A audição é outra deficiência humana que tem inquietado pesquisadores, a fim de desenvolver chips para serem implantados na parte interna no ouvido chamada cóclea. O chip auditivo eletrônico funciona como um amplificador de ondas sonoras que capta sons e os transforma em estímulo elétrico. (ISTO É, 2000³). Ver Figura 3.

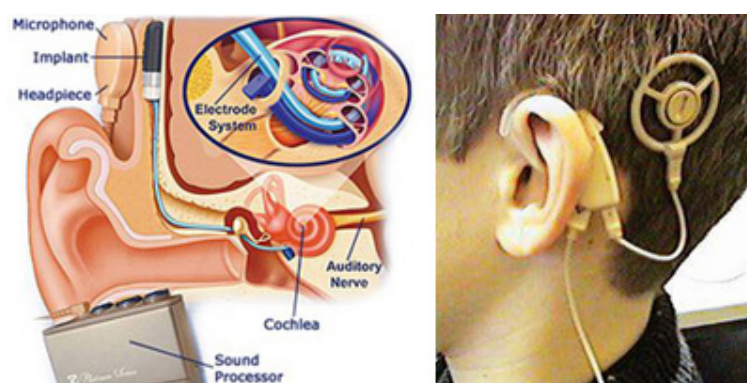


FIGURA 3: IMPLANTE COCLEAR – PARTE INTERNA E EXTERNA

O implante coclear é um aparelho implantado na orelha cirurgicamente e capaz de estimular diretamente o nervo auditivo, causando sensações sonoras, tem uma porção interna, que fica dentro da orelha do paciente, e uma porção externa, que é acoplada logo atrás da orelha e se mantém em posição por meio de um ímã⁴.

São muitas as partes do corpo humano que já podem receber os implantes e a instalação de próteses e chips eletrônicos, minorando a deficiência física e melhorando a autoestima dos seres humanos por meio das tecnologias assistivas, mantendo uma interação corpo e máquina.

³ Quase um homem biônico - REVISTA ISTO É. 02/2/2000 - Nº 1584 – Disponível em http://istoe.com.br/32233_QUASE+UM+HOMEM+BIONICO+/ acesso em 28/05/2016.

⁴ Disponível em: <http://implantecoclear.net/> Acesso em 28/05/2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este breve estudo mostrou o quanto a máquinas está sendo humanizada, assim como o quanto o homem está sendo mecanizado. Uma relação íntima e desenfreada entre corpo e máquina para nunca mais acabar. A vida recebe um novo vigor nessa nova forma de interação homem-máquina, que vai além de um clicar do mouse, vai para dentro, para dentro do corpo e da mente, numa fusão efusiva, gerando um novo ser: meio homem, meio máquina que pensa como homem e é veloz como uma máquina. Esse novo homem irrompe da junção da biomedicina e das novas tecnologias.

Evidenciou o caráter multidisciplinar da temática da interação corpo e máquina como foco de interesse da Informática, da Ciência, da Filosofia e da Medicina, da Biologia, da Oftalmologia e de empresas interessadas no desenvolvimento e na comercialização das tecnologias assistivas. Cada uma dessas áreas confere uma abordagem diferenciada a interação corpo e máquina a partir da concepção e do interesse que cada segmento mantém com o tema proposto, possivelmente, este estudo pode atender aos propósitos tanto de pesquisadores dessas áreas quanto de outras áreas do conhecimento que se utilizam das tecnologias para desenvolver seus trabalhos cotidianos.

O Brasil e o mundo estão em busca de parcerias e desenvolvedores a fim de que as tecnologias assistivas, como extensão do homem, de fato realizem seu intento de minorar as deficiências da mente e do corpo humano. A interação corpo e máquina nunca foi tão requisitada como na atualidade. Há implantes e chips para muitas partes do corpo e da mente do homem. Os simuladores da mente e do corpo são muitas vezes mais potentes e mais velozes conferindo ao homem, único ser pensante, o *status* de “homem perfeito” efeito de um simulacro da vida pós-moderna.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*.

Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BRASIL. Subsecretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência. Comitê de Ajudas Técnicas.

Tecnologia Assistiva. – Brasília: CORDE, 2009.

----- . Ata VII reunião do comitê de ajudas técnicas – CAT CORDE / SEDH / PR. 2007. Disponível em: <http://www.>

infoesp.net/CAT_Reuniao_VII.pdf. Acesso: 25/fev/2014.

CASTRO, L. C. C. Interações virtuais: revisitando o conceito de interatividade. In: *Anais II Encontro Nacional sobre Hipertexto*. Fortaleza: PROTEXTO, 2008, p. 215 – 227.

COOK, A.M. & HUSSEY, S. M. (1995) *Assistive Technologies: principles and practices*. St. Louis, Missouri. Mosby Year Book, Inc.

GALVÃO FILHO, T. A. A Tecnologia Assistiva: de que se trata? In: MACHADO, G. J. C.; SOBRAL, M. N. (Orgs.). *Conexões: educação, comunicação, inclusão e interculturalidade*. Porto Alegre: Redes Editora, 2009, p. 207-235.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas. São Paulo: Papirus, 2003.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MANZINI, E. J. Tecnologia assistiva para educação: recursos pedagógicos adaptados. In: *Ensaaios pedagógicos: construindo escolas inclusivas*. Brasília: SEESP/MEC, p. 82-86, 2005.

O CADERNO DE PORTSMOUTH DE ANA CRISTINA CÉSAR SIMULACRO DE UMA ESCRITA IMPOSSÍVEL

Luiza Moreira Dias

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

luiza_md@hotmail.com

RESUMO: Este artigo consiste em um recorte de minha Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Federal de Pernambuco em 2018, intitulada *A linha em expansão*: palavra, imagem e pictografia na poética de Ana Cristina Cesar, na qual busquei analisar as relações intersemióticas que sustentam o seu projeto estético. Analisamos o *Caderno de Portsmouth* (1980), espécie de álbum de desenhos da poeta carioca, publicado postumamente. Em nossos apontamentos, propomos a contraposição do caderno com a pintura de artistas como Jean Dubuffet, idealizador do conceito de *Arte Bruta*, e o artista belga Henri Michaux.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina César; *O caderno de Portsmouth*; Intersemiose.

ABSTRACT: This article consists of a clipping of my Master's Dissertation defended at the Federal University of Pernambuco in 2018, entitled *The expanding line*: word, image and pictography in Ana Cristina Cesar's poetics, in which I sought to analyze the intersemiotic relations that underpin her aesthetic project. We analyzed Portsmouth's Notebook (1980), a kind of cartoon album, published posthumously. In our notes, we propose to contrast this work with artists such as Jean Dubuffet, creator of the concept of Brute Art, and Belgian artist Henri Michaux.

KEYWORDS: Ana Cristina César; *Portsmouth's Notebook*; Intersemiosis.

DESENHO DE ESCRITOR

O *Caderno de Portsmouth* (1980) de Ana Cristina César nos leva a refletir sobre o “desenho de escritor” como um gênero específico. A relação da escrita com o desenho torna-se complexa se adotamos uma perspectiva filosófica. A pena que escreve é também a pena que risca e arrisca-se em composições imagéticas e não-verbais. Há, portanto, o exemplo do célebre escritor que desenha, como Goethe, para tomá-lo como exemplo; e o pintor que escreve, se pensarmos em Goya. No caso de Ana C., apesar de reconhecermos uma relação genuína da poeta com a experiência do desenho, a partir do próprio arquivo do Instituto Moreira Salles, que reúne desde auto-retratos da autora a desenhos abstratos; como a partir dos próprios desenhos que podemos encontrar no *Poética* (2013), os quais compõem a organização da antologia. Partimos da hipótese de que a relação de Ana C. com as composições plásticas surgiu, sobretudo no caderno em questão, de uma busca investigativa dos limites da própria escrita.



FIGURA 4. PÁGINA 1 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980) “FINOS TRAÇOS EM MOVIMENTO. FORMAS ASSIMÉTRICAS QUE PODEM SER LIDAS COMO MAPAS DA INGLATERRA, PÁSSAROS, PESSOAS SEGUINDO NUMA CERTA DIREÇÃO, BICHOS QUE VÃO VIRANDO GENTE, DISCRETAMENTE ERÓTICOS”. FONTE: CESAR (1989)

Esses desenhos, que podem ser lidos como peças perdidas de quebra-cabeças distintos entre si, tanto carregam essa ideia de desencaixe, fragmento, ruptura, quanto simulam um movimento semelhante a uma dança coletiva – integrada - que pode encaminha-nos para uma leitura de uma gestalt dessa plástica-poética.

Sabemos que Ana Cristina César não possuía ambições propriamente destinadas a uma prática com composições pláticas; entretanto, é possível analisarmos o caderno de desenhos enquanto importante dispositivo para uma reflexão e experimentação de sua própria poética a partir de uma outra linguagem, ou mesmo como o interstício entre as linguagens verbal e não-verbal.

O *Caderno de Portsmouth* (1980) apresenta-se em totalidade composicional. Formas abstratas, figuras que podem, inclusive, representar letras, correm pelas páginas em branco e ora aludem a algo que poderíamos chamar de um ritmo consonante, ora fragmentam-se e entrecortam-se mudando de rumo (ver Fig. 5).

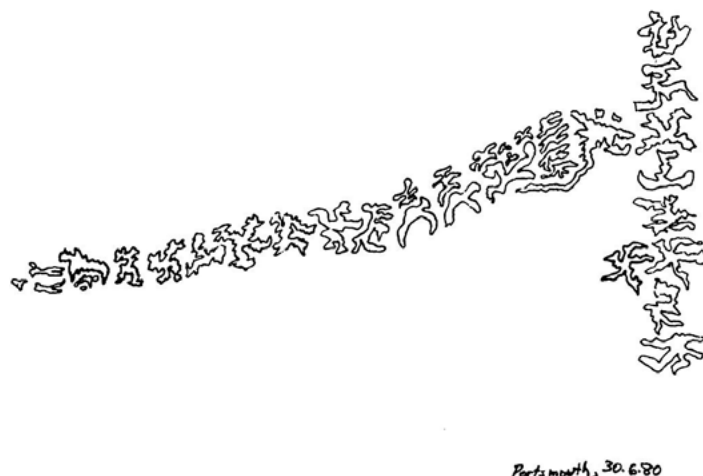


FIGURA 5. PÁGINA 2 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

O aspecto caligráfico está presente nesse caderno não só a partir das próprias formas desenhadas, mas também no momento final, no qual a poeta traz uma tradução dos próprios desenhos em tom bastante sagaz e humorado (ver Fig. 6).

A criação deste pictograma funciona como convite-armadilha para que o leitor retome o caderno do início e arrisque, quem sabe, uma leitura mais precisa, figurada e decifrada de cada desenho. Leitura, entretanto, impossível de alcançar uma coerência linear. Essa talvez seja uma significativa relação dos desenhos com os escritos poéticos de Ana C., que convidam o leitor a tentar decifrá-los para, em seguida, afirmar a impossibilidade de uma decodificação. A existência de um enigma a ser decifrado é logo posto em que cheque: aceitar o jogo da poeta significa abrir mão da comunicação convencional, tanto em sua poesia escrita, quanto em seus desenhos.

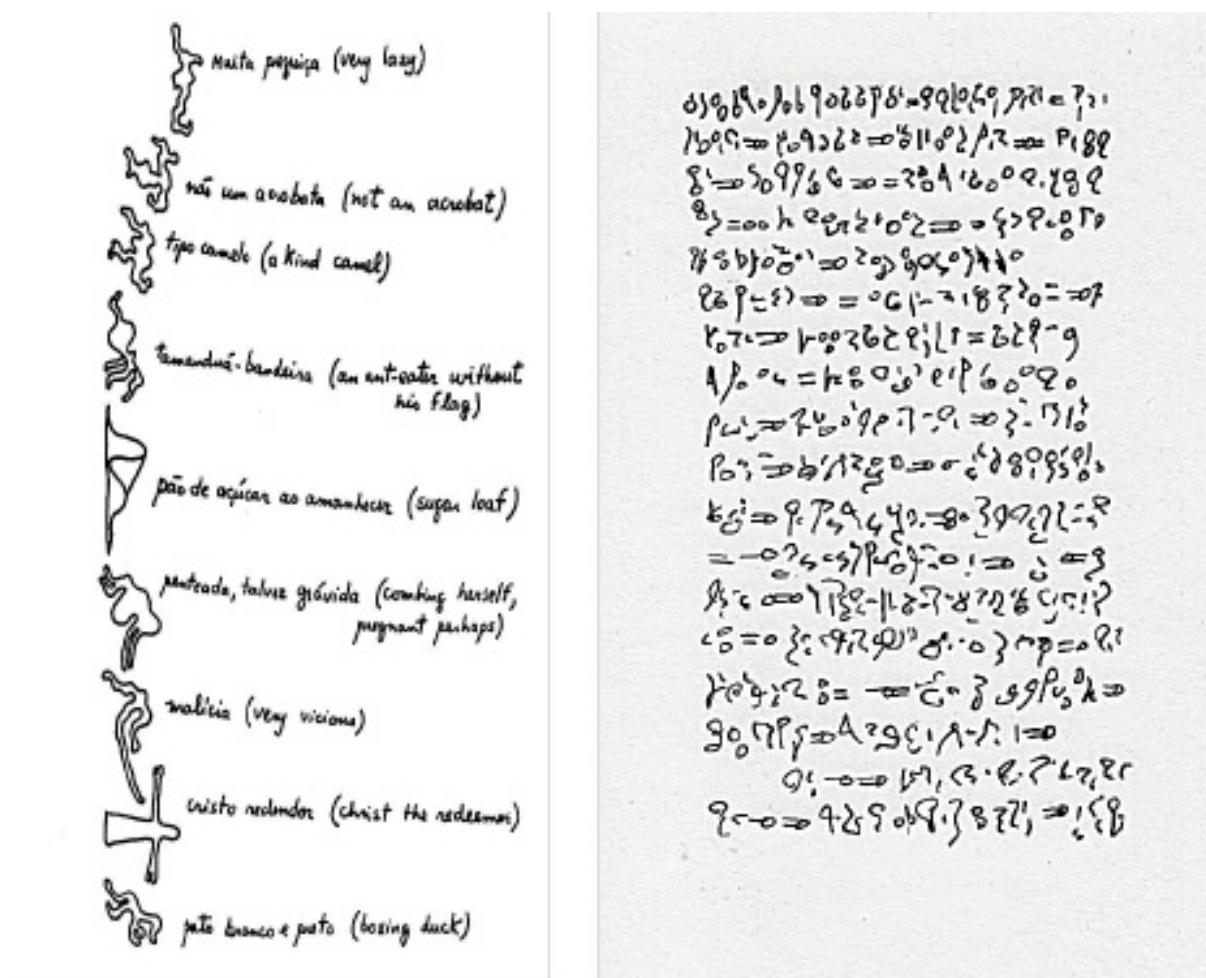


FIGURA 6 PÁGINA 21 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980).
 FONTE: CESAR (1989). COMPARAR COM A OBRA DE HENRI MICHAUX, *THE ART OF COMPOST*.

A simulação da escrita nesse caderno impulsiona, portanto, uma reflexão sobre os limites da mesma; ou, mais especificamente, sobre os limites existentes entre a escrita e o desenho. Acerca dessa discussão, foi lançado o catálogo intitulado: *L'écrit, le signe: autour de quelques dessins d'écrivains* (1991), referente a uma exposição que ocorreu no período final de 1991 ao começo de 1992, na Bibliothèque Publique D'information do Centre Georges Pompidou. A proposta da exposição foi reunir desenhos de escritores em uma biblioteca para possibilitar uma visão mais complexa das relações existentes entre o desenho e a caligrafia. Segundo Michel Melot, em prefácio do catálogo mencionado, portanto:

Le dessin d'écrivain, cette exposition le confirme, est um genre. La

plupart sont calligraphies prolongées, ou profondes, une idéographie imaginaire, un trait poussé à l'extérieur de l'écriture. Que ce soit par le blanc et noir, la linéarité ou le goût des trames, l'absence en tout cas de volumes, le respect de la feuille, l'importance conservée au grain du papier, le dessin d'écrivain garde le souvenir d'une écriture et ses formes font référence à un simulacre de langage, un langage imprononçable que dénoteraient des images cursives. (MERLOT, 1991, p.7).

A elaboração de uma escrita impossível é, portanto, questão central da exposição. A partir de uma reunião de desenhos de artistas como Antonin Artaud, Jean Cocteau, Christian Dotremont, Brion Gysin, Henri Michaux, dentre outros, temos a possibilidade de acessar o traço em constante tensão com o gráfico e com a palavra em composições recorrentes de picotogramas. Semelhante direcionamento apresentam os desenhos de Ana Cristina César, os quais funcionam como uma encenação de uma escrita por vezes inacessível do ponto de vista verbal. “O escritor jamais lê sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece.” (p.14), nos fala Blanchot (2011), poeticamente, logo no início de *O Espaço Literário*, a respeito de uma escrita impossível como condição essencial para o escritor. É essa dimensão de um profundo segredo da linguagem que Ana C. parece querer investigar com a produção desse *Caderno de Portsmouth* (1980) o qual, como já observado anteriormente, foi produzido no mesmo ano do *Luas de Pelica* (1980), mantendo assim estreito diálogo com o mesmo. A performatização de uma escrita absurda e inexistente estaria, se seguirmos ancorados nos pensamentos de Blanchot (2011), em relação com a busca do silêncio, do reconhecimento da impossibilidade do dizer.



FIGURA 7. PÁGINA 6 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Se os desenhos, portanto, ora parecem encaminhar-se para o figurativo, como podemos observar abaixo, a partir de formas que poderiam representar o agrupamento de pássaros, baleias, ilhas, aviões ou barcos (ver Fig. 7); em outro momento esse figurativo logo se desfaz, como podemos observar na página seguinte na qual essas possíveis figuras se dispersarem em formatos abstratos que mais parecem querer saltar os limites da folha em branco em movimento de ascensão (ver Fig. 8).

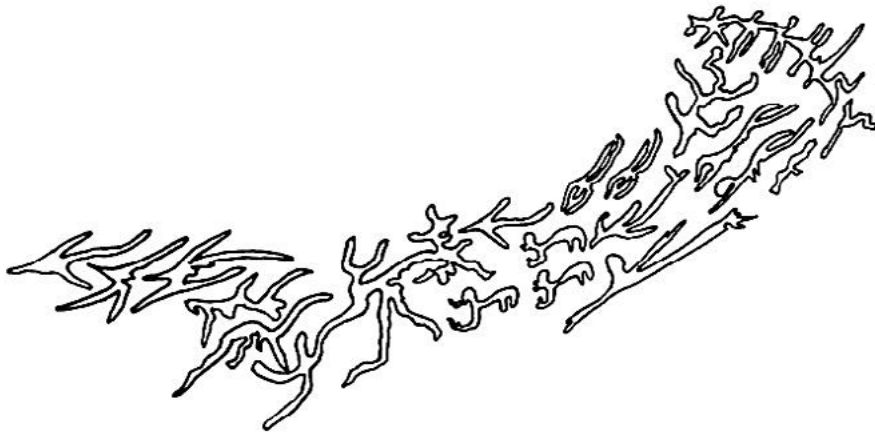


FIGURA 8. PÁGINA 7 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Questionar os limites da folha em branco tensionando sua espacialidade a partir dos desenhos assemelha-se com o desejo de subverter os limites da própria materialidade do texto, presente na poesia escrita de Ana C.. Tensionar o limite entre as linguagens é, então, um procedimento recorrente tanto nas composições escritas quanto nessas experimentações plásticas da poeta.

O traço do desenho de Ana C., neste caderno, e o projeto da poeta de simular uma escrita inapreensível, desarticulada e imaginária apontam para uma relação com a concepção de “Arte Bruta”, cunhada por Jean Dubuffet, em 1945. Segundo o artista plástico francês, tal denominação representaria uma obra de arte realizada por indivíduos que não passaram por uma formação artística convencional. Essa arte, portanto, não dependeria de uma relação com o real ou com o repertório articulado e particular do sujeito; muito menos dependeria de um diálogo estabelecido com uma tradição artística, pois surgiria da uma livre invenção experienciada. (DANTAS, 2018, p. 1). Já o termo “escritos brutos”, que vale também mencionarmos, decorre das pesquisas realizadas por Michel Thévoz, em arquivos de hospitais psiquiátricos, e se refere a uma escrita que surge da aniquilação do elemento comunicativo e que, por conseguinte, entra em combate com a literatura

enquanto instituição.

A relação provocativa dos escritos brutos com as concepções de loucura, sobretudo com os apontamentos vigentes no senso comum – os quais apresentam, em sua maioria, a ideia de loucura enquanto perturbação ou mesmo incapacidade de linguagem –, possui, na verdade, caráter bastante político e questionador. A linguagem dos escritos brutos é, então, uma linguagem que se afirma a partir da subversão da lógica intelectualizada e da percepção convencional de mundo. É no caráter desafiador dos escritos brutos para com as instituições literária e artística que identificamos o cerne da experimentação com os desenhos realizada por Ana Cristina César. É como se a poeta, por reconhecer sua forte atuação inserida no contexto da instituição literária, e por vivenciar, de certa maneira, o peso da auto-exigência de uma “literatura muito pensada”, para fazer uso de suas próprias palavras, apropria-se da experiência plástica como um dispositivo de fuga, válvula de escape, mas que, em sua impossibilidade de efetivar-se, ainda reflete o exercício de uma sua poética da escrita rigorosa e constante.

O traço de Ana C. assemelha-se, por vezes, a muitos dos trabalhos pictóricos de Jean Dubuffet. A estética do desenho abaixo (ver Fig. 9), por exemplo, nos reporta a obras como “Muchon Berloque” (1963), “Le Lit II” (1964), “Personnage XXVI” (1964), “Le rois de couer” (1964), “Allées et venues” (1965), dentre outros trabalhos¹ desse mesmo período assinados pelo referido artista plástico francês. As obras mencionadas são composições em cores primárias, sobretudo em vermelho e azul, e representam o projeto estético de Dubuffet na medida que esse buscava a realização de uma arte antissocial, anti-intelectual e não erudita. Seu traço, portanto, tensiona o limite entre figuração e arte abstrata em uma linguagem que pode aludir, por exemplo, a uma dicção infantil, pura, e, portanto, bruta².

¹ Obras disponíveis em: <http://www.dubuffetfondation.com>.

² Apesar de a associação da proposta plástica de Ana C. com a concepção de arte de Jean Dubuffet nos soar contraditória, visto que a primeira dialogava com diversas referências culturais, enquanto que o segundo dedicou-se a buscar uma arte anti-acadêmica; é exatamente esse paradoxo que buscaremos desdobrar e questionar, ao considerarmos as motivações iniciais de Ana Cristina César em relação a uma experiência com o desenho. Para a poeta, portanto, a ideia de uma arte que não seguia as regras do “saber pintar” lhe foi, inicialmente, bastante atraente.

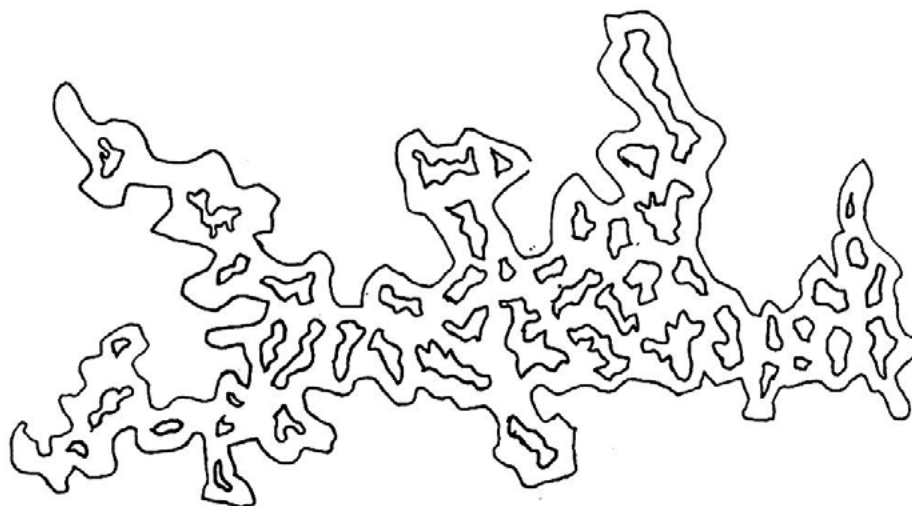


FIGURA 9 PÁGINA 24 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Em *L'art Brut Préféré aux Arts Culturels* (1949), Dubuffet traz a seguinte definição: “Nous entendons par la Art Brut des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part (...)”; ou seja, para ele, a Arte Bruta deveria partir, antes de tudo, da negação da mímese e do diálogo com a tradição artística. Dubuffet, portanto, possuiu ao longo de sua vida o desejo de desvincular-se da tradição da pintura com a produção de uma arte livre, completamente emancipada. É esse desejo de desligamento das instituições culturais, de apagamento do sujeito, que observamos nos desenhos do *Caderno de Portsmouth* (1980).

Sabemos que a poesia - em vozes - de Ana C., referente ao seu projeto poético, como ela mesma afirmou certa vez: “É muito construída, muito penosa.” (CESAR in C&T, 2016, p.309); uma poesia que surge a partir de um diálogo antropofágico – à maneira oswaldiana - com outros textos literários; são por vezes referências as quais a poeta intencionalmente indica – vide o próprio índice onomástico de *A Teus Pés* (1982) – em seus escritos poéticos, ou referências que a poeta distorce e incorpora, como podemos observar em outros momentos. Seus experimentos plásticos, entretanto, aludem, não por acaso, exataente a uma anti-estética, ou seja, justamente a um movimento artístico que nega a arte enquanto constitutiva dessa inesgotável teia referencial (premissa da Arte Bruta). A partir dos desenhos, então, Ana C.

buscou o espontaneísmo idealizado pelas conceituações e obras de Dubuffet. Um traço que, diferentemente da palavra literária - árdua e pungente -, almejou perder-se na invenção e criação essenciais.

É possível, ainda, que o *Caderno de Portsmouth* (1980) seja lido e analisado como uma investigação experimental - mas consciente - acerca do próprio sentido da criação, em seu aspecto mais amplo. Como reflete Leyla Perrone-Moisés, em seu renomado e conhecido ensaio intitulado: “A Criação do Texto Literário”, presente no *Flores da Escrivania* (1990), a ideia de “criação” artística – do ponto de vista etimológico - encontra-se associada a uma dimensão romântica e idealista do objeto estético. Em termos gerais, a crítica literária, em seu texto, buscou questionar o universo vocabular utilizado em relação ao fazer literário para, em seguida, afirmar a importância da literatura e sua potência transformadora em relação ao real. A concepção de “criação”, ainda que questionada por Perrone-Moisés (1990), relaciona-se com as compreensões apresentadas por Jean Dubuffet em sua obra pictórica e teórica. Uma obra que busca a autonomia da linguagem e o afastamento da tradição e do academicismo, além de valorizar o primitivo e uma dimensão espiritual e inventiva do sujeito. Em decorrência de Ana Cristina César pensar sua poesia como uma arte não espontânea, foi a partir da escolha de uma outra linguagem, o desenho, que a poeta buscou refletir sobre o sentido da criação de maneira mais abrangente, sem deixar, no entanto, de deixar rastros e ecos de sua própria poética nessa linguagem plástica.

O contraste entre pintura e palavra poética, por sinal, aparece como tema do seguinte poema, do *A Teus Pés* (1982):

vacilo da vocação
Precisaria trabalhar – afundar –
- como você – saudades loucas –
nesta arte – ininterrupta –
de pintar –

A poesia não – telegráfica – ocasional –
me deixa sola – solta –
à mercê do impossível –
- do real.

(CESAR in ATP, 2013, p.99)

Neste poema, o próprio título demarca que a voz poética encontra-

se do lado da palavra escrita, já que essa voz lírica reconhece a poesia como vocação. O “vacilo da vocação” tanto pode ser lido como “hesitação”, “oscilação” entre a prática da escrita poética e o exercício pictórico, ou ainda como “erro”, “engano”, fingimento inerente à prática poética enquanto proposta estética que transforma o real; “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou.” (CESAR in C&T, 2016, p.299), nos lembra a poeta. Esse poema, que funciona como uma espécie de carta ou telegrama, com a presença do interlocutor delimitada a partir de travessões que se interpõem e podem configurar também uma troca em um diálogo, uma conversa, afirma a pintura como uma “arte ininterrupta”, ou seja, contínua, inteira e permanente – embora seja possível questionarmos essa perspectiva do ponto de vista teórico –, enquanto que a poesia seria essa espécie de falta, entrecortada e descontínua, poesia em fragmentos a qual, contraditoriamente, estabelece relação com o real e com o impossível. Apesar de Ana C. incorporar referências a diversas linguagens em sua poesia (linguagem pictórica, cinematográfica ou musical), sobretudo no *Luvas do Pelica* (1980), como já analisamos, nesse poema interessa-nos destacar a oposição estabelecida entre o pintar e a escrita poética, como modo de corroborar a ideia de que, para Ana Cristina César, a experiência plástica se fez complementar, com desenhos em fuga de uma escrita, como pudemos perceber no *Caderno de Portsmouth* (1980).

O DIÁLOGO COM HENRI MICHAUX

As referências ao poeta e artista plástico Henri Michaux (1899- 1984) podem ser encontradas tanto no próprio *Luvas de Pelica* (1980), a partir de frases traduzidas do francês para o português que se interpõe ao longo dessa vertiginosa narrativa; quanto em um dos escritos de Ana Cristina César, publicado postumamente, intitulado “un signal d’arrêt”, no qual a poeta apresenta, em tom despretensioso, reflexões sobre sua própria escrita. Em ambos – no livro e na anotação, que datam do mesmo ano: 1980 -, as alusões a Michaux são, especificamente, trechos do livro *Emergences-Résurgences: Les Sentiers de la Création* (1993), obra situada numa fase mais madura do artista, datada originalmente de 1972, e dificilmente classificável em um gênero específico, visto que configura-se como uma espécie de manifesto, poética da criação, ou ainda enquanto reflexões pessoais e comentários sobre os desenhos e obras pictóricas que também se encontram presentes no livro.



FIGURA 10. HENRI MICHAUX. UNTITLED.

Henri Michaux é, portanto, uma das inúmeras referências presentes na obra de Ana Cristina César, poeta que brinca e joga com o leitor atento, ao passo que lança pistas em sua poesia mas as apaga rápida e sorrateiramente. O poeta e artista plástico belga, radicado na França, entretanto, com sua vasta obra e estética ímpar, aponta caminhos de análise para os desenhos de Ana C. que se encontram no *Caderno de Portsmouth* (1980) e que, podemos dizer, ancoram-se em uma investigação experimental dos limites da linguagem verbal. Temática bastante presente, aliás - para não dizer central -, no direcionamento das meditações, em linguagem poética, que constam no *Emergences-Résurgences* (1993).

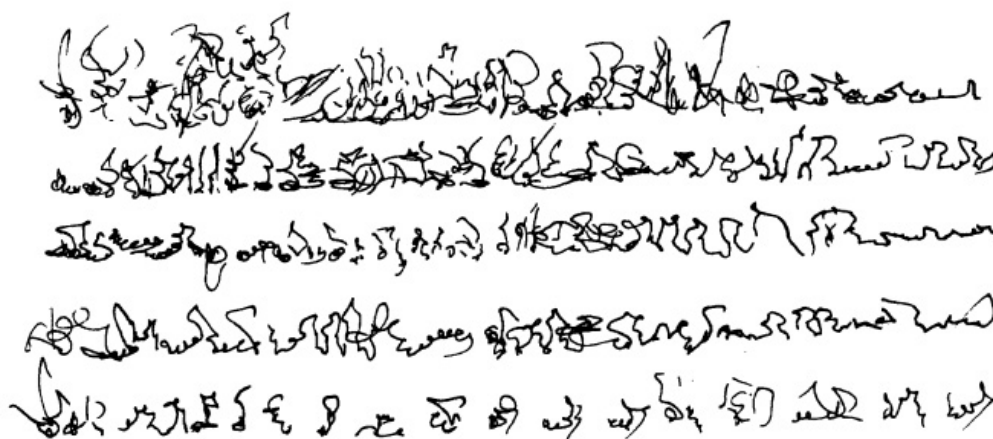


FIGURA 11. HENRI MICHAUX. UNTITLED.

A obra supracitada, inicia-se com uma espécie de reflexão sobre a linha, sobre o traço do desenho. Michaux (1993) elabora uma poética às avessas, cujo objetivo parece apontar sempre para um desejo de descondicionamento da linguagem poética e plástica. “Ligne qui n’a pas encore fait son choix, pas prête pour une mise au point.” (MICHAX, 1993, p.12), afirma o artista, evocando uma linha errante, não subordinada, que recusa os fins previamente concebidos. Assim nos parece também, à primeira vista, o traço de Ana C., que por vezes apresenta desvios e interrupções em sua direção ou caminha para uma busca pela ruptura dos limites da página. Há, entretanto, nesses desenhos da poeta, uma certa repetição das formas, uma estética comum que atribui uma unidade conceitual ao caderno. Em contrapartida, no *Emergences-Résurgences* (1993), Michaux estabelece uma busca pela pintura e pelo desenho enquanto experiências corporais imediatas, recusando uma arte pensada e pré-concebida a partir de retoques, artifícios de linguagem e correções. “Peinture pour l’aventure, pour que dure l’aventure de l’incertain, de l’inattendu. Après des années toujours encore l’aventure.” (MICHAX, 1993, p.72). É nesse ponto, portanto, que as experiências artísticas de Michaux (1993) e Ana C. diferenciam-se; enquanto o primeiro concebe a aventura enquanto destruição absoluta de uma composição formal, a poeta, ainda que buscando experienciar essa concepção a partir da linguagem plástica, preserva um método que mantém relação com a sua escrita literária.

Situemos, brevemente, a obra de Henri Michaux para melhor compreendermos a referência ao artista presente na obra e em um dos escritos de Ana Cristina César; e para melhor desenvolvermos o paralelo proposto no presente capítulo. Henri Michaux (1899-1984), nascido na Bélgica e radicado na França, possui uma obra vasta e intersemiótica, visto que pode ser compreendido como pintor, poeta e desenhista. Michaux começa a escrever após entrar em contato com a obra de Lautréamont e sua escrita poética precede, desse modo, suas experiências como pintor. Entretanto, o artista, ao longo de sua vida, mantém-se em atividade com ambas as linguagens. Além de sua obra poética, é de extrema importância mencionarmos os cadernos de viagem do artista, realizados a partir de suas diversas viagens pela Ásia, Europa e América – a exemplo dos livros *Ecuador* (1929); *Um Bárbaro de Ásia* (1933), dentre outros – nos quais se misturam ficção e referências a acontecimentos reais; é também imprescindível mencionarmos, ainda, que o artista dedicou parte de sua obra escrita e pictórica – por volta de 1956 - a uma investigação de sua experiência com a mescalina, droga que alteraria a percepção e permitiria uma viagem sensorial do sujeito ao seu interior.

Há, portanto, na obra de Michaux, uma caráter de poética da viagem que fundamenta tanto seus escritos que surgem a partir de experiências externas – as viagens realizadas pelo artista –, quanto a partir de viagens internas e imaginárias, condicionadas, por exemplo, pelo uso da mescalina.

A obra pictórica de Michaux, de modo geral, transmite uma dispersão, mas uma dispersão guiada por um certo ritmo; há também uma busca pelo inapreensível, seja esse inapreensível uma experiência alucinógena, sensorial, ou um mergulho no inconsciente ou, ainda, no espiritual. Uma relevante questão que se faz presente na obra de Michaux é a investigação, por parte do artista, da relação existente entre o elemento gráfico e o plástico nas diferentes manifestações de escrita. A esse respeito, Henri-Alexis Baatsch, em *Henri Michaux: Peinture et Poésie* (1993), afirma o seguinte: “Michaux était fasciné par le signe e le sens, la relation du signe au sens, d'où qu'ils viennent.” (BAATSCH, 1993, p.22). Essa fascinação de Michaux pode ser observada em inúmeras de suas pinturas, principalmente em obras como *Alphabet* (1927), na qual o autor simula um escrita imaginária, como que buscando uma autonomia completa do signo, prezando pela liberdade do traço e de futuras interpretações convencionais; *Mouvements* (1951), na qual as formas dispersas pelo fundo branco, pintadas com tinta da China, evocam o próprio ideograma; ou ainda em obras como *Préhistoire* (1952) que, como já afirma-se em seu título, alude às representações primitivas das cavernas.

Como mencionamos, então, Michaux realizou diversas viagens – por alguns continentes - ao longo de sua vida, mas as viagens que o mesmo fez pela Ásia foram, talvez, as mais significativas e as que dialogaram mais intensamente com suas concepções de mundo enquanto poeta e pintor. A partir dessas viagens, Michaux escreveu *Um Bárbaro na Ásia* (1933), diário de bordo fragmentário no qual o autor traz suas impressões sobre o oriente. Há, ainda, no *Emergences – Résurgences* (1993), livro presente nas referências de Ana C., algumas passagens nas quais Michaux fala da relação dos orientais com o desenho e, a partir dessa observação, o autor vai em busca da pintura para se libertar das palavras, burlando o verbal e reinventando a linguagem. “Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve.” (MICHAX, 1993, p.18), afirma o artista, com o pensamento voltado para a relação da arte com o primitivo, e em seu posicionamento de priorizar uma linguagem que para ele seria não codificada, não hierárquica e nem previamente organizada.

Sobre essa relação que Henri Michaux apresentava com o conceito de ideograma e sobre sua atração pelas escritas orientais, é possível evocarmos algumas concepções de Roland Barthes, presentes em seu livro *O Império dos Signos* (2007). Nesse livro, Barthes traz suas reflexões sobre o Oriente e,

mais especificamente, sobre o Japão, de modo que, em diversos momentos, suas impressões fundamentam importantes considerações sobre a própria linguagem e sobre um modo diferente de enxergar o mundo para além de uma perspectiva cultural ou antropológica ao adentrar em uma dimensão filosófica. Assim sendo, Barthes (2007) nos lembra:

O que é aqui apresentado não pertence (pelo menos o desejamos) à arte, ao urbanismo japonês, à cozinha japonesa. O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. (BARTHES, 2007, p. 10).

Essa “situação de escritura”, da qual nos fala Barthes (2007), possui relação com o que ele irá chamar de um estado de “vazio de fala”, no qual o conhecimento apresentado pelo sujeito sofre um profundo abalo e é redirecionado. Contextualizando mais à frente, o autor reflete sobre a experiência com uma língua completamente desconhecida e aponta para a ideia de que, na verdade, o fato de desconhecermos uma língua em absoluto abre espaço para novas potências de leitura e para o alcance de um estado de “significância pura”. Entrar em contato com uma língua desconhecida, portanto, nos liberta de todo o sentido pleno e nos leva para além de uma situação de comunicação exclusiva e restrita da fala. É por isso que Barthes (2007) chama o Japão de “Império dos Signos”, país que impulsiona a variedade dos significantes, pois, a opacidade da língua instauraria, em seu ponto de vista, uma relação comunicativa mais corporal – a partir do gesto, das expressões -; o corpo, nesse caso, vira narrativa, transfoma-se em texto.

A potência e possibilidade de signos que uma língua desconhecida pode proporcionar – ampliando a comunicação para além da fala -, na concepção de Barthes (2007), é análoga aos desenhos e pinturas de Henri Michaux, quando esses expressam uma língua inexistente a partir de caligrafias inventadas, códigos imaginários, adentrando portanto, em um “estado de escritura”. Faz-se necessário ressaltarmos que a referência a Henri Michaux, na obra de Ana C., não consiste em uma referência hermética, ou seja, não pressupõe um nível de erudição do leitor ou um aprofundamento minucioso na poética desse artista tão excêntrico e singular. Em termos gerais, o que a poeta parece querer reter

dos ideias de Michaux e, em específico, de sua obra *Emergences-Résurgences* (1993), podem ser sintetizados a partir dos seguintes tópicos: a arte enquanto experiência corporal; o desenho/ a arte pictórica enquanto possibilidade de descondicionamento da linguagem, fuga da linguagem verbal; e a libertação do sentido ou “ataque ao significado”, para nos reportarmos novamente ao termo utilizado por Malufe (2008), em sua tese.

“Um texto é só texto, ele não é pele, ele não é mãos tocando, ele não é hálito, ele não é dedos, ele não...” (CESAR in C&T, 2016, p. 303), afirma Ana Cristina César em depoimento público em um momento no qual a mesma falava sobre o poeta norte-americano Walt Whitman. É desse desejo de expansão presente no texto, observado na poesia de Ana Cristina César, ou em seus desenhos, do qual falamos. Seja o corpo tematizado em vários de seus poemas, como o corpo-texto em: “olho muito tempo o corpo de um poema/ até perder de vista o que não seja corpo (...)” (CESAR in CA, 2013, p.19); ou o corpo-feminino no poema “Arpejos”: “Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. (...)” (CESAR, in CA, 2013, p.26); ou, ainda, o corpo em suas diversas representações eróticas, sublimadas ou vertiginosas no *Luvas de Pelica* (1980). Esse corpo representado e tematizado aparece, também, no *Caderno de Portsmouth* (1980), tanto no desenho cujo o verso da página traz a explicação do que são as diversas formas espalhadas ao longo do fundo branco, na seguinte definição, com a letra da poeta: “26 pregnant women sunbathing on the beach”, como podemos observar adiante:

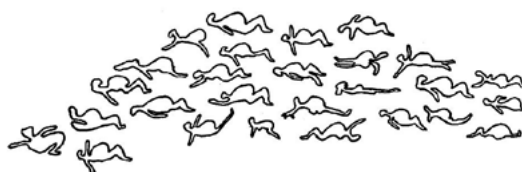


FIGURA 12. PÁGINA 14 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

Na página 25 (ver Fig. 13), vemos o desenho de um corpo nu mais figurativo, como uma espécie de desenho de modelo vivo que traz um corpo que, se olhado rapidamente, parece estar no limiar entre o feminino

e o masculino, um corpo hermafrodita. Além dessa tensão, desse limiar, há também a tensão de um desenho mais figurativo que se intepõe nas formas abstratas que compõem as páginas do caderno. Esse figurativo, em meio as formas abstratas, evoca algumas reflexões apresentadas por Ana Cristina César, tanto em suas produções de crítica literária, jornalísticas e acadêmicas, quanto na própria poesia, acerca da relação da literatura – ou da arte – com o real. É interessante notar que em seguida, na página 27 (ver Fig. 12), os corpos voltam a serem composições deformadas que aludem a um movimento quase que de uma dança, nos remetendo, de maneira análoga, a obra “A Dança” (1909), de Henri Matisse. A arte enquanto experiência corporal diz respeito, sendo assim, a essa tematização do corpo - que ocorre tanto na obra de Ana C. quanto na de Michaux -, bem como a uma arte que resulta de um experiência; no caso da poeta, através do exercício com o desenho, e no caso do poeta e pintor belga, a partir da alteração das percepções sensoriais – a exemplo dos desenhos e escritos realizados sob o uso da mescalina.



FIGURA 13. PÁGINA 25 DO CADERNO DE PORTSMOUTH (1980). FONTE: CESAR (1989)

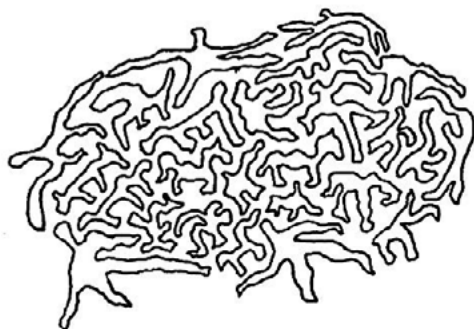


FIGURA 14. PÁGINA 27 DO *CADERNO DE PORTSMOUTH* (1980). FONTE: CESAR (1989).

Por fim, *O Caderno de Portsmouth* (1980) nos apresenta essa relação com os aspectos já mencionados da obra de Henri Michaux. Desenhos que representam o desejo de desligamento da linguagem verbal, mas que não rompem com a mesma por completo, já que apresentam, em alguns momentos, o formato de uma linguagem pictográfica. Há também, nas formas abstratas, um ataque ao significado, procedimento recorrente nas poesias de Ana C. e que dialoga com a poética de Michaux em seu fundamento anti-representativo.

O Caderno de Portsmouth resulta, portanto, de uma investigação realizada por Ana Cristina César das relações entre pintura e poesia, entre a linguagem plástica e a verbal; não por acaso a poeta, em seu caderno de desenhos comentados à maneira de Michaux, cita a seguinte frase: “*There are days of idle imagination from which I recall long studies, often sterile, more often troubling.*” (CESAR, in CP, 1993, p.16), com as iniciais “P.G.”, as quais se referem ao pintor francês pós-impressionista Paul Gauguin. O excerto faz parte dos escritos autobiográficos de Gauguin reunidos no livro *Gauguin’s Intimate Journals*, uma espécie de diário íntimo do pintor que apresenta o posicionamento do mesmo em relação aos mais variados tópicos. Referências como essa evidenciam, fundamentam e ratificam o diálogo das composições poéticas de Ana Cristina César com outras linguagens e, nesse caso, com a linguagem pictórica em específico, justificando a concepção de uma poética processual e ancorada em pesquisas no campo das artes plásticas e investigações estéticas.

REFERÊNCIAS

BAATSCH, Henri-Alexis. Henri Michaux: Peiture et Poésie. Paris: Éditions Hazan, 1993.

BARTHES, Roland. *O Império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. 1952-1983. *Poética / Ana Cristina Cesar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Portsmouth-Colchester*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

DAILLEU, Sylviane. GAUTROT, Marcelle. *L'écrit, Le Signe: Autour de Quelques Dessins D' écrivains*. BPI/ Editions du Centre Pompidou, Paris, 1991.

DANTAS, Marta. “*Escritos Brutos e Outros Escritos: A Experiência limite em questão*”. In: Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2018.

DUBUFFET, Jean. *L'art Brut préféré aux Arts Culturels*. Paris: René Drouin, 1949.

MICHAUX, Henri. *Emergences-résurgences: les sentiers de la création*. Genebra: Editions d'Art Albert Skira S.A., 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. – os cadernos, rascunhos, e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

REPETIÇÃO COM DIFERENÇA: PONTUAÇÕES ENTRE A MINISSÉRIE AMORES ROUBADOS E O LIVRO A EMPAREDADA DA RUA NOVA

Mariana Nepomuceno

Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE)

nepomucenomariana@gmail.com

RESUMO: O trabalho investiga as relações entre a minissérie da TV Globo *Amores Roubados* e a obra que lhe inspirou, a novela literária *A Emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela. Enquanto o livro de Vilela se passa no Recife, capital de Pernambuco, no final do século XIX e mescla as correntes do realismo e do naturalismo, a minissérie dirigida por João Luiz Vilamarim acontece em Petrolina, no Sertão, e flerta com a estética do cinema. Exibida em 2014, antes do golpe midiático-parlamentar, e roteirizada pelo também pernambucano George Moura, *Amores Roubados* antecipa perspectivas de posicionamento político de gênero na apresentação da protagonista Antonia e da relação com o pai, Jaime. O objetivo deste texto, então, é discutir as modificações e negociações entre a obra literária e a obra televisiva a partir das alterações no enredo e no contexto tanto local quanto temporal em que se dá a ação da trama. Como observação adicional, acrescento que são caras a este trabalho as noções de verossimilhança e realismo.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção televisiva; Adaptação para audiovisual; Realismo.

ABSTRACT: This paper investigates the relations between the mini-series of TV Globo *Amores Roubados* and the work that inspired it, the literary novel *A Emparedada da Rua Nova*, written by Carneiro Vilela. While Vilela's book is set in Recife, capital of Pernambuco, at the end of the 19th century, and mixes the currents of realism and naturalism, the miniseries directed by João Luiz Vilamarim occurs in Petrolina, Sertão, and flirts with the aesthetics of cinema. Exhibited in 2014, before the media-parliamentary coup, and scripted by the also from Pernambuco George Moura, *Amores Roubados* anticipates perspectives of political positioning of gender in the presentation of the protagonist Antonia and her relation with her father, Jaime. The purpose of this text, then, is to discuss the modifications and negotiations between the literary work and the television adaptation from the changes in the plot and in the context both local and temporal in which the action of the plot takes place. As additional observation, I add that the notions of verisimilitude and realism are expensive to this work.

KEYWORDS: Televisive fiction; Audiovisual adaptation; Realism.

INTRODUÇÃO

As artes visuais, seguidas por tecnologias de comunicação mais recentes, como a televisão, comumente são apresentadas como espécies de janelas do mundo. Apresentar-se como “janela do mundo” pode ser traduzido como um posicionamento de uma instância que, além de mediadora, é também direcionadora do olhar. Afinal, uma janela é, por si só, um recorte do mundo, do real, é um espaço que me deixa entrever somente pelo que seus ângulos permitem. Buscando legitimar-se enquanto instância midiática que representa o real, a televisão oculta, em geral, seus aparatos mediadores e traveste até a sua própria ficção de realidade. A moeda de troca entre realidade e ficção seria “a suspensão da descrença em favor da entrada em um mundo imaginário”, como atesta Umberto Eco (ECO, 1994, p. 125). Porém, se a ficção traz novos sentidos para a realidade, a realidade é a fundação do espaço ficcional. Eco relembra Aristóteles para argumentar que o jogo de verossimilhança inerente à ficção é elaborado a partir da lógica extraficcional, vinda do real: “quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar da vida normal, aquilo que, quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas”, (ECO, 1988, 196). O criador do espaço ficcional – autor/roteirista/ diretor de uma produção audiovisual, escritor, dramaturgo – procura, então, “adivinhar a reconstrução de experiências alheias”, operando uma “mímese de experiências”, a partir de um trabalho próprio de interpretação (ECO, 1988, p. 187).

O espaço da teledramaturgia brasileira é dividido em alguns tipos de produtos ficcionais: a novela, que ocupa lugar fixo na grade de programação da maior emissora do país, a TV Globo; o seriado tem crescido entre os canais de TV por assinatura depois da entrada em vigor da Lei da TV Paga (Lei 12.485); a série e a minissérie, produto sazonal, que costumam ser exibidos entre especiais de final de ano, em dias sequenciados. Dentre esses espaços, a novela aparece como o mais tradicional e mais resistente a mudanças e reformulações de suas concepções estéticas. O seriado surge como um meio-termo entre a possibilidade de experimentação localizada, principalmente, nas minisséries

Se a novela possui convenções estéticas mais alicerçadas, a minissérie pode ser vista como um local seguro para a experimentação. É natural que exista, então, um intercâmbio entre os dois gêneros e entre eles e outras formas de mostrar, contar e interagir com narrativas. O problema

da adaptação de narrativas expande a questão e traz consigo o desafio da repetição: como o velho pode escrever o novo? Como tramas que já foram exibidas e histórias de livros que já foram lidos podem contribuir para uma crítica propositiva à estética audiovisual? Quais os deslocamentos espaço-temporais que decorrem de uma adaptação como a da novela literária para a televisão? O diretor de televisão e cinema José Luiz Villamarim, trabalhou com a recriação de enredos pré-existentes em seus últimos projetos. Em parceria com o roteirista George Moura, ele dirigiu o remake da novela *O Rebu* e a transcodificação para a televisão da obra *O Canto da Sereia*, de Nelson Motta, e do livro *A Emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela, que é, por sua vez, inspirado em uma lenda urbana da cidade do Recife, cuja adaptação para a TV recebeu o título “Amores Roubados”.

REPETIÇÃO DE ENREDO

Um rapaz que retorna à cidade e, sedutor, conquista três mulheres que possuem relações próximas entre si: uma jovem senhora, sua melhor amiga e a filha da primeira. Acabando por despertar o ciúme e a disputa dos homens do meio, o rapaz é atingido por um desfecho violento. Assim poderia ser resumida a história da *Emparedada da Rua Nova* (2013), transformada em novela pelo escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela e encenada para a televisão na minissérie *Amores Roubados* (2014). A inspiração para o enredo de Carneiro Vilela teria surgido a partir de um fato real e o livro se propõe a investigar aquilo que teria escapado – fornecendo detalhes minuciosos da história que teria se passado no sobrado de número 200 na Rua Nova. O endereço é impossível de ser localizado hoje e nada, em meio ao emaranhado de pessoas e lojas do local, remete diretamente ao fantasma da mulher que teria sido emparedada, viva e grávida, pelo próprio pai. A obra de Vilela é frequentemente definida como pertencente à corrente literária do naturalismo. Faço, entretanto, algumas ressalvas: pelo tom detetivesco e não linear como a obra é apresentada, e pelas diversas vezes em que o narrador se dirige diretamente ao leitor, há traços que antecipam características que talvez veremos em obras mais à frente. Há também uma reivindicação de índices do real: comentários sobre jornais, localidades, presunção do autor de dizer “isto foi desta maneira”. Essas características aproximam o livro de sua adaptação - retirando-se os comentários e citações, é uma pista para tom documental que é visto na minissérie.

No caso de *Amores Roubados*, a trama da jovem que é emparedada

pelo pai sai da capital Recife e vai para o Sertão, assim como deixa de acontecer no começo do Século XX para ser transposta para o Século XXI. Essas mudanças contextuais tendem a deslocar alguns dos temas das obras adaptadas para colocar em relevância outros também pertinentes ao enredo, atualizando questões sociais, por exemplo, e trazendo à tona novos problemas estéticos.

Distante da Rua Nova, localizada no coração do Recife, com seu fluxo incessante de pessoas que passam de um lado para o outro, do comércio, da proximidade com os locais do Poder como a sede da Prefeitura e do Governo do Estado, a minissérie *Amores Roubados* se passa no Sertão. A paisagem desértica, as falésias, o vazio de gente se distancia da paisagem urbana do folhetim de Vilela. O que fica de cosmopolita está nas conversas entre as madames, na degustação de vinho, na presença da tecnologia na agricultura e no cultivo das uvas para o vinho, e em um flerte com a cultura pop – a minissérie ganhou, na época de sua exibição, grande destaque pela sua trilha sonora, que trazia a dupla *The XX* como embalo para o casal Antonia e Leandro.

ESQUEMA E REPETIÇÃO

Os produtos culturais que trazem consigo esquemas que se repetem, como o melodrama, costumam se popularizar com facilidade apesar de não encontrarem na crítica espaço de relevância para o debate acerca de sua estética. De acordo com ECO (1979), a repetição se torna uma fonte de prazer para o público contemporâneo, imerso em um excesso de conteúdo informacional. Desta forma:

O gosto pelo esquema iterativo apresenta-se, portanto, como um gosto pela redundância. A fome de narrativa de entretenimento baseada nesses mecanismos é uma fome de redundância. Sob esse aspecto, a maior parte da narrativa de massa é uma narrativa marcada pela redundância, (ECO, 1979, p. 269).

A redundância faria parte da própria sociedade industrial contemporânea, que dispõe da repetição como elemento de reforço de seus códigos morais e da vigência de sua tradição sob o risco de uma certa anestesia da atividade imaginária, distanciada de novas inquietações, de novas recriações e possibilidades de mundo, sem que a existência intelectual

expanda seu campo simbólico. Eco coloca o problema desta forma: “Um esquema iterativo torna-se e permanece como tal unicamente na medida em que sustém e exprime referências semânticas que são, por sua vez, privadas de desenvolvimento”, (ECO, 1979, p. 271). Então, de que maneira a repetição de uma narrativa, transposta para outro suporte ou recontada e mostrada novamente sob outro contexto pode trazer revisões críticas de um meio ou, ir além, apresentando possibilidades de inovação?

A repetição, aqui, surge também como fonte de criação e de construção de estilo de autor, em afinidade com o que Linda Hutcheon (2013) propõe como sendo parte do prazer do público que experimenta uma nova versão de um enredo familiar: “Parte desse prazer (da adaptação), advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa”, (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Ao adquirir os direitos sobre uma obra literária, a televisão sabe que conta com um público que já possui um relacionamento prévio, mobilizado por um contato anterior com a narrativa que pretende exhibir. Porém, sabe que “deve também expandir esse público consideravelmente e usar todos os meios persuasivos para fazê-lo”, (HUTCHEON, 2013, p. 175). No caso de Villamarim e o tom de suspense impresso na minissérie Amores Roubados e na novela O Rebu é potencializado pela possibilidade de mudança que a adaptação traz ao desfecho da história. Enquanto mídia audiovisual cabe à TV o desafio de negociar com o público a transformação da apresentação da narrativa, que deixa de ser *contada* e passa a ser *mostrada*: “O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas”, (HUTCHEON, 2013, p. 178). Visto que a adaptação é “repetição com diferença” (HUTCHEON, 2013, p. 192) o processo de adaptar uma obra envolve também negociações que envolvem a atualização da obra para o contexto em que será levado ao público.

A ênfase na vingança de Jaime Favais e nas ações que a circundam também está presente no folhetim de Carneiro Vilela, que optou pela não linearidade do enredo e por dar ao narrador acesso direto ao leitor, comentando fatos e garantindo oferecer a realidade dos fatos ocorridos no sobrado nº 200 da Rua Nova. O tom prosaico de croniستا / comentariستا impresso pelo estilo de Vilela se opõe ao distanciamento presente no estilo documental de Villamarim.

O ESTRANHO (?) CASO DE ANTONIA

Exibida no começo de 2014, antes das eleições majoritárias e do fortalecimento do debate no Brasil sobre feminismo, a minissérie “Amores Roubados” apresentava a protagonista, Antonia, como uma jovem independente, capaz de tomar a iniciativa em seu relacionamento com Leandro Dantas. É interessante observarmos, logo de início, que no livro de Carneiro Vilela a filha de Jaime Favais se chama Clotilde, nome que permaneceu na adaptação para o teatro do enredo da emparedada – O Amor de Clotilde por um certo Leandro Dantas – mas na minissérie passa a ser Antonia, estabelecendo de maneira mais intensa o vínculo da neta com o personagem do avô, que se chama Antonio. Este primeiro deslocamento fortalece a jovem como mulher insubmissa, disposta a rivalizar com a autoridade do pai, assumindo uma virilidade impossível de ser vista na sua mãe, Isabel (na minissérie – no livro, a mãe se chama Josefina).

Antonia, interpretada pela atriz Isis Valverde, aparece como pessoa apaixonada pela aventura (sua primeira cena é praticando bungee jump com amigos, celebrando o retorno para a cidade dos pais depois de uma temporada afastada). Antonia também é dona de seu próprio corpo e desenvolve com sua sexualidade, tanto que, quando Leandro “falha” no primeiro encontro deles, ela conduz a situação, assim como todo o relacionamento. A Antonia criada pelo roteirista pernambucano George Moura volta à cidade da família com impacto, redefinindo o destino de todos, principalmente dos dois homens que ama – o pai, Jaime, e Leandro, o namorado.

O pensamento feminista contribuiu para a reivindicação do corpo como elemento importante no debate sobre a experiência. Um dos pontos de investigação que surge como relevante para olharmos para a minissérie seria um certo temor do poder biológico das mulheres que pode ser entrevisto a partir dessa separação entre corpo e sentidos. Excluindo-se o corpo, exclui-se também o sexo. Essa seria a chave para a autogeração do masculino, surgido independente de um pênis sensorialmente sensível e, logo, imprevisível ou fora do controle do racional. Uma consequência da inferência que separa o estético dos sentidos:

“Se, na terceira Crítica, o “estético” nos juízos é despojado de seus sentidos, na segunda Crítica os sentidos não desempenham nenhum papel. O ser moral é indiferente aos sentidos desde o começo. Mais uma vez, o ideal de Kant é a autogeração. A vontade moral, expurgada de qualquer contaminação dos sentidos (os quais, na

primeira Crítica são a fonte de toda cognição), instaure sua própria dominação como normal universal. A razão produz a si mesma na moral kantiana – de maneira ainda mais ‘sublime’ quando a própria vida é sacrificada à ideia”, (BUCK-MORSS, 2012, p. 161).

A ideia de um “criador *viril*, um iniciador de si mesmo, sublimemente autossuficiente” permanece durante todo o século XIX – “assim como a associação da estética desse criador com o guerreiro e, por conseguinte, com a guerra” (BUCK-MORSS, 2012, p. 162). Essa relação entre virilidade e guerra sob o olhar crítico do feminismo pode ser encontrada também no questionamento feito por Virginia Despentes a partir do elo entre o enaltecimento da figura da mãe e a autoridade do Estado. “A maternidade se tornou o aspecto mais glorioso da condição feminina. Mamãe sabe o que é bom para a criança”, (DESPENTES, 2016, p. 20).

Uma das possíveis causas deste fenômeno estaria no estabelecimento pela tradição de valores viris, masculinos, como valores da experimentação, do risco, da ruptura com o lar. Em consequência, os homens se tornam privados de sua feminilidade e as mulheres de sua virilidade em função de um corpo coletivo que incentive as mulheres a enviarem seus filhos à guerra e que estimule os homens a se deixarem matar (DESPENTES, 2016, p. 23-24).

A autora percebe neste vínculo a perda de autonomia do indivíduo diante do Estado, que passa a assumir, então, posturas fascistas. De modo circular, o autoritarismo fascista seria uma consequência direta da aproximação/alienação sensorial fruto entre estética e política, produzindo a guerra. O que Benjamin exige da arte é, então, “desfazer a alienação do sensorio corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade”, (BENJAMIN APUD BUCK-MORSS, 2012, p. 156). Antonia seria, portanto, uma personagem feminina que traz consigo valores viris suficientes para questionar o pai e colocar-se como herdeira do avô, tal qual seu nome antecipa. Poderíamos inferir que se sugere uma substituição da figura do pai pela própria Antonia, que reivindica o seu corpo para si e assim como defende o que do seu corpo frutifica – sobrevivem aos eventos disparados pela presença de Leandro Dantas não só Antonia, mas também o filho dela. Os homens – Leandro e Jaime – caem, morrem.

Na adaptação para a televisão, Jaime Favais derrapa e cai de um vale ao dar passos para trás em defesa dos questionamentos e das acusações de Antonia sobre a morte de Leandro. É neste momento que a filha conta ao pai que ele se tornou o assassino do pai de seu neto, revelando, assim, a

gravidez. Jaime, emudecido, cai e, já perto de morrer, é exibido ao espectador um resumo de imagens do relacionamento amoroso entre pai e filha na infância dela. A cena final da minissérie é da criança, que se chama também Leandro, caminhando às margens do rio São Francisco com a avó Isabel e com a mãe. O final da jovem filha do Jaime Favais também sofre alterações e não recebe o mesmo tratamento que no folhetim do Carneiro Vilela. A inferência que podemos fazer é que o contexto de recepção da obra hoje não permitiria que a “mocinha” da história – aquela que não traiu, que não mentiu, que não dissimilou desejos ou intenções – fosse punida junto com seu filho ainda não nascido com uma morte sufocante e aterrorizante.

O REALISMO COMO PROPOSTA MODERNIZADORA

O posicionamento de destaque de Villamarim como diretor de teledramaturgia está imerso em uma perspectiva que redimensiona a noção de autoria dentro de um sistema fabril de produção como o da teledramaturgia. De acordo com Maria Carmem Jacob de Souza, o papel do diretor geral cresceu nos anos oitenta quando a linguagem audiovisual da televisão estava mais amadurecida e com enredos voltados para a realidade brasileira, (SOUZA, 2004, p.30). A partir desse período, coube aos diretores gerais a exploração da linguagem audiovisual dentro da TV e surgem programas que escapam do realismo e do melodrama dos anos setenta para investir na sátira, na paródia, na espontaneidade e imersão no universo da cultura pop.

Uma característica demandada pelos representantes dessa tendência tem sido a importância do diretor para desenvolver formas de expressão próprias para a teledramaturgia e para a telenovela que sejam fruto da articulação com outras linguagens audiovisuais, como o cinema. Articulações que devem preservar e desenvolver a particularidade da televisão e dos recursos tecnológicos próprios deste meio. Esta preocupação com a linguagem específica da telenovela traduz um dos temas centrais presentes das disputas em torno de critérios de consagração e reconhecimento (SOUZA, 2004, p. 31).

É nessa virada que projetos capitaneados por diretores que vinham de outras trincheiras do audiovisual, como Guel Arraes e Jorge Furtado, ganham força, a exemplo do programa TV Pirata (1988) e do seriado Armação Ilimitada (1985). É também a partir dessa época que se fortalecem parcerias entre

diretores e escritores de telenovelas – como a parceria entre Luiz Fernando Carvalho e Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga e Denis Carvalho, Manoel Carlos e Ricardo Waddington (SOUZA, 2004, p. 30). No caso de Villamarim, o parceiro tem sido o roteirista George Moura. Sendo assim, esse processo de ascensão a autor do diretor de teledramaturgia contribui para que a noção de estilo na ficção televisiva passe a ser mais bem delineada.

De acordo com Ana Paula Ribeiro e Igor Sacramento (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010), apesar de pulverizado, o processo de consolidação do padrão da Globo para a teledramaturgia tem um marco: a novela *O Bem Amado* (1973), de Dias Gomes. A partir de então, “a TV Globo passou a submeter sua produção a um conjunto de convenções formais que garantiu um estilo próprio à sua programação” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, 2010, p. 119). Esse estilo envolveu a idealização de uma determinada “qualidade” de sua programação, que deveria confrontar elementos que pudessem minimizar a improvisação, a informalidade e o inesperado (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119). Acrescentavam-se também as transformações estéticas que se traduziram “por certa opulência das produções, pelo apuro visual e pelo cuidado técnico com as imagens, que passaram a ser transmitidas em cores”, (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 133).

Antes do sucesso de novelas escritas por Janete Clair, Bráulio Pedroso e Dias Gomes, para citar alguns, a teledramaturgia brasileira recebeu a influência da cubana Glória Magadan, que trouxe à teleficção histórias que exploravam o máximo do melodrama baseado nas desventuras de um casal apaixonado, com narrativas que se passavam em países e tempos distantes, aos moldes dos folhetins românticos. Um exemplo é a novela *A Ponte dos Suspiros* (1969), da TV Globo, cuja autoria inicial foi de Magadan, que se demitiu durante a produção. Dias Gomes, já com carreira de autor no teatro, assumiu a trama sob o pseudônimo de Stela Calderón. *A Ponte dos Suspiros* era um romance de capa e espada e contava com personagens com nomes de acento hispânico e personagens característicos do melodrama: a mocinha frágil, o mocinho heroico, que sofriam intensamente para viver o amor (SACRAMENTO, 2012, p. 249).

É interessante observar que já na transição dos anos 1960 para 1970, as emissoras começaram a investir em novos padrões estéticos para a telenovela. A novela *Beto Rockefeller* (1969), da TV Tupi, foi uma das precursoras de mudança desses padrões na teledramaturgia brasileira. A trama, escrita pelo dramaturgo Bráulio Pedroso, era urbana e incorporava notícias da época na sua narrativa. Além disso, a maneira de interpretar dos atores era naturalista, sem gestos ou expressões exageradas ou dramáticas.

O enredo contava a história de um anti-herói, o protagonista Beto Rockefeller, que se dizia primo do magnata americano de mesmo sobrenome. No mesmo ano, foi exibida pela TV Globo a novela *Véu de Noiva* (1969), de Janete Clair, outra produção que contribuiu para reconfigurações estéticas da telenovela brasileira, investindo em cenas externas e no realismo - a novela contou, inclusive, com a presença de um juiz de verdade para dar o veredicto sobre a disputa de guarda de uma criança (SACRAMENTO, 2012, p. 250). O estilo realista surgia também como parte do projeto de modernizar a teledramaturgia brasileira, aproximando-a do universo do telespectador e buscando atingir repercussão entre o público:

Na época, a telenovela foi divulgada pela TV Globo da seguinte forma: 'Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela verdade' (O Globo, 09/05/1969:03). O slogan desse anúncio demonstra o quanto começava estrategicamente a ser implantado o projeto de modernização da telenovela pela emissora. (SACRAMENTO, 2012, p. 251).

Essa concepção de modernização da telenovela incluía alcançar prestígio entre intelectuais e simpatizantes de movimentos de esquerda que consumiam produtos culturais que, de alguma forma, contestavam a ditadura. Os profissionais que vieram do teatro, por exemplo, possuíam uma forte ligação com a esquerda (o caso de Dias Gomes e de Mário Lago). A fórmula do melodrama sentimental de Gloria Magadan não era suficiente para atingir esse público. Era preciso reconfigurá-la: somados às tensões amorosas do casal protagonista, surgem temas de repercussão extraficcional e tramas paralelas. Buscou-se a reprodução do cotidiano, a interpretação naturalista e a linguagem coloquial - elementos que compõem o código realista de representação, que veio a se tornar hegemônico na teledramaturgia brasileira - o projeto estético de modernização da televisão obteve, assim, êxito ao instaurar uma nova tradição estética capaz de diferenciar a novela brasileira de demais produções latino-americanas. A proposta também estava ligada à modernização na esfera administrativa e nos meios de produção das emissoras (SACRAMENTO, 2012, P. 252).

A tendência foi de superação do romantismo tradicional em direção ao realismo moderno. As novelas - como já afirmamos - passaram a se basear em textos nacionais e inéditos e a se referir ao cotidiano e à realidade brasileira. É importante lembrar, entretanto, que a modernização teledramatúrgica se valeu de diferentes estéticas:

da realista e da naturalista, mas também do fantástico e até mesmo do grotesco e do romantismo melodramático (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 124).

Crítica da demagogia e da ditadura, a primeira novela exibida em cores, *O Bem Amado* (1973) é a adaptação de uma peça teatral de Dias Gomes, também responsável por levar o enredo à televisão. Usando de um tom farsesco para contar a história de um prefeito corrupto às voltas com a inauguração de um cemitério, a novela trazia, personagens caracterizados pela retórica vazia, palavras pomposas e neologismos. “Esses elementos não respeitavam estritamente aos códigos do realismo, tendendo para o exagero e o burlesco” (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 128). O sucesso da produção foi tamanho que ela foi reexibida em versão editada com menos capítulos em 1977, rendeu um seriado exibido entre os anos de 1980 e 1984, um retorno aos palcos do teatro em 1997 e um filme dirigido por Guel Arraes em 2010.

Com *O Bem Amado*, pode-se dizer que se consolidava o padrão de qualidade da TV Globo para a teledramaturgia, com predomínio da estética realista/ naturalista como diferencial do exagero melodramático de produções anteriores e também como estratégia de inserção no público e na crítica. Era uma demonstração também da força comercial da emissora, que passou a liderar a televisão no Brasil.

INVESTIGAÇÃO SOBRE O PADRÃO

Com o amadurecimento da linguagem televisiva, principalmente no campo da teledramaturgia, a estrutura melodramática apoiada no desenlace das desventuras do casal protagonista foi ampliada. Além do núcleo principal, outros núcleos dramáticos foram criados para dinamizar o universo ficcional das tramas de novelas e seriados. Assim, a estrutura clássica da teledramaturgia foi firmada com a existência, predominante, de um núcleo dramático e de um núcleo cômico (PUCCI ET AL, 2013, p. 101), além de tramas paralelas movidas por personagens secundários (geralmente familiares ou amigos dos protagonistas). Do ponto de vista da construção da imagem, o padrão da teledramaturgia pode ser descrito, de forma geral, pelos seguintes componentes: “iluminação difusa, câmera fixa, ângulos normais de câmera (à altura dos olhos dos atores, como em campos e contracampos) e composição visual clara e limpa” (PUCCI ET AL, 2013, p. 110).

A recorrência desse esquema visual pode ser atribuída a alguns

fatores: o custo e o tempo exíguo de produção de obras televisivas (em comparação com o cinema, por exemplo); o reforço da estética realista/naturalista; e a valorização do texto falado sobre a imagem. Esse último item estaria justificado, para Arlindo Machado, pela permanência da influência direta do rádio na televisão, fazendo desta um meio pouco visual: “Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra a sua matéria-prima principal”, (MACHADO, 2009, p.71). A contribuição desse esquema visual hegemônico se relaciona com a preocupação da verossimilhança na linguagem televisiva, no convencimento do público do efeito de real presente naquilo que é apresentado na TV. A verossimilhança se torna, então, um pilar dessa linguagem, tornando-se fundamental para a construção de dois eixos da ficção: o personagem e a história. Esses dois elementos “Mesmo ficcionais precisam parecer reais. Precisam possuir todos os valores universais e individuais, valores morais, éticos, afetivos e os mais pessoais deles, porque é dessa mistura de valores que resultam as identidades dos personagens”, (PUCCI ET AL, 2013, p. 107).

Este padrão estético se baseou em uma noção de modernização da linguagem televisiva relacionada ao distanciamento do melodrama romântico, cujo auge são as obras de Gloria Magadan, em prol de uma aproximação entre o assistindo na TV com o vivido pelo telespectador – uma ideia de modernização que tem a ver com a evocação do efeito de real, estabelecendo uma associação entre verdade e realismo – estratégia argumentativa para ampliar o valor simbólico do que está representado na TV. Essa estratégia ecoa os “cânones da representação ilusionista” (FECHINE, 2007, p. 87) em que os mecanismos de mediação, os aparatos técnicos (câmeras, por exemplo) desaparecem e a ficção parece uma entidade autônoma (FECHINE, 2007, p. 105-106).

Mesmo com a proposta modernizadora trazida pela estética realista/naturalista, pode-se evidenciar a permanência do melodrama enquanto norteador da construção dos enredos e de personagens na teledramaturgia brasileira. Isso se deve, em parte, pela facilidade de assimilação e de aceitação do enredo melodramático pelo público, visto que mantém uma estrutura praticamente imutável (ESQUENAZI, 2011, p.77), fácil de atingir a empatia da audiência através de temas amorosos/ familiares e de se mostrar verossimilhante. Em oposição ao caráter trágico que inaugurou a dramaturgia ocidental, o melodrama surge da necessidade de uma nova consciência moral e de um novo tipo de representação teatral (ESQUENAZI, 2011, p. 76).

Uma das diferenças principais entre o melodrama e a tragédia estaria no distanciamento de personagens sagrados, dos deuses: “O núcleo

melodramático articula-se em torno de códigos mundanos (contrariamente à tragédia). Por conseguinte, é importante que estes códigos sejam perfeita e rapidamente identificados pelo espectador (ESQUENAZI, 2011, p. 77). A tradição do melodrama remonta, segundo Jean-Pierre Esquenazi, ao período dessacralizador do Iluminismo, quando há a necessidade de uma nova consciência moral e de um novo tipo de representação teatral (ESQUENAZI, 2011, p. 76-77).

É a partir desse momento que a ficção popular, forma principal de teledramaturgia, ganha força e se mostra habilitada a reagir com rapidez às mudanças sociais – característica que permanece na teledramaturgia e que a aproxima do público, já habituado a reconhecer na dramaturgia da televisão códigos que fazem parte de outras formas de narrativa seriada. Essa característica da ficção popular, incorporada pela novela, vem desde o surgimento deste gênero. Erich Auerbach explica que:

Enquanto na tragédia ou na grande épica é um povo inteiro que fala, ocupado com Deus e o destino – de maneira que, para além de tempo e espaço, as profundezas da alma sejam tocadas -, na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma de mundanidade que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência. (...) Assim a novela está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço da história. (AUERBACH, 2013, p. 17)

Afinal, esse modo de contar histórias, que ganha de forma sequenciada, mesmo tendo surgido na televisão como uma herança do rádio e dos primórdios do cinema, é parte de uma tradição que vem de “formas epistolares da literatura (cartas, sermões, etc), às narrativas míticas intermináveis (As Mil e uma noites), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado” (MACHADO, 2009, p. 86). A ligação entre o realismo e a telenovela também é uma forma de negociação entre o ficcional e o extraficcional que se mostrou presente no período entre Renascimento e Iluminismo. Para Auerbach, “a forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado”, (AUERBACH, 2013, p. 17), não se detendo em reflexões metafísicas, mas sim no convívio social.

Mesmo que a TV possua particularidades na entrega de seus

produtos ficcionais ao espectador – a exibição dos capítulos possui intervalos comerciais; as séries possuem regime de exibição distinto das novelas, que é distinto das minisséries – produto este que aparece como mediador entre a continuidade fragmentada em exibições semanais de temporadas das séries e a continuidade finita dos capítulos das novelas. É interessante observar que o fragmento narrativo das novelas é chamado de capítulo e o das séries de episódio, já denunciando a diferença do regime entre esses dois modelos de produções. Para Arlindo Machado, “o processo de fragmentação e embaralhamento” da serialização da ficção televisiva acrescenta à busca de modelos de organização da narrativa que “sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2009, p. 97).

A influência do acaso dentro da televisão está mais destinada às novelas, aos seriados e às séries que às minisséries, visto que estas geralmente possuem poucos capítulos e são exibidas depois de inteiramente gravadas, tornando-as menos suscetíveis a imprevistos. Embora a orquestração de várias produções ficcionais intercaladas por produtos jornalísticos em uma mesma grade de programação diária possa parecer, em um primeiro momento, complexo no âmbito de manutenção da audiência, o meio televisivo possui uma estratégia para minimizar riscos e aumentar o interesse do espectador para simplesmente mantê-lo diante da televisão: a reiteração, ou seja, a repetição de informações relacionadas ao universo da emissora de TV ao longo de sua programação, durante os intervalos, mas também dentro dos seus produtos. Para Arlindo Machado, os caminhos são: reforçar informações sobre si mesma ou aderir a sua própria fragmentação e hibridismo:

A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da collage”, (MACHADO, 2009, p.87).

Yvana Fachine aponta a auto-referencialidade como a característica mais evidente em toda a programação televisiva contemporânea. Porém, essa auto-referencialidade nem sempre se traduz em “exercício de metalinguagem e de prática desconstrutivista em relação aos modelos de representação da própria TV” (FECHINE, 2007, 103-104).

DE VOLTA AO PERCURSO LITORAL/SERTÃO

A principal referência ao emparedamento da filha de Jaime Favais, na minissérie, está nas cenas em que Antonia, angustiada por todos os eventos ligados a Leandro – do assassinato deste a mando do pai dela e do envolvimento de Leandro com outras mulheres, inclusive Isabel, mãe dela, caminha pelos corredores da casa, amparada pelas paredes. O ambiente é entrecortado pela luz natural e pela falta de luz do interior da casa – a sensação é de estar parcialmente submerso pelo lugar. Antonia não consegue se por em pé, esgueira-se, sente dificuldade para respirar, o choro é partido. A concisão do espaço e do sofrimento de Antonia se opõem às paisagens amplas do Sertão e ao espírito assertivo e aventureiro da moça apresentados no começo da série. O arco de desenvolvimento da personagem sintoniza-se, então, com de Clotilde, mesmo que a personagem televisiva pareça ser menos inocente e inexperiente que aquela escrita por Vilela.

Se podemos falar do folhetim de Vilela como uma espécie de primeiros sinais do sentimento do Recife como cidade dentro de um espírito do capitalismo moderno, há, em *Amores Roubados*, uma espécie de intenção modernizadora no olhar sobre o Sertão, tantas vezes mostrado como um espaço mítico, idealizado, porém atrasado. Sob a direção de Villamarim e o texto de George Moura, a modernização que Vilela aponta no Recife é, então, transposta, expande-se à Petrolina.

Se o realismo toma conta de tudo, não há mais terreno para a fantasia, para a idealização, nem para ações que escapem às consequências demarcadas pelo tempo histórico – Jaime deve ser punido e Antonia sobrevive, Isabel se recupera do desequilíbrio e fica sob a guarda da filha. O que de mais moderno existe, então, é um protagonismo viril das personagens femininas. Assim como o melodrama é sinal de uma percepção antiga da televisão e o realismo apontaria para uma visão de televisão ligada à arte do cinema, redimensionando o potencial artístico da produção ficcional televisiva.

Na minissérie, a mãe de Antonia, Isabel, surge como uma espécie de mecenas das artes, incentivando e patrocinando uma orquestra de crianças. Antonia demonstra ter o mesmo interesse da mãe – é fotógrafa. Durante uma festa promovida pela mãe é inserida durante as cenas o que seriam fotos feitas por Antonia (na verdade são cliques do diretor de Fotografia da minissérie, Walter Carvalho). Jaime cede ao que parece ser, para ele, um passatempo da esposa, revelando não ter a mesma sensibilidade, o mesmo apreço pelas artes que as duas mulheres. Como se o belo, o estético, o sensível, fosse algo do feminino.

Podemos traçar um paralelo com o fato anunciado por uma vidente do que levaria Leandro à ruína – a partir do momento em que o rapaz se apaixonasse, perderia a sua sorte. O sentimento é a perdição, é o perigo, é o que não se controla – como a natureza das mulheres. O que a minissérie parece atestar é que o moderno chegou ao Sertão, mas não ao espírito dos homens, endurecidos e enredados em posturas que denotam um posicionamento antagonista em relação ao que pode, de alguma maneira, ameaçar a rigidez dos pressupostos daquilo que seria condizente com a noção de conduta viril. Na minissérie, triunfam a mãe e a filha diante do amante e do pai/ marido que foram incapazes de caminhar conforme o espírito dos tempos de hoje.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte - técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; Mungioli, Maria Cristina Palma. *Qualidade da ficção televisiva no Brasil: elementos teóricos para construção de um modelo de análise*. In: 22º Encontro Anual da Compós, 2013, Salvador. Anais do 22º. Encontro Anual da Compós. Brasília: Compós, 2013. v. 1, p. 1-16.
- _____. MUNGIOI, Maria Cristina Palma. *Brasil: Tempos de séries brasileiras?*, In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de

(Org.); OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Org.). OBITEL 2015: *Relações de gênero na ficção televisiva*. São Paulo: Globo, 2015. p. 117-160.

Disponível em: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/10-08_Obitel-Portugu%C3%AAs_color_completo.pdf

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Papirus Editora, 1997.

_____. *A TV levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

SERAFIM, José Francisco (Org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: Edufba, 2009.

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

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

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

REPRESENTAÇÕES INTERSEMIÓTICAS DO DESLOCAMENTO NAS OBRAS DE PALOMA VIDAL E ANNA MUYLAERT

Mônica dos Santos Melo

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

monicasantosmelo@gmail.com

RESUMO: Este artigo tem como objetivo traçar um paralelo entre a obra da escritora argentina radicada no Brasil Paloma Vidal, em especial o seu primeiro romance, *Algum lugar* (2009), e o filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, com vistas à exploração de questões como deslocamento, desterritorialização, vidas fronteiriças. Utilizaremos como suporte teórico o pensamento de intelectuais como Édouard Glissant, Edward Said, Néstor García Canclini e Beatriz Sarlo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Literatura; Deslocamento; Desterritorialização; Exílio.

ABSTRACT: This article aims to draw a parallel between the work of the Argentine writer Paloma Vidal, especially her first novel, *Somewhere* (2009), and the movie *At what time does she come back?* (2015), by Anna Muylaert, with a view to exploring issues such as displacement, deterritorialization, frontier lives. We will use as theoretical support the thought of intellectuals such as Édouard Glissant, Edward Said, Néstor García Canclini and Beatriz Sarlo.

KEYWORDS: Cinema; Literature; Displacement; Desterritorialization; Exile.

INTRODUÇÃO

Uma espécie de expressão guarda-chuva, o termo “deslocamento” destaca-se, no escopo da discussão suscitada por este artigo, por algo que vai além dos vários sentidos que abriga. Talvez se revele como a palavra que mais consegue sintetizar a natureza dos fenômenos que ora persistem ou se acentuam no século 21. A era da Revolução Digital ainda protagoniza dinâmicas discriminatórias que tentam por à margem populações e categorias sociais. E, se por um lado, é palco de expressivos fluxos migratórios atraídos por ricas experiências internacionais, por outro, testemunha a crise dos refugiados, o drama, sob vários aspectos, de exilados e desterritorializados.

Problematizar a noção de deslocamento, na perspectiva plural aqui adotada, pressupõe atravessar questões ensejadas pelas ideias de fronteiras, limites, outridade, mudanças, conflitos (de toda ordem). Em sintonia com o caráter multifacetado desta análise, optou-se por se trabalharem duas obras, uma cinematográfica e outra literária. Trata-se do filme brasileiro *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, a ser desdobrado em paralelo com o romance, *Algum Lugar* (2009), da escritora argentina radicada no Brasil Paloma Vidal, também professora universitária.

Vidal veio para o Brasil aos dois anos de idade, com os pais, perseguidos pela ditadura na Argentina. Passou a infância e a juventude no Rio de Janeiro, sem jamais se naturalizar brasileira. O teor autobiográfico expresso na problematização quanto à condição do viver entre fronteiras, vem marcando tanto a construção de seus textos ficcionais, como os acadêmicos. Antes de fazer a conexão Rio-Los Angeles nesse seu primeiro romance, *Algum Lugar*, a autora já ambientara seus personagens entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, na coletânea de contos *A duas mãos* (2003), e ilustrara viagens traumáticas nas pequenas narrativas de *Mais ao Sul* (2008).

A experiência e condição da Paloma Vidal de se encontrar entre culturas e entre línguas se repete quando a escritora segue para Los Angeles com o objetivo de estudar para o doutorado. Algo que se confunde mesmo com o enredo de *Algum Lugar*, engatilhado durante esse período. Na obra, a protagonista se muda para Los Angeles para desenvolver sua tese de doutorado, mas se mostra indiferente ao desconhecido. No seu isolamento, não avança no trabalho acadêmico nem no relacionamento amoroso. Deslocada, desiste da tese e regressa ao Rio de Janeiro, cidade de origem, onde também, após a experiência, não se reconhece.

Já em *Que horas ela volta?* a configuração assumida pela ideia de deslocamento ganha outros contornos, a serem esmiuçados ao longo do

artigo. O filme retrata a vida da empregada doméstica vivida por Regina Casé, Val, egressa do interior de Pernambuco, que se muda para São Paulo com o objetivo de buscar melhores condições de vida, muito em função de sua filha, Jéssica, deixada no Nordeste. Trabalha, há anos, em uma casa de família de classe média, em aparente equilíbrio, ameaçado com a vinda de Jéssica à cidade para prestar vestibular.

A partir dessas obras ficcionais, as particularidades subjacentes à noção de deslocamento exploradas neste trabalho serão tratadas com base nas abordagens teóricas de estudiosos como Glissant, Said, Canclini, Bhabha. Também virão à baila nuances levantadas por Clifford, Stuart Hall, Bhabha, Jameson, Sarlo e Risério.

DE OPÇÃO A CONDIÇÃO: DESLOCAMENTOS, DESTERRITORIALIZAÇÃO E EXÍLIO

Em um primeiro momento, é possível que se tenda a pensar que o *filme Que horas ela volta?* consiste em mais uma obra nacional de ficção a explorar os velhos clichês da desventura e desassossego (bem como, outras construções e imagens pasteurizadas) da vida de uma retirante, que deixa para trás as mazelas do Nordeste brasileiro na tentativa de galgar uma vida mais bem estruturada em um grande centro urbano. No desenrolar da trama, ao ser costurada a vinda para São Paulo da filha de Val, que, sem a mãe saber, manteve igualmente o próprio filho na terra-natal, essa ideia vem a se reforçar. A jovem predestinada a repetir os passos da mãe. Talvez, a própria roteirista e diretora tenha sido tentada a enveredar por esse caminho. Talvez também é que possa ter, em sintonia com o cenário social brasileiro das últimas décadas, se decidido por explorar um vislumbre de mudança por meio do provável ingresso da moça em uma das universidades mais concorridas do País.

Nesse sentido, a singularidade da película poderia parecer residir justamente nesse desvio de abordagem. No entanto, desvela-se como o trunfo do filme a forma sutil e profunda com que a cineasta conduz justamente os aparentes lugares-comuns. Terá a sociedade brasileira superado, efetivamente, esses supostos estereótipos? É difícil conceber que, sim, faz-se ainda hoje bastante presente a discriminação contra determinadas ocupações de trabalho, classes sociais, gênero e lugares de origem? Sim, pois embora a Região Nordeste do Brasil tenha se tornado atrativa em termos de investimento, sugerindo o movimento no sentido oposto, o fluxo de

nordestinos seduzidos pelo Centro do País ainda é considerado expressivo?

A história da empregada doméstica Val é flagrante quanto à questão da desterritorialização no sentido do exposto por Canclini (2011, p. 288), como processo de “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais”. A sensação de outridade é internalizada pela protagonista, resignada à condição subalterna. Jéssica é, então, a figura responsável por contestar a relação de poder e os valores degenerados incorporados pelos donos da casa e naturalizados pela empregada. A chegada da jovem também leva a um rearranjo interior quanto à postura do marido e mulher no funcionamento da casa. Fica claro, então, que é o Dr. Carlos o responsável financeiro pela casa, a personalidade apática do patrão dá vez a um galanteador culto e a aproximação ensaiada, em tão pouco tempo, junto a Jéssica é sugestiva, por vezes, de um comportamento do típico aproveitador que assedia, mas também de um interesse sincero.

A escritora Paloma Vidal igualmente trabalha, na sua obra de ficção, personagem levada a vivenciar o simulacro do deslocamento no sentido da desterritorialização, bem como, a nível de abstração, como conflito de ordem interna. Traz uma brasileira que tenta, na companhia do marido, forçar uma adaptação em Los Angeles. A protagonista resiste, porém, ao modo de vida naquela cidade. Para a personagem, a Los Angeles faltava concretude. “Vamos de casa para a biblioteca, da biblioteca para casa. A cidade se tornou, rapidamente, um pano de fundo. É quase como se não existisse e seu apagamento nos ampara na tarefa que viemos cumprir” (VIDAL, 2009, p. 37). Revela-se como um espaço amorfo, impenetrável, inapreensível e disperso. Mesmo com todo um horizonte por ser descoberto e explorado, a personagem se sentia isolada.

“Constato que se não tenho um espaço meu do lado de fora, meus pensamentos não me pertencem” (VIDAL, 2009, p. 21). A protagonista necessitava de se reconhecer em algum lugar. O próprio reconhecimento de si disso dependia. O reconhecimento de si também como sujeito no mundo. Ao se encontrar em uma cidade cosmopolita, populosa e multicultural, ela vivencia um estado de confusão, em função da sensação de deslocamento, sem saber precisar o uso de uma linguagem em um determinado contexto.

Há poucas pessoas no ônibus, *as usual*. Um grupo de adolescentes conversa e ri. [...]. Um dos meninos diz “*te fuište, te fuište*” e elas [duas meninas] riem, respondendo em inglês com desaforo.

No último banco, uma mendiga [...]. Há vários *homeless* como ela nas redondezas do apartamento. [...] A maioria são negros e falam um inglês cheio de gírias que eu compreendo mal (VIDAL, 2009, p. 28).

A personagem vivencia um “jogo de linguagem”, a exemplo do que esmiúça, em sua obra, o filósofo Wittgenstein, para o qual a linguagem está associada a uma forma de vida, contexto, história. A protagonista está, como sujeito em meio a diferentes culturas, mergulhada em dois universos distintos e sente a necessidade de elaborar seu pensamento, transmitir suas ideias, em duas línguas simultaneamente. A pluralidade experimentada no contexto e internalizada por ela é refletida em sua linguagem. Condição a ser acentuada tendo em vista o caráter de mudança, e não de uma simples viagem, daquela estadia em Los Angeles.

Clifford (2000, p.75), no seu *Culturas Viajantes*, ressalta que, ao se colocar “o viajar em primeiro plano como prática cultural, então, o morar precisa ser também reconcebido – não mais como a simples base de partida e de retorno da viagem”. Nesse sentido, o etnógrafo se inclina para a ideia de *habitus*, como um “conjunto de práticas e disposições, parte das quais poderia ser lembrada, articulada em contextos específicos” (CLIFFORD, 2000 p.75), em referência direta a Bourdieu (2011). Sujeito diaspórico, a protagonista de *Algum Lugar* leva consigo algo de seu lugar anterior, passível de manutenção, passível igualmente de transformação.

Na volta ao Rio de Janeiro, a personagem principal é, do mesmo modo que em Los Angeles, tomada pela sensação de inadequação.

Quando voltei de Los Angeles, experimentei alguns passeios, como se fosse preciso reconhecê-la. [...] Andava então pelas ruas como se nelas fosse recuperar algo que se perdeu. Só que elas se mostravam indiferentes à minha busca. Simplesmente estavam ali, como se o tempo não tivesse passado. [...] O mesmo acontecia com a cidade: ela não exigia nada de mim. Não queria nada novo. Era eu quem buscava nela uma justificativa para a inadequação do retorno. Quando percebi que ela não cederia, que não se deixaria transformar num alibi, as errâncias das primeiras semanas cessaram. (VIDAL, 2009, p. 126-127).

A referência ao mundo anterior à experiência do deslocamento é evidenciada pela mãe da personagem, mas em condição distinta. Trata-se de uma argentina expatriada. Curioso é que, ao ter oportunidade de

visitar a cidade-natal, Buenos Aires, ela passa, então, a se reportar todo tempo ao Rio, onde mora.

Agora, andando por lugares aos quais tantas vezes fazia referência, é como se visse tudo espelhado: de um lado, Buenos Aires, do outro, o Rio, complementares, uma inexistente sem a outra. Esta aqui é como se fosse a Visconde de Pirajá, diz referindo-se a uma avenida comercial de Palermo; aqui é o nosso Aterro; esta é nossa Confeitaria Colombo e esta avenida é como se fosse a Rio Branco. [...]. Todos os sentidos precisam se deslocar para essa outra geografia da qual não consegue mais se desprender, como se não lhe fosse mais possível ver, só comparar (VIDAL, 2009, p.168).

A matéria de que trata o livro evoca, em parte, a trajetória pessoal da autora. No caso, o Brasil foi o destino dela e dos pais, argentinos alvos de repressão política, no contexto do cenário político das décadas de 1960 e 1970 na América Latina, envolvendo as ditaduras militares. A literatura praticada por Vidal representa um eco desse período, em sintonia com o que observa Said (2003, p. 54), para quem as produções literárias e intelectuais se destacam como algumas das formas através das quais um exilado, esboçando um novo mundo, tentaria contrabalançar a perda desconcertante.

Cada um protagoniza a viagem à sua maneira: há aqueles que mudam de país, que mudam de nacionalidade, há aqueles que vão mais longe e aqueles que se perdem, mas todos invariavelmente viajam. O exílio é mais uma dessas viagens, que em muitos casos se uma torna uma viagem escrita (VIDAL, 2004, p. 52).

Em suas produções intelectuais, tanto o pensador palestino como a escritora argentina radicada no Brasil, enfatizam o caráter angustiante da condição do exílio, do desarraigamento do lar. Talvez o sentimento de não pertencimento a outro lugar seja uma forma de reivindicação das raízes do exilado, de declaração ao coletivo, mas principalmente para si, de que ele também possui uma origem, um passado. Essa busca pelas raízes não necessariamente se enfraquece com o passar das gerações, podendo ser transmitido como herança.

A circunstância do exílio, contudo, adquire mesmo um viés filosófico. Quem, em algum momento, não chegou a se sentir cindido,

perdido, deslocado? Quem nunca se reconheceuilhado e sem perspectiva de resgate? Refere-se, dessa forma, à própria condição precária do homem. Inclusive, no romance, a protagonista vivencia também algo nesse sentido. Perdera o referencial do casamento. Embora acompanhada do marido no estrangeiro, nunca se mantiveram tão distantes. Tinha se mudado para Los Angeles a fim de levar a cabo o doutorado, mas pouco conseguia avançar. Circunstâncias-limite como as apontadas até aqui terão outras nuances desdobradas no próximo tópico.

VIDAS FRONTEIRIÇAS: SOBRE LIMITES VELADOS, NATURALIZADOS E DILUÍDOS

Entre as questões exploradas pelo filme *Que horas ela volta?*, destaca-se como a mais relevante a relação travada, a partir de uma fronteira simbólica, entre os patrões e a empregada Val. Embora a doméstica pareça ter sido, de maneira terna, incorporada à rotina da casa e de seus membros, situações e elementos refletem o olhar depreciativo dispensado ao papel de Val naquela família. As práticas cotidianas representativas de uma relação desigual de poder haviam, inclusive, sido naturalizadas pela empregada.

A experiência vivida pela personagem de Regina Casé é elucidativa quanto aos limites demarcados historicamente a partir da prática da escravidão. Refere-se a um quadro que reflete as raízes escravocratas do trabalho doméstico no Brasil, cujo processo foi marcado, entre outros aspectos, pela exploração e informalidade da relação patrão-empregada.

De um modo geral, os países da América Latina de bases escravocratas, em virtude da colonização, protagonizaram, mesmo no período pós-abolição, relações envolvendo paternalismo e escravidão (paternalista, de mando senhorial) junto às domésticas. Essa fronteira (in)visível que delimita um lugar de submissão e já naturalizado pela empregada representa um rescaldo dessa origem na escravidão doméstica. Elas viviam sob exploração, disfarçada de proteção e favor.

O pesquisador Maciel Silva (2017) resgata, em sua produção acadêmica, experiências de trabalhadoras domésticas do Recife e de Salvador na escravidão e no pós-abolição e acompanha o despertar de uma consciência quanto à situação de exploração vivida e o vislumbre de um sentimento de classe. O paternalismo dá margem a cenários de aproveitamento e abusos e, levando-se em consideração o contexto atual, embora já seja possível se contar com um aparato legal em prol do tratamento profissional do trabalho

doméstico no Brasil, como aquela se refere a uma prática entranhada na cultura do país, pode levar tempo para ser superada.

A protagonista do romance *Algum lugar* também vivencia uma experiência intervalar, fronteiriça. No caso dela, destacando-se como a referência direta ao sujeito que a Pós-Modernidade projeta, o qual encontra representação nesse entrelugar, no sentido de assumir um perfil híbrido.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’ (HALL, 2006, p.75).

Nessa conformação de múltiplas identidades, as particularidades culturais resistentes dialogam, negociam. Essas diferenças não suplantam umas às outras, fazendo-se pronunciar em conexão. Em sintonia com o fenômeno postulado por Glissant como Crioulização, no qual elementos culturais heterogêneos, “equivalentes em valor”, relacionam-se, resultando em algo diferente, inesperado, imprevisível. O filósofo martinicano foca, no caso, não necessariamente no indivíduo, mas, de um modo mais abrangente, atém-se às culturas do mundo quando colocadas em contato umas com as outras. Nesse sentido, a personagem do livro se encontra em um panorama cultural irreversível, de âmbito mundial.

A inquietude experimentada pela protagonista de *Algum lugar* está relacionada à vivência em torno do que Glissant (2005, p. 98) denomina de Caos-Mundo, isto é, “[...] o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea [...]”. O tal sujeito fragmentado, concebido por Hall (2006, p.12) como dotado de múltiplas identidades, às vezes até “contraditórias ou não resolvidas”, protagoniza o fenômeno da tradução, seguindo Homi Bhabha (1998). Conceito ligado àqueles indivíduos que mantêm laços com as tradições dos lugares de onde se originaram, mas sem a pretensão de uma volta ao passado, e se veem expostos a dialogar com as novas culturas onde se encontram, sem meramente serem absorvidas por elas.

As hifenações híbridas enfatizam os elementos incomensuráveis [...] como a base das identificações culturais. O que está em

questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retrazendo as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* - encontram sua agência em uma forma de um ‘futuro’ em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se [...] de um futuro intersticial, que emerge *no entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente (BHABHA, 1998, p.301).

Dentro da perspectiva da Relação, alicerçada por Glissant, da capacidade de se manter aberto ao contato intercultural, em direção ao diverso, ao outro, fundamenta-se a noção de “identidade-rizoma”. A imagem glissantiana faz referência à abstração de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2004). A abordagem rizomática se contrapõe à ideia de identidade como raiz única e diz respeito aos vários entrelaçamentos multidirecionais construídos a partir da interação com o diverso. Nesse sentido, Glissant contesta a:

[...] concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro. Essa visão da identidade se opõe à noção hoje “real”, nas culturas compósitas, da identidade como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes (GLISSANT, 2005, p.27).

É possível afirmar que a personagem criada por Vidal no romance analisado personifica esse processo, muito ligado a um sentido e conjuntura de coletividade. A protagonista possui, por exemplo, ascendência argentina, vive no Brasil e se muda para Los Angeles, onde traça relações com americanos e *hispanohablantes* e se insere nesse cotidiano, bem como convive com indivíduos das mais diversas procedências.

Um dos atuais desafios, apontados por Glissant (2005, p. 108), é justamente de que se reflita sobre como cada um experiencia a sua identidade, da importância de se adotar o imaginário do todo-o-mundo, que envolve a capacidade de se viver em seu lugar estando em relação com a totalidade-mundo. Mais do que ser interessa o estar em uma rede de relações, com o

outro e outras culturas. A totalidade-mundo, ideia que se contrapõe à noção de sistema e universalidade ou universal generalizante, consiste, segundo o pensador, numa imbricação cultural, um contato de interdependência em que todos têm necessidade de todos.

ENTRE ENLEVOS E RELEVOS: CONTORNOS DA PAISAGEM PELA MÍDIA E PELA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL

A famigerada Pós-Modernidade está imbricada com o ritmo acelerado de consumo, com a fase pronunciada do capitalismo transnacional. A expressão é aplicada aqui em concordância ao que defende Jameson:

[...] ele não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo. É também, pelo menos no emprego que faço dele, um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, frequente e eufemisticamente, modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional (JAMESON, 1985, p.17).

Nesse contexto no qual se destaca o consumo exacerbado hoje, nunca é demais evidenciar o papel de protagonismo exercido pela mídia. Muito da relação da sociedade com o mundo é costurada por ela. A “realidade” a que se tem acesso, por vezes, é justamente através dos meios de comunicação. Assim sendo, nem sempre o resultado proveniente de uma experiência direta com algo, não-mediada, corresponde ao que fora imaginado a partir do exposto sobre isso pela mídia.

Sarlo (2014) traz o exemplo das expectativas dos viajantes criadas a partir das imagens e descrições dos destinos turísticos em conteúdo publicado nos guias especializados. O meio produz, nesse sentido, uma cidade imaginária para quem não a conhece. Por meio de determinados itinerários estrategicamente montados a fim de proporcionar uma certa experiência do lugar ao turista, predominantemente, positiva, o visitante pode reforçar a ideia pré-concebida sobre tal destino. Embora esse tipo de vivência do local, ressalta Sarlo (2014, p.179), constitua uma “realidade”, o viajante pode conceber o excepcional como particularidades típicas da localidade.

Assim sendo, uma cidade pode parecer ser, de um modo geral,

segura, sem congestionamento, organizada, promissora, limpa, quando, efetivamente, foram escolhidos determinados trechos da localidade, visitados em horários específicos. Em outras palavras, a experiência vivenciada pelo turista e/ou a impressão tida do destino a partir do veiculado na mídia representa algo peculiar que, em geral, difere daquilo sentido por quem possui uma relação rotineira (faz uso por trabalho, estudos) com o local, por isso, mais exposto às suas adversidades. Dado o exposto, torna-se compreensível a configuração que assumem, no imaginário coletivo, centros urbanos importantes do ponto de vista financeiro e de entretenimento, como São Paulo e Los Angeles, nos casos em estudo, e o fascínio que são capazes de exercer sobre as pessoas.

No contexto do filme analisado, a personagem Jéssica, na ida a São Paulo, surpreende-se ao saber que, mais de dez anos depois, a mãe, Val, ainda não tinha adquirido casa própria e morava no quartinho dos fundos da residência dos patrões. Além disso, ao precisar sair da casa deles, somente foi possível a Val estabelecer moradia em um quarto de periferia. A São Paulo de *business magazines*, das oportunidades de trabalho, emprego, negócios e prosperidade também se revelava a Jéssica como uma cidade permeada pela desigualdade social acentuada. Risério (2012) expõe, em detalhes, como o processo de transformação de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, e de outras cidades, em busca da modernização, ocorreu de forma desequilibrada e segregacionista, gerando ou acentuando contrastes.

Os bairros industriais, populares, cresciam por sua conta e risco, escanteados ou ignorados pelo poder público, que direcionava políticas e ações urbanísticas para o centro da cidade e para as zonas residenciais ricas, os “jardins” da elite paulistana. A “cidade europeia”, com que esta elite sonhava, não comportava cortiços, nódoas de miséria, feiuras da pobreza. [...] De que não passavam de miragens perturbadoras, focos periféricos que não diziam respeito à cidade propriamente dita, numa atitude que ainda hoje se reflete na visão dos paulistanos socialmente privilegiados, que costumam falar da cidade como se ela se resumisse ao chamado “centro expandido” [...] (RISÉRIO, 2012, p. 204).

Do mesmo modo, a empregada doméstica ainda guardava com relação à terra-natal, um interior de estado nordestino, visão já muito disseminada, de atraso da região. Talvez, de certo modo, correspondente somente à época de sua partida. Assim é que ela orienta a filha a fazer a

inscrição no vestibular quando estivesse na capital paulista e se admira ao saber que a filha já fizera, ainda em casa, pela internet.

A realidade de que se nutriu o regionalismo deu lugar a tratores e colheitadeiras. Às experiências científicas inovadoras da Embrapa. E o computador chegou ao curral. O campo foi e continua sendo tecnologizado. Está, cada vez mais, *high tech* (RISÉRIO, 2012, p.216).

Também a Los Angeles de *Algum Lugar* é um espaço com contornos muito projetados pela mídia. Evidenciada, com frequência, nas telas de cinema, passa a sensação de familiaridade, aprazibilidade. Algo confessado pela protagonista do romance:

Em breve, estaremos atravessando a cidade. O que veremos será bastante próximo de um cenário onde os contornos entre realidade e ficção se desmancham. A imaginação nesse caso não terá trabalhado sozinha, daí essa sensação de que tudo já foi visto em algum outro lugar fora daqui. [...] me fará abrir a janela para me entregar à paisagem transparente que a cidade oferece, seduzindo-me com uma familiaridade simulada, de casas baixas e palmeiras, lojas e marcas conhecidas, de longas avenidas sob um céu perfeitamente azul. Deixarei que ela me seduza com sua geometria cinematográfica [...] (VIDAL, 2009, p. 17).

Já estabelecida na cidade, porém, passa a conhecer determinados aspectos destoantes das imagens hollywoodianas. Identifica uma mendiga e “vários *homeless* como ela nas redondezas do apartamento” (VIDAL, 2009, p.28). Como *flâneur*, experiencia a cidade e a percebe, então, como um lugar amorfo, amplo, aberto, de difícil apreensão e disperso.

Efetivamente, se a cidade fosse outra, poderia andar até lá. É uma linha reta, constato no mapa, mas o que significa nessa cidade uma linha reta entre um ponto e outro? Sabe-se lá quantos viadutos, avenidas impossíveis de atravessar, ruas sem calçada haverá entre o apartamento e a entrada do museu (VIDAL, 2009, p.38).

No próximo capítulo, será abordada uma questão mais específica oportunizada pela experiência desse tipo de deslocamento: nuances

relacionadas ao uso das línguas.

LINGUAGEM É BAGAGEM: PADRONIZAÇÃO E DIVERSIDADE QUANTO AO USO DAS LÍNGUAS

Um aspecto relevante que vem à tona, tanto a partir do filme quanto do exposto no romance sob análise, no que diz respeito à temática do deslocamento, refere-se ao manejo e tratamento da língua frente à diversidade.

Em *Que horas ela volta?*, o filho dos patrões, Fabinho, ironiza o fato de Jéssica falar semelhante à mãe, ou seja, com sotaque e expressões ligadas ao universo nordestino. A cena alude à dinâmica própria do Caos-Mundo, defendido por Glissant (2005). No seio do que ele chama Crioulização, elementos culturais distintos dialogam, mas isso pressupõe uma relação de intervalorização. A atitude do jovem, em termos ilustrativos e em um sentido mais restrito, evoca a problemática quanto ao risco da estandardização. Seria supor existir o domínio de uma, no caso, variação linguística sobre a outra.

“A defesa da língua é incontornável e é através dessa defesa que nos opomos à estandardização” (GLISSANT, 2005, p. 52). Isso, porém, não implica em se estabelecer uma atitude de fechamento. Na perspectiva da Relação, pelo ensaísta antilhano, identidades, sem receio de diluição, precisam se manter abertas e aceitar se transformar ao permutar com o outro.

Na trama apresentada por Vidal, falta disposição à personagem para adentrar no inglês usado no dia a dia. Se aprofundar na língua e dessa forma se expressar representaria pertencer. “Se depender de Los Angeles, nosso inglês permanecerá eternamente como é: uma língua básica, latinizada, de passagem” (VIDAL, 2009, p. 21). Dessa maneira, enfatiza o caráter temporário da estadia e a indisposição em criar um vínculo mais forte com a cidade.

O impasse em que a protagonista se mantém com relação ao uso das línguas estrangeiras é bastante marcante no romance. A personagem não sabe se aplica o inglês-padrão nas conversas com Luci, amiga coreana que fala Espanhol e também estava em Los Angeles. Além disso, considera-se uma farsante ao precisar lá dar aula de Língua Espanhola, por possuir um Espanhol pouco preciso, “de segunda geração”, em alusão à mãe, argentina. Também justapõe línguas diversas em um mesmo raciocínio: “Há poucas pessoas no ônibus, *as usual*” (VIDAL, 2009, p. 28).

As várias situações criadas por Vidal são emblemáticas da frequência com que hoje os indivíduos são levados a interagir com o diverso. Segundo Glissant (2005, p. 50-51), “chegamos a um momento da história em que constatamos que o imaginário do homem necessita de todas as línguas do mundo [...]”. Isso não significa que é preciso dominar vários idiomas. Mais que conhecimento técnico, trata-se de uma questão de postura diante do mundo, o que envolve um “imaginário das línguas”.

É o multilinguismo o que propõe o pensador no tocante à dimensão da linguagem. Defende: “[...] o multilinguismo não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua” (GLISSANT, 2005, p.51). A fim de preservar a diversidade, o multilinguismo:

Não é uma questão de falar as línguas. Não é esse o problema. Pode-se falar apenas a sua língua. Trata-se da maneira mesma de se falar a própria língua: aberta ou fechada, ignorando-se a presença das outras línguas ou tendo-se a pré-ciência de que as outras línguas existem e de que elas nos influenciam mesmo sem que o saibamos. Não se trata de ciência, de conhecimento das línguas, mas sim do imaginário das línguas. Não se trata de justaposição das línguas, mas de sua conexão em rede (GLISSANT, 2005, p.145).

Desperta ainda atenção, no romance, a relação com a língua por parte da mãe da protagonista. Expatriada da Argentina, é invadida pela melancolia sempre que percebe o quanto perdeu de sua própria língua. Envolvendo a questão da cultura da diáspora, Clifford (2000, p.75) enfatiza o quanto a memória se torna “um elemento essencial na manutenção de um sentido de integridade – memória que é sempre construtiva”. Trata-se de uma matéria complexa, que compreende variáveis. Por exemplo, Clifford (2000, p.75) salienta que determinadas experiências de diáspora “mostram também graus variados de continuidade, de algo semelhante a uma memória coletiva [...]”. Assim sendo, refere-se a uma discussão profícua que enseja um trabalho futuro.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

As questões desdobradas neste trabalho referem-se a algo que toca de forma profunda a todos. Perpassa a questão do eu, da alteridade, da vida em sociedade, do estar e se relacionar no mundo. Isso. Mais do que “ser”, hoje, em especial, importa o “estar”, que sugere movimento, fluidez, transformação. Deslocado, deslocar-se, deslocar. A viagem pode ser interna, um se mover para longe ou o ato de afastar o outro, excluir. Encontros e desencontros. Contato, barreiras, conflitos, trocas, relação.

Parar para refletir sobre tudo que está subjacente à palavra deslocamento leva a questionamentos do tipo “Para onde estamos indo?”. O vislumbre pode ser tanto de algo inspirador quanto de algo preocupante. Servindo-se de lições glissantianas, seria construtivo pensar que, mais do que conhecimento, esse horizonte depende da postura de cada um, de todos, frente ao mundo. É o estar aberto, o se dispor, o deixar fluir.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. 2^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2011.

CLIFFORD, James. Culturas Viajantes. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p. 50-79.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad.: Vinícius Dantas. *Novos Estudos*. Cebrap. São Paulo, n. 12, p.16-26, jun.1985.

RISÉRIO, Antonio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista*: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SILVA, Maciel Henrique. O mundo do trabalho doméstico entre o costume e a lei: experiências sociais de trabalhadoras domésticas de Recife e de Salvador na escravidão e no pós-abolição. *Tempos Históricos*. Vol. 21. 2017. p. 16-38.

VIDAL, Paloma. *Algum lugar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. *A história em seus restos*: literatura e exílio no Cone Sul. São Paulo: Annablume, 2004.

Os infinitos jogos da linguagem de Wittgenstein. Disponível em: <https://questcosmic.wordpress.com/2014/10/12/os-infinitos-jogos-de-linguagem-de-wittgenstein/>. Acesso em: 13 julho 2017.

A ANESTÉTICA OPRESSORA DA CAPITAL: UMA INVESTIGAÇÃO DA DISTOPIA INTERSEMIÓTICA DE JOGOS VORAZES

Richard Aaron Basso

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

rc4richardaaron@gmail.com

RESUMO: A autora Suzanne Collins lança mão de uma linguagem intersemiótica na construção do *bildungsgroman* de sua heroína na franquia distópica *Jogos Vorazes* a partir do conceito de *anestésica*, apresentado por Susan Buck-Morss, com base nas reflexões acerca do *choque* em Walter Benjamin. Este trabalho objetiva demonstrar a natureza dos mecanismos semióticos de manutenção da opressão exercida pelo governo da *Capital*, através da mídia, na população do estado fictício de *Panem*, no livro *Jogos Vorazes* e no filme homônimo. Compreendendo a distopia como o subgênero da ficção científica que reflete sobre a sociedade contemporânea, o presente estudo procura indicar as conexões com os espetáculos televisivos usados pelos controladores de conteúdo chamados de *idealizadores* e o seu papel na construção de narrativas mantenedoras da opressão de sua população.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia; Anestésica; Mídia; Intersemiose.

ABSTRACT: The author Suzanne Collins uses an intersemiotic language to construct her heroine's *bildungsgroman* in the dystopian *Hunger Games* franchise from Susan Buck-Morss' concept of anesthetics, based on reflections on the shock in Walter Benjamin. This paper aims to demonstrate the nature of the semiotic mechanisms of maintaining the oppression exerted by the *Capital* government, through the media, on the population of the fictional state of *Panem*, in the book *Hunger Games* and the homonymous film. Understanding dystopia as the subgenre of science fiction that reflects on contemporary society, the present study seeks to indicate the connections with television shows used by content controllers called creators, and their role in constructing narratives that maintain the oppression over the population.

KEYWORDS: Dystopia; Anaesthetics; Midia; Intersemiosis.

INTRODUÇÃO

Compreendendo a importância que a literatura infanto-juvenil tem na formação de novos leitores e membros da sociedade, em especial a do gênero distópico, como Carrie e Elaine enfatizam (HINTZ e OSTRY, 2003), buscamos no acervo contemporâneo, as produções de destaque popular que se encaixam nesses parâmetros a fim de nos apropriarmos das preocupações e impulsos distópicos que estão permeando a população nesta fase do capitalismo tardio.

A narrativa de que decidimos abordar conta a *bildungsgroman* de Katniss Everdeen em sua ascensão a líder de uma revolução contra a opressão do estado que os governa. Esse movimento, no entanto, tem como pontapé inicial a sua participação no principal programa de entretenimento deste universo: o reality show *Jogos Vorazes*.

Lançado em 2008, o livro de mesmo nome estabelece imediatamente uma conexão com as mídias audiovisuais, ao relatar textualmente, tanto a participação de seus personagens em diversos de seus gêneros como a recepção destes. Não foi difícil de prever ainda naquela época que o mesmo ganharia sua adaptação à grande tela, e em apenas quatro anos tivemos o lançamento do primeiro longa-metragem da franquia que contaria ainda com outras três adaptações ao cinema, e várias outras aos jogos eletrônicos.

Na aurora da expansão da ficção científica no cinema, Susan Sontag (2001), no ensaio intitulado “A Imaginação do Desastre”, afirma que o que essas obras têm de interessante é fato de serem a associação entre um produto comercial e profundos dilemas sociais contemporâneos (p. 48). Alinhados a esse pensamento, ao comparar o primeiro livro e sua adaptação, objetivamos demonstrar os diferentes mecanismos de opressão, principalmente o da *anestésica*, através da obra de Walter Benjamin e de Susan Buck-Morss, que é aplicado através da mídia neste universo, e seu paralelo com o nosso mundo.

Neste caminho, discutiremos como é formado o universo distópico onde se insere a trama e os papéis gerais que a mídia tem a cumprir, mediados pela opinião da própria autora, a fim de compreendermos melhor as relações próximas de ambos os mundos, entendendo como nesta obra a crítica se manifesta como parte ativa da própria narrativa.

A DISTOPIA E O COLISEU

Seguindo a tradição estabelecida por Aldous Huxley e George Orwell, nos romances *Admirável Mundo Novo* e *1984*, a distopia que nos é apresentada em *Jogos Vorazes*, também apresenta elementos de controle ideológico, porém, em vez de repressão linguística ou condicionamento assistido, a *Capital*, nome do governo totalitário que rege treze distritos periféricos, foca sua mídia em conjunto com seus programas sociais em um único espetáculo, tornando-o parte ativa do funcionamento e da manutenção da vida de seus habitantes.

A história do estado de *Panem*, este “lugar fictício onde há grande injustiça e sofrimento, tipicamente totalitário ou pós-apocalíptico”, como nos traz a definição do vocábulo no dicionário de Oxford (DYSTOPIA, 2012, tradução nossa), nos é apresentado através de comentários da protagonista, e tanto na adaptação como no livro, principalmente durante um discurso na abertura da seleção dos jogos. Ambos relatam as origens incertas do país que se formou na América do Norte, após guerras e diversos desastres naturais destruírem a “grande nação que uma vez existira ali” (COLLINS, 2010, p. 24). Tais acontecimentos forçaram os sobreviventes a se aglomerarem de maneira periférica às cidades que restaram, onde o poder aquisitivo se concentrou e em pouco tempo se tornou explorador de seus vizinhos, dos quais se distinguia autodenominando-se *Capital*. As tensões logo se acumularam e deflagraram uma guerra civil, resultando na vitória da *Capital*, que de maneira a concretizar seu poder sobre os distritos, além de os extirpar de seus nomes e enumerá-los, estabeleceu o evento anual que obriga o envio de um casal de adolescentes, dentre 12 a 18 anos, de cada distrito, para lutarem até a morte em comemoração ao fim da guerra.

A *colheita*, nome que se dá ao evento que seleciona os participantes, aqui chamados de *tributos*, é tratada de maneira diferente pela população do país: enquanto na capital os espectadores morrem de ansiedade para conhecer os participantes do ano, os distritos se dividem em dois grupos: os que preparam suas crianças a fim de se voluntariarem, visando à vitória que dará certa quantidade de ração extra à cidade, e os distritos que tratam a *colheita* como um funeral anunciado.

É interessante notar que autora do romance não se furta a referenciar a antiga Roma, como informou em entrevista ao site da editora Scholastic (COLLINS, Suzanne, 2011a, p.3). Nesse sentido, se aquela sociedade se mantinha na base de pão e circo, a sociedade de *Panem* mistura estes dois elementos a níveis fundamentais: o próprio nome *Panem* se refere a pão em

Latim. As analogias entre alimento e entretenimento não se encerram em pão e colheita, o seu circo em inglês chama-se *Hunger Games*, e poderia ser traduzido como Jogos da Fome.

Como um dos temas principais do primeiro livro, a fome impulsiona grande parte das ações dos personagens: é por fome que a protagonista é salva por seu companheiro na infância, é por fome que esta irá as florestas munida de um arco para cassar, e é por fome que as crianças dos distritos são impulsionadas a pôr seus nomes mais de uma vez na pilha de sorteio para o massacre, em troca de porções de ração e óleo oferecidos pelo governo para alimentar as famílias daqueles que agora terão mais chances de alimentar a areia das arenas com seu sangue.

Apesar dos jogos estarem em sua septuagésima quarta edição, esta distopia não se encontra tão consolidada como a maioria de seus pares. É perceptível em várias situações que ainda há alguma resistência sólida à *Capital*, que os obrigou a incinerarem um distrito inteiro para usar como exemplo. É por este motivo que tanta preocupação é mobilizada para o processo de construção do evento, pois se tem o conhecimento de como a maneira como serão retratadas as mortes dos filhos de um distrito pelas mãos do distrito vizinho pode afetar a sua população.

A MÍDIA

Compreendemos que a crítica social é um elemento-chave da construção de qualquer distopia, segundo Keith Booker (1994, p.4-5). Uma distopia, ao contrário das utopias, se forma ao olhar para a história e nela perceber os impulsos que nos levariam a um futuro pior. Podemos afirmar que ao fazer esse movimento, o que a autora viu foi a “intercalação entre cenas de guerras nos noticiários e reality shows” (COLLINS, 2011a, p.2, tradução nossa).

Retomando os velhos comentários acerca da ficção científica, e da representação do futuro como crítica social do presente, Suzanne Collins em diversas entrevistas relata a perplexidade com que encara os reality shows e a forma que os mesmos são tratados pela mídia na nossa contemporaneidade. Tal posição pode ser observada na mídia de Panem, que em conjunto com a população da capital, trata com excitação e euforia exagerada cada detalhe dos Jogos, confirmando a tendência que, na década de 30, foi observada por Benjamin (2008, p. 42) que apontou: “A humanidade que, segundo Homero, foi um dia objeto de espetáculo para os deuses olímpicos, agora o é para si mesma. Sua autoalienação atingiu tal magnitude que é capaz de

experimentar a sua própria autodestruição enquanto prazer estético da mais alta ordem” (tradução nossa). A mídia, aqui com seus diversos gêneros, trata de reproduzir a normatização do massacre, mas não apenas aceitação da sua existência, mas também valorização de sua forma como entretenimento e como meio de alcançar fama e riquezas dos competidores, caso sejam o único sobrevivente.

Ao interpretarmos as mídias como meios de comunicação, à primeira vista parece uma má ideia para um governo opressor ceder aos membros da população oprimida todo o tempo de um programa que deve, obrigatoriamente, ser assistido por todos. Porém, como afirma Walter Benjamin:

O Fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas enquanto mantém intactas as relações de propriedade as quais elas lutam para abolir. Ele [o fascismo] enxerga sua salvação em dar a expressão às massas, mas em momento algum garante a elas direitos. As massas têm o direito a ter as relações de propriedades mudadas; o fascismo busca dá-las expressão enquanto mantém essas relações intocadas (BENJAMIN, 2008, p. 41, tradução nossa).

Escrito no contexto da ascensão do Nazismo, o ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, publicado originalmente em 1936, aponta que naquela época, as agências de publicidade guiadas por estas forças adotaram novas tecnologias para essa tarefa de *dar expressão*. Enfatizando a importância das fitas de notícias, que eram curtas montagens acerca de alguma nova, o filósofo afirma que:

Especialmente em relação à fita de notícias, qual a relevância para os objetivos da propaganda pode dificilmente ser ignorado. A reprodução em massa é especialmente favorecida pela reprodução das massas. Em grandes procissões cerimoniais, gigantes protestos, em *eventos esportivos e na guerra*, todos os quais agora são alimentados à câmera, as massas se encontram face a face consigo mesmas. O movimento das massas, e acima de tudo *a guerra*, são formas de comportamento humanas especificamente adequadas para a câmera (BENJAMIN, 2008, p.54, tradução e grifo nossos).

O governo de nossa distopia encontrou outro gênero para a manipulação dessa *expressão*. Utilizando a câmera, em vez de fitas de notícias:

reality shows, e no lugar dos protestos e procissões: a luta até morte entre os distritos oprimidos. Essa tarefa de manipulação da expressão é realizada dentro da narrativa por dois grupos: os *Idealizadores*, e os *Patrocinadores*.

Neste jogo de vida ou morte, cada nova leva de *tributos* é previamente ensinada sobre a importância dos patrocinadores, que podem interferir diretamente no jogo enviando auxílios, que salvaram as vidas inúmeras vezes de seus protegidos. Logo, a lógica interna do funcionamento faz com que voluntariamente o tributo use de seu tempo de tela para reproduzir o discurso da classe dominante, como puro meio de sobrevivência, em vez de se expressar. Essa tendência é facilmente observada em nossos reality shows como o Big Brother, que usa de massiva premiação extra em forma bonificação por propaganda, além de diversos mimos com seus produtos durante o programa. Quem vence no final não é aquele que melhor representa sua classe ou seu povo e sim quem melhor vende os produtos anunciados. Porém, em *Jogos Vorazes*, não é apenas um mimo que se ganha ao reproduzir o que se espera pelos produtores, mas sim a vida.

Enquanto os patrocinadores têm a tarefa de impor em parte o discurso e o comportamento dos participantes, é o processo de montagem, controlado pelos *idealizadores* que têm a função de controlar a expressão, e formar o programa que deverá ser assistido por *Panem*, servindo de circo para a *Capital*, e de entorpecente para os distritos, o que será tratado na próxima sessão desse artigo de nome: “A anestésica dos jogos”. No entanto, é neste processo montagem que está a própria mensagem a ser transmitida recebida aos olhos atônitos ao morticínio, o que Walter Benjamin chamará de recepção em distração.

O filósofo explica os diferentes tipos de recepção ao comparar a experiência individual de uma obra às das ondas das massas. A pessoa que se concentra a frente de uma obra de arte é absorvida por ela, penetra na obra. Em contraste, as massas distraídas absorvem a obra por si mesmas. As suas ondas recaem sobre ela e a envolvem em sua maré (BENJAMIN, 2008, p. 40). Este diferente tipo de recepção já estaria presente principalmente na arquitetura, que serviu prototipicamente como arte que é experienciada em distração, já que os prédios são experienciados principalmente através do uso e não pela percepção:

A recepção tátil não vem por meio da atenção, e sim pelo hábito. A segunda ainda determinará em grande parte a recepção ótica da arquitetura, que espontaneamente é relegada a percebimento casual, em vez de atenta observação. Esse tipo de experiência tem se

tornado em estatuto canônico. Pois, a tarefa que enfrentará o aparato de percepção humano em momentos de viradas históricas não pode ser alcançada somente pela ótica, isso é por meio da contemplação. Elas estão tomando forma de maneira gradual através da recepção tátil pelo hábito. (BENJAMIN, 2008, p. 40, tradução nossa)

Benjamin continua a reflexão apontando que tal observação pode ser provada que se tornou habitual em outras artes, uma vez possível experimentar essas artes enquanto se domina outras tarefas em estado de distração:

Assim como cada vez mais, indivíduos são tentados a se evadir de tais tarefas, a arte vai receber as mais difíceis e importantes funções sempre possa mobilizar [ou imobilizar em nosso caso] as massas. [...] Recepção em distração é a forma de experiência que mais cresce em todas as áreas de arte, e é um sintoma das profundas mudanças no sistema de percepção, onde na mídia filmada encontra seu verdadeiro campo de treinamento, já que por virtude de seus efeitos de choque, é predisposto a essa forma de recepção (2008, p.40, tradução nossa).

Aqui se encontra a tarefa do Idealizador, a de utilizar o procedimento de montagem inerente a mídia audiovisual, a fim de anestesiar a classe trabalhadora, de inculcar a mensagem de que podem sim tirar os seus filhos e os matar para o divertimento de uma nação (COLLINS, 2010, p.25). Recepção em distração é a forma de como o fascismo se utiliza da estetização da política, e o que transforma a mídia filmada a flor azul na terra da tecnologia, um produto da manipulação que vem consigo o selo de autenticidade. O de ensinar a população por convivência com as ideias de se matarem uns aos outros para fartura do vencedor em vez de atacarem a capital. Tais reflexões se tornam ainda mais graves quando esse produto é chamado de “reality show”.

A ANESTÉTICA DOS JOGOS

Collins afirma que os Reality Shows têm o potencial impactar a sociedade dessensibilizando a audiência de maneira que quando confrontados com a real tragédia, ela não tenha o impacto que deveria (2011a, p.1). Nesse sentido, tanto a autora como o livro têm perfeita sincronia com os estudos

que Susan Buck-Morss conduz usando a obra de Walter Benjamin como base, de nome: “Estética e Anestésica” (1996). E é aqui que podemos encontrar a explicação de como conscientes da atrocidade do que representam os jogos, a população dos distritos ainda assim se encontravam anestesiados em relação a eles, indicando o sucesso dos *Idealizadores* em sua tarefa.

Retomando a afirmação de Benjamin em que este aponta que é na mídia audiovisual o local onde a recepção em distração encontra seu campo de treinamento por virtude de seus efeitos de *choque* (2008, p. 40), exploraremos esse conceito em busca de compreender a seu lugar no processo de manutenção da opressão nessa distopia. Em uma nota, o filósofo explica o que seria esse efeito de *choque* dos vídeos, comparando a tela de um pintor ao do retroprojeto:

Onde na primeira [a tela do pintor], a imobilidade das imagens convida o raciocínio humano a debruçar-se sobre ela, enquanto a do filme, tão logo o espectador começa o seu trem de associações os tem cortados por um novo quadro. Em comum com os outros efeitos de choque, o do filme, aguça a atenção, e é uma absorção da arte a este estado em que a modernidade pôs a os seus habitantes, como a que todo pedestre está constantemente ao se confrontar com o trânsito, ou o do cidadão ao tentar se confrontar com a presente ordem social. (BENJAMIN, 2008, p. 53, tradução nossa)

Em busca de descrever o como se daria o efeito dos *choques* os quais Benjamin utiliza para explicar a recepção do cinema, Buck-Morss nos apresenta, a partir de uma síntese com os escritos de Freud, que estes seriam respostas psíquico-motoras a eventos que seriam potencialmente traumáticos ao sistema sinestésico, que os desviaria de seu caminho a ele, entrando diretamente na consciência, evitando assim de se associarem às memórias e sensações internas, e então empobrecendo a experiência (1996, p. 22). Neste outro trecho, a ensaísta busca descrever em outras palavras, explicando que:

As respostas motoras de mudanças bruscas e encaixes, os sações de uma máquina têm a sua contrapartida psíquica na secção do tempo em uma sequência de movimentos repetitivos sem desenvolvimento. O efeito no sistema sinestético é brutalizante. As capacidades miméticas, ao invés de incorporarem o mundo exterior como uma forma de capacitação (*empowerment*) ou *inervação* são usadas como

uma deflexão contra ele. O sorriso que se desenha automaticamente nos passantes alija o contato; é um reflexo que funciona como um absorvente mimético do choque. (BUCK-MORSS, 1996, p. 23)

Susan afirma que em nenhum outro lugar, os *choques*, ou em outras palavras, a mimese como reflexo defensivo é mais presente do que nas fábricas, onde os trabalhadores são obrigados a coordenar movimentos e tarefas como máquinas, e esta continua explicando que: “Nas fábricas A exploração deve ser entendida como uma categoria cognitiva, e não econômica: o sistema fabril, danificando cada um dos sentidos humanos, paralisa a imaginação do trabalhador. O seu trabalho é isolado da experiência; a memória é substituída pela resposta condicionada” (1996, p.23-24). Segundo Buck-Morss a percepção só se torna experiência quando se conecta com as memórias, porém,

ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *anestésica* (1996, p. 24).

Sendo verdade que estes efeitos estão presentes nas fábricas, na sua maquinização do homem e constantes ameaças de amputação, estes efeitos de *choque* também estarão presentes nas mídias como entende Benjamin, principalmente uma onde seus parentes e conhecidos passam fome e sede, são submetidos à mutilação mútua entre crianças e finalmente mortos em uma rápida sequência de cortes. A conclusão é que o estado deixado após *setenta e três* edições dos *Jogos Vorazes*, não é um estado estético, ou inervador em outros termos, e sim um anestético. Os jogos são a fantasmagoria, tornada ferramenta da opressão de seu povo por anestesia frente ao terror do que têm de enfrentar.

ADAPTANDO UMA CRÍTICA

Acompanhamos até aqui como crítica à história e à contemporaneidade, em especial, a crítica à mídia, são importantes na construção dessa narrativa. A autora do livro reforça essa perspectiva

ao construir a visão crítica de sua protagonista que em diversos trechos demonstra consciência acerca dos processos manipulativos utilizados pelos *idealizadores* e seus objetivos. O que torna crucial que estes aspectos também fossem reproduzidos no processo de intersemiose para a grande tela.

Dando alguns passos para trás, é importante notar que uma obra como a dessa trilogia literária, é apenas possível em contexto intersemiótico. Seria absurdo imaginar a concepção desta história antes do advento da televisão, mas apenas uma sociedade bem familiarizada com os gêneros da mídia criada por ela conseguirá alcançar alguma compreensão acerca da narrativa nela tratada. Indo além, é por já termos internalizadas as “estéticas e poéticas” audiovisuais deste tipo de mídia, que criamos junto com o texto a nossa versão dos eventos televisionados, como se ao ler, pudéssemos também de certa forma, assistir.

A escolha pela primeira pessoa por parte de Collins nos dá acesso direto aos pensamentos e reflexões da heroína, desse modo, cada nova experiência tem a oportunidade de um novo comentário. A personagem demonstra certa clareza acerca do princípio de montagem, e por consequência, conscientiza o leitor, como pode ser visto no excerto:

É tradicional as redes de televisão fazerem um corte para mostrar os rostos dos tributos durante o discurso. Mas vejo na tela que estamos recebendo muito mais do que nossa cota usual de exposição. À medida que anoitece, tirar os olhos de nossas telas vai ficando mais difícil. Quando começa a tocar o hino nacional, eles se esforçam para fazer um corte rápido para os rostos de cada par de tributos, mas a câmera se mantém na carruagem do Distrito 12 enquanto ela desfila em torno do Círculo pela última vez e desaparece no Centro de Treinamento (COLLINS, 2010, p. 80).

Esses comentários são abundantes ao longo do livro, tanto revelando as intenções dela em frente à câmera, assim como as possíveis intenções dos *idealizadores* por trás do equipamento:

Condensar várias semanas em três horas é um feito impressionante, principalmente se considerarmos a quantidade de câmeras que estavam sendo usadas de uma vez. Quem quer que seja o responsável pela edição dos melhores momentos, têm de escolher que tipo de história deseja privilegiar. Esse ano, pela primeira vez, eles estão contando uma história de amor. Sei que Peeta e

eu vencemos, mas uma quantidade de tempo desproporcional de tempo foi gasta conosco, desde o início. Mas estou contente, porque isso acaba apoiando toda aquela coisa dos loucamente apaixonados que é a minha defesa por haver desafiado a Capital, e ainda por cima significa que nós não teremos muito tempo para sentir remorso pelas mortes (COLLINS, Suzanne. p. 385, 2010).

Porém, em outra semiose, a do filme, este processo não tende a ser tão orgânico. Os adaptadores para não terem de usar uma narração dos pensamentos de Katniss, tiveram de procurar outras formas de conscientizar o espectador do papel e dos objetivos daqueles por trás das câmeras. Assim fomos introduzidos no filme ao personagem de Sêneca, do qual só temos menção nos livros subsequentes ao primeiro. Sêneca, em alusão ao filósofo romano, encontra seu par como *idealizador* no romance com Plutarco, nome de outro filósofo de mesma origem. Não parece ser ao acaso essa relação, já que na história, ambos tiveram o papel de prescrever a moral dos romanos, e na história estes têm de manipular as ideias da sua sociedade. No segundo livro: “Em Chamas” (COLLINS, 2011b), somos informados que Sêneca teria sido o *idealizador* responsável pela septuagésima quarta edição, a que se passa durante nossos objetos de estudo. No trecho que é citado, apenas o é para declarar que o mesmo foi executado pelos acontecimentos que aquela edição suscitou. Porém, no filme, este é mostrado em cenas junto de sua equipe onde troca algumas poucas frases acerca do que deve ser feito com a câmera ou com as armadilhas e clima da arena, e em outras com o ditador *Snow*, onde nesses diálogos são inseridos de maneira direta, informando com a própria voz o que se busca com o reality: “Conter a esperança”, diz o ditador ao seu subalterno ao explicar o porquê de se existir um vencedor (*Jogos Vorazes*, 2012).

No entanto, ao se fazer essa inversão, a qual são os manipuladores que descrevem seus motivos, e não a protagonista que demonstra a sua consciência, grande parte dos atos subversivos praticados pela heroína perdem sua intencionalidade, além de que os exemplos de agir conscientemente contra a os possíveis desejos da classe dominante são desperdiçados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Suzanne Collins declara que deseja que seus romances provoquem perguntas que os leitores identifiquem como relevantes para suas próprias

vidas, e que sejam encorajados a se questionar mais, de modo a terem uma melhor ideia de como se portar frente às perturbantes semelhanças entre a trilogia e o cotidiano (2011a, p. 3). Nesse aspecto, o seu livro entra em total consonância com o que apontam Carrie Hintz e Elaine Ostry no livro “Utopian and dystopian writing for children and young adults”, onde demonstram a importância dos escritos que mostram ao público jovem, os seus pares lidando diretamente com a ordem social, sendo o centro da ação, ou de uma série de preocupações, algumas vezes carregando a maior responsabilidade pela formação, sobrevivência ou reforma da sociedade (2003, p.25). É apenas quando Katniss quebra as expectativas dos *idealizadores* ao agir com compaixão aos membros dos outros distritos, que a automatismo anestésico é também quebrada, e a população de *Panem* pode agir seguindo um exemplo, assim como o público destas ficções na vida real.

Quando perguntada se os jovens teriam a capacidade de aguentar distopias puras e o que seria necessário a eles para lidarem com esse gênero, a autora desse tipo de ficção, Lois Lowry, responde que os jovens já encaram a distopia todo dia: “em suas vidas, em suas famílias disfuncionais, em suas escolas recheadas de violência. Eles assistem a essa televisão distópica e a filmes sobre o mundo real onde armas de fogo trazem explosivas conclusões aos conflitos.” (apud ZYPES, 2003, p.18, tradução nossa). Assim como nos traz Lowry, a nossa população também está exposta aos efeitos de *choque*, e a anestesia *anestésica*, de tal forma que a partir da teoria de Booker (1994) tais elementos se tornaram constitutivos dos impulsos distópicos que formarão o nosso futuro pior, e tal como compara Leomir Hilário a narrativa distópica ao alarme de incêndio, as obras como as de Suzanne Collins fazem “soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie” (2013, p. 207), e encontram em *Jogos Vorazes* e em suas adaptações o seu veículo de aviso.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: In: BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. London: Harvard University Press, 2008. Cap. 1. p. 19-55.

BOOKER, Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood Press, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: O “Ensaio Sobre A Obra de Arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. *Travessia: Revista de Literatura*, Ilha de Santa Catarina, v. 33, p.11-41, ago.-dez. 1996. Tradução de: Rafael Lopes Azize.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. 399 p. Tradução de: Alexandre D’Elia.

_____. *A Conversation*: Suzanne Collins. Disponível em: <<http://www.scholastic.com/thehungergames/media/qanda.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

_____. *Em Chamas*. Tradução de: Alexandre D’Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DYSTOPIA. In: *English Oxford Living Dictionaries*. Oxford: Oxford University Press, 2018. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/dystopia>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

HINTZ, Carrie; OSTRY, Elaine (Org.). *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York: Routledge, 2003.

JOGOS VORAZES. Direção: Gary Ross. Produção: Nina Jacobson e Jon Kilik. Estados Unidos: Lionsgate, 2012. DVD.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, [s.l.], v. 18, n. 2, p.201-215, 7 out. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>> . Acesso em: 12 ago. 2018.

SONTAG, Susan. The Imagination of Disaster. In: SONTAG, Susan. *Against Interpretation: And Other Essays*. London: Picador, 2001. Cap. 4. p. 160-172.

ZYPES, Jack. Foreword. In: HINTZ, Carrie; OSTRY, Elaine (Org.). *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York: Routledge, 2003. p. 13-22.

UMA BASÍLICA DE MEMÓRIAS: O TEXTO ESCRITO COMO POSSÍVEL COMPONENTE DA MNEMOSYNE WARBURGUIANA

Rafael Macário de Lima

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO: As brechas do tempo guardam nomes assombrosos, cujas contribuições são sussurros na cultura moderna e contemporânea, inscrições nos anais dos tempos. Essas são, certamente, características que traduzem a presença de Aby Warburg e de sua obra para os estudos da história da arte. Um filósofo cujas contribuições criam uma fantasmagoria da arte em eterna sobrevivência. Neste ensaio, comentamos brevemente sobre a figura de Warburg e de sua obra principal, *O Atlas Mnemosyne*, como ponto de partida para sugerir uma nova possibilidade de leitura: a utilização do texto escrito como componente do Atlas Warburgiano. Utilizamos o pensamento de Didi-Huberman em defesa do texto escrito como produto do tempo e como imagem. Assim, a proposta deste ensaio é a de realizar uma provocação a partir da obra de Aby Warburg.

PALAVRAS-CHAVE: Aby Warburg; *Atlas Mnemosyne*; Imagem; Didi-Huberman

ABSTRACT: In this essay, we briefly comment on the figure of Warburg and his main work, *The Atlas Mnemosyne*, as a starting point for suggesting a new readability: the use of written text as a component of the Warburgian Atlas. We use Didi-Huberman's thought in defense of the written text as a product of time and as an image. Thus, the purpose of this essay is to perform a provocation from the work of Aby Warburg.

KEYWORDS: Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Image, Didi-Huberman

SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM E OS ECOS DE ABY WARBURG

Warburg entendeu que as imagens são ao mesmo tempo objetos físicos (as imagens têm um corpo) e objetos “anímicos”, digamos assim. Analisar uma imagem é analisar a complexidade de uma estrutura psíquica feita de memórias imbricadas umas nas outras e de desejos eventualmente contraditórios.

Georges Didi-Huberman

Pensar a imagem e suas reverberações dentro da cultura ocidental é um processo de revisitação no qual as fronteiras do passado e do presente são fundidas em uma espiral que borra o conceito de vida e morte da imagem. Vida e morte, conceitos que dentro de uma vida orgânica e finita são dados com um *fatum*, um destino tecido pelos deuses a todo ser que é parido, expulso para além do véu. Mas, como apontar a finitude da arte dentro do tempo? Como conseguir vislumbrar a morte daquilo que é etéreo e insólito? A arte, então, pode ser pensada como um fantasma que insiste em imprimir no tempo a sua presença, como um sussurro que ecoa nas brechas do firmamento. *Fantasmagórico* é o adjetivo correto para a imagem que insiste em sobreviver, e a alcunha para o homem cujo olhar sensível não permitiu que ela fosse ignorada: Aby Warburg.

Realizar uma apresentação formal de Warburg ao leitor é uma obrigação e um desafio que me imponho, pois sua vida me parece fascinante. Como diria Edgar Wind: “não se separa um homem de seu *páthos* – de suas empatias, de suas patologias”.¹ Penso que sua vida esteve a serviço de seus ideais “acadêmicos”², e que pagou certo preço por essas prioridades. Sobrepor sua vida a sua obra não é o nosso objetivo. Mas acredito que criar uma “genealogia” desse homem é uma forma de estabelecer uma ordem de seus pensamentos e do imbricamento de sua paixão pela imagem com a sua vida pessoal. Alemão de nascimento, Aby Warburg nasceu no século XIX numa família abastada de banqueiros. Teve uma vida de dândi, dedicada

¹ Menção feita por Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência da imagem: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. DIDI-HUBERMAN *apud* WIND, 2013, p. 28.

² Utilizo o termo entre aspas como uma maneira de evitar burocratizar ou institucionalizar aquilo que Warburg fazia principalmente por prazer estético, não obstante suas pesquisas tivessem uma motivação de expansão de conhecimento.

às viagens e ao conhecimento. Diagnosticado como esquizofrênico, foi reabilitado pela qualidade de sua pesquisa:

Foi internado na mesma clínica em que Nietzsche padecia, porém, foi capaz, negando o destino do filósofo que muito o influenciaria, de conquistar seu retorno ao convívio social dando uma palestra sobre a arte e sua conexão ritualística com a religiosidade dos índios pueblos da América do Norte. A preleção convenceu seu médico – importante discípulo de Freud: Ludwig Binswanger – a permitir seu retorno ao mundo dos “sãos”. (ANDRADE, 2018, p. 54)

O trabalho intelectual de Warburg acaba funcionando como um passaporte para a sua liberdade, influenciando os doutores da ciência a conceder sua alta médica. Apesar da riqueza de fatos de sua vida, porém, “foi menos por sua biografia do que por suas ideias ousadas e pioneiras que Warburg foi marginalizado” (ANDRADE, 2018, p. 54). Os ideais Warburgianos estão calcados no que é chamado de “sobrevivência da imagem”.

Os questionamentos acerca da durabilidade ou da longevidade da arte e de suas reatualizações na modernidade interessaram muito a Warburg. Sua pesquisa, conceitos e objetos tornaram-se aclamados em diversas áreas do conhecimento, por representar uma fratura no cânone dos estudos da história da arte. Dessa maneira, é interessante comentar o modelo de historicização da arte ao qual Warburg se opõe, e as outras possibilidades de se pensar a imagem por ele propostas. O austríaco Ernst Gombrich, um dos principais e mais tradicionalistas críticos estéticos, autor do *best-seller História da Arte*, propõe para o estudo da matéria um modelo temporal, linear e cartesiano, apresentado como uma fórmula evolucionista, analisando os movimentos e seus paladinos dentro de seu tempo. Parece haver, para Gombrich, um marco do despertar de valores artísticos a partir do qual se deflagraria uma espécie de “evolução”, de “descobrimento” de novas técnicas e estilos de pinturas com o passar do tempo. Atualizações baseadas no aprimoramento das técnicas disponíveis criaria uma *hierarquia*: rupestre, xilogravura, pintura a óleo, *chiaroscuro*, afresco, colagem, etc. Este modelo teórico passou a ser trabalhado em diversas instituições, tornando-se canônico para muitos pesquisadores.

O conceito que Warburg constrói através do pensamento da

“sobrevivência das imagens” chama-se *Nachleben*³ e evita o tratamento linear, simétrico e fluido proposto por Gombrich, sugerindo um embaraçar espiralado das formas no tempo, no qual as imagens são constantemente reatualizadas. A arte seria composta de formas sem mortalidade, como seres anfíbios em constante renovação palimpséstica, cujas camadas temporais, contrapostas à luz, são denunciadas. Uma *assombração*, como sugere Georges Didi-Huberman:

A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma *tábula rasa*: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

A partir dos estudos do Renascimento Italiano, Warburg constrói e amadurece sua disciplina. O momento artístico no qual a Europa estava embebida de “valores pagãos” torna-se frutífero para que o olhar do historiador apurasse o elemento que costurava essa tendência, da Itália à Alemanha: o Paganismo. O Renascimento tomou conta da Europa durante o apogeu das navegações e acompanhou a queda do feudalismo. Sendo assim, o Paganismo e sua retomada dos valores da Antiguidade tornaram-se marcas desse momento estético de mudanças. Por meio de um estudo baseado nas observações das obras de Botticelli e Dürer, Warburg percebe as tensões e movimentações presentes nas obras, que, embora feitas em espaços geográficos diferentes, pareciam bailar em uníssono. Imagens que se tocavam e vibravam, como velhas conhecidas, ardendo em uma fricção pagã; de outrora, mas também de agora. Acerca desse processo de assimilação ou de “apropriação de elementos da Antiguidade” e de seus diálogos, diz Leopoldo Waizbort:

Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos?

3 Leopoldo Waizbort decifra no prefácio de apresentação da obra *História de Fantasma para gente grande*, publicada pela Companhia das Letras (2015), o termo *Nachleben*: “Warburg cunhou a expressão “vida póstuma” (*Nachleben*, de difícil versão) da antiguidade, como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores”. (WAIZBORT, 2015, p.11)

Quais foram os mediadores? Como os transformaram? Com que finalidades? (...) É plenamente possível que um modelo pictórico – um gesto, por exemplo – tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação. Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? (...) Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização. (WAIZBORT, 2013, p. 10-11)

Ao construir as questões acerca desse prelúdio que antecipa a concatenação teórica de Warburg no que diz respeito a uma teoria concreta e “racionalizada” da sobrevivência das imagens, Waizbort chama atenção ao comentar dois processos: a apropriação e a ressemantização. Dois termos que tornam o conceito Warburgiano de *pathosformeln*, ou fórmula de *páthos*, mais maleável. O processo de apropriação e ressemantização comunga com a sobrevivência das imagens ao considerar que toda apropriação, seja ela gestual, icônica ou simbólica, está carregada de significados, plena de potência. A ressemantização é a expansão desse *páthos*. Assim, o *pathosformeln* Warburgiano constrói novos padrões, que em confluência com os anteriores estabelece uma sobrevivência, uma chave de leitura acerca da memória e de como pode haver um processo de armazenamento desses gestos e símbolos. Algo como uma memória plástica, capaz de moldar novas possibilidades gestuais nas imagens. Assim, alargando as fronteiras e as possibilidades de leitura que a imagem possui, ele vai decompondo o imposto e expandindo a semântica iconográfica, como comenta Georges Didi-Huberman:

O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia, etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34)

Elementos da análise formal da pintura, tais como determinados tipos de tinta e texturas da tela, são colocados de lado a fim de fazer vibrar a força simbólica da imagem. Este é o contraponto de Warburg ao tradicionalismo

historicista de Gombrich. Analisar todos os percalços teóricos e contribuições que levaram Warburg a tornar-se o grão-mestre de uma geração de estudiosos ultrapassaria os objetivos desse artigo. A disseminação de Warburg e sua popularização vem acontecendo paulatinamente, graças a nomes como Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman, “pupilos” e estudiosos do pensamento Warburguiano, cujas contribuições teóricas comungam e expandem a área ao construírem um interesse editorial em traduzir os textos deixados por Warburg. Além dessa fascinante produção, a herança mais cobiçada e que causa uma grande estranheza é a compilação do pensamento warburguiano no *Atlas Mnemosyne*, uma “abordagem antropológica das relações que torna essas singularidades operatórias, em termos históricos e culturais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 39).

Elaborado por um conjunto de pranchas, o *Atlas* consiste, nas palavras do próprio Warburg, num “alicerce de imagens, que a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que influenciaram a representação da vida em movimento” (WARBURG, 2013, p. 366). Um atlas, uma grande enciclopédia, na qual as imagens em movimento traduziriam as formas patéticas em um domínio da imagem gestual. Um trabalho inacabado, que causa espanto e fascínio aos estudiosos.



ABY WARBURG. *ATLAS MNEMOSYNE*.

A MNEMOSYNE WARBURGUIANA: OUTRA POSSIBILIDADE

O atlas warburgiano é uma aparelhagem mnemônica na qual as imagens tornam-se invólucros dos gestos patéticos. O atlas é, portanto, um receptor e guardião da memória. Os rastros congregam possibilidades de leituras de acordo com as posições das imagens e do espectador. Suponho que esse seja o ideal por trás da sua criação: uma basílica de rastros mnemônicos. Herda, portanto, a força da filha de Urano e Geia, a mãe das musas: a deusa Mnemósine⁴. Como canta a musa, para Hesíodo, na *Teogonia*:

Na Piéra gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória⁵ rainha das colinas de Eleutera,
Para alívio dos males e pausa das aflições.
(HESÍODO, *Teogonia*, vv:53-55. Trad. de Jaa Torrano)

Amou ainda Memória de belos cabelos,
Dela nasceram as Musas de áureos bandôs,
Nove, a quem aprazem festas e o prazer da canção.
(HESÍODO, *Teogonia*, vv: 915-917. Trad. de Jaa Torrano)

A memória não é somente um predicado da deusa Mnemosine; a deusa é a memória desse mundo. Ora, há, portanto, implicado no nome do *Atlas* Warburgiano, o princípio de que essa aparelhagem visual é um relicário da imagem. Imagem em um sentido de pictórico, visual, contemplativo. Haja vista essas implicações, creio que há uma necessidade de expansão semântica dessa conotação de imagem enquanto somente um “aspecto do visível e pictórico”. Portanto, trato a imagem como memória, “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207). O que implica em tomar uma posição benjaminiana de memória, a reminiscência criada pelo registro escrito:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa

4 Informação do *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal.

5 O tradutor da *Teogonia* da Editora Iluminuras (2015), Jaa Torrano, escolheu traduzir do grego: Μνημοσύνη, como Memória, mas trata-se da mesma deusa da qual me refiro no texto.

épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades de forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que me última instância todas as histórias constituem entre si. (BENJAMIN, 1985, p. 2011)

A prerrogativa assumida por Walter Benjamin de apontar a escrita como um dos processos fundamentais de preservação e propagação da memória é fundamental para a argumentação da união de texto e imagem visual no *Atlas*, que aqui será construída. Benjamin propõe o pensamento da deusa da memória enquanto guardiã do rastro visual da narração, enquanto matéria escrita, herdada do *aedos* gregos que posteriormente materializa a poesia épica em texto: “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p. 210). Ora, se as Musas nascem dos cabelos da deusa, e essas por sua vez inspiram o poeta a cantar, a narrar as épicas aventuras vividas em diversos espaços da terra ou da história: “quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência da Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das “origens”, dos “primórdios”, das genealogias” (ELIADE, 2018, p. 108). As Musas tornam-se guardiãs e propagadoras da memória. De toda memória, que é ameaçada padecer pelo tempo, de toda memória sobrevivente e ressemantizada. A reminiscência da qual fala Walter Benjamin acerca do processo narrativo, o de contar histórias e transmitir pelos ecos do tempo através da narração, do texto escrito, comunga com o embaralhado gestual patético defendido por Aby Warburg. Há uma necessidade latente de não limitar a imagem somente ao campo visual, de explorar a versatilidade do texto, da escrita, de evocar e construir imagem, assim como a capacidade do texto de sobrevivência como guardião de uma memória, de crisálida do antigo, como salienta Georges Didi-Huberman:

Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro — pouco importa que seja o Gênesis ou Os Cento e Vinte Dias de Sodoma —, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples

milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210)

As imagens e as palavras, uma comunhão que mais parece uma tumba da memória, não só podem como devem ter espaço dentro de uma aparelhagem como o *Atlas* concebido por Aby Warburg. Dessa maneira, utilizo essas postulações para ancorar a construção do *Atlas Mnemosyne*, pautado nas imagens que o texto escrito apresenta em comunhão com as artes visuais. Isso possibilita agregar os poemas e textos em prosa às imagens das artes visuais, construindo uma confluência dionisíaca entre texto e imagem. No *Atlas*, as imagens que o texto literário possa evocar estarão em paralelo nas pranchas, em um absurdo divino mnemônico. A literatura, tomada da presença do antigo e das reatualizações de mitos na modernidade: ninfas, sátiros, a deusa Vênus, Dioniso, emerge em labaredas perpassando narrativas nas quais as memórias vertiginosas do passado são expandidas em novas possibilidades de espaço e tempo. Por exemplo: as figuras mitológicas de uma França decadente do século XX narradas por Anaïs Nin em seus contos. Os deuses e as deidades de outrora, agora abrigados na literatura como sobreviventes, buscam uma hecatombe sexual capaz de acordá-los de seu sono.

A presença dos deuses na arte como *topoi* literários é recorrente. Diversos poetas os utilizam como elementos de estética e argumentação da narrativa. A literatura e o gestuário mítico são atormentados pela presença dos deuses. A literatura está repleta do sussurrar dessas figuras que, despostas do seu culto, procuram pelo derramar de uma libação que as evoque. Essa é a função do mito dentro da literatura, uma nova casa: “os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes” (CALASSO, 2004, p. 9). As postulações realizadas por Roberto Calasso me são muito caras, pois dialogam com o objeto que pretendo construir, sua prerrogativa que preconiza acerca da materialidade dos deuses, ou mitos nas artes e de como essa “possessão” mítica na literatura e nas outras artes está carregada por uma ordem de simulacros, casulos de sua potência de outrora, de ressemantização. Que é, por excelência, uma retórica de sobrevivência das imagens:

Há muito eufemizados e refreados nos textos literários, os deuses estão mais à vontade na pintura. (...), a imagem pintada pode restituir os deuses às suas aparições fascinantes e aterrorizantes desde que na condição de simulacros. [...], como se a passagem de um estilo

a outro e de uma época a outra tivesse ocorrido secretamente, por intermédio dos próprios deuses e dos seus emissários, fossem eles as ninfas ou quaisquer outros mensageiros. (CALASSO, 2004, p. 26)

Essa presença é simbólica daquilo que os deuses são para as artes: uma bússola, um compasso, que leva a arte para o próximo estágio, para o mais além. Presenças de infinita inspiração. Simulacros de força e de gestos imortais; adormecidos, mas imortais. A literatura torna-se esse simulacro, esse novo templo para os deuses e mensageiros pagãos. Essa é a perspectiva captada ao ler os contos da literatura moderna ou contemporânea. Com suas Ninfas modernas, atualizadas e expandidas, com suas hermafroditas em casas de ópio e putas em bailes de gala, sátiros de batina. Apropriação e ressemantização do mito, essa é a chave de leitura para a presença do insólito e etéreo interior da literatura. Mitos em forma de linguagem a serviço do texto, com força para compor cenas.

Há, aqui, uma provocação para a criação de uma nova abordagem de Warburg e de sua ferramenta, o *Atlas Mnemosyne*. Uma nova leitura da obra e do legado de Aby Warburg, na qual há uma promoção e expansão de seus conceitos, pautada nessa observação da presença dos mitos na literatura, e de como sua crescente utilização vem sendo feita desde a Antiguidade. Esse processo de progressão e ressemantização do mito, que é perceptível nas artes visuais, também ocorre na literatura. O que é proposto, portanto, é que haja um tratamento com o texto, com a escrita, a fim de se desvendar suas “imagens poéticas” como a pulsão de um gestuário próprio, de hoje e de outrora, em espiral, a fim de que as palavras também possam tornar-se parte dessa aparelhagem proposta por Warburg. Como um relicário de diversas potências e linguagens, numa abordagem transdisciplinar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fabio. Aby Warburg, Arte e Sobrevivência.

In: *Revista Continente*, n. 207, março, 2018, p. 54-57.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CALASSO, Roberto. *Literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: Histórias da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. Quando as imagens tocam o real. In: Pós. Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Artes da EBA/UFMG, 2(4), 206-219. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

HESÍODO. *Teogonia*: origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2015.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WIND. Edgard. Sobre uma recente biografia de Warburg. In: WARBURG, Aby. *A presença do antigo – escritos inéditos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

REVER OS CANTOS: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE BRÍGIDA BALTAR E MANOEL DE BARROS

Rodrigo Fernando Vidal dos Santos

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO: Ao percorrer o espaço vigente em que a arte se aloca, percebemos que os territórios, antes com suas divisas e fronteiras bem delimitadas, sofreram abalo. Tal oscilação culminou em um novo espaço, composto de objetos vindos de outro lugar que, por sua vez, fizeram emergir um terreno híbrido e fértil, cujo artista nunca se viu tão emancipado para criação. É com essa terra que Brígida Baltar constrói seu trajeto, que resvala em obras como estudos com pó de tijolo e umidades. Para além das obras *per se*, seu caminho aponta para palavras-chave como abrigo, a ideia de espaço e o lar: regiões intimistas estendem-se para outros lugares. Não tão distante do que propõe Manuel de Barros, com sua poética de memórias inventadas, sob o risco das ressignificações das palavras e contextos, ou ainda quando, de maneira jocosa, alude-nos à infância dessas mesmas palavras, dotadas de inocência e subjetividades que se lançam ao desconhecido. Nesse sentido, aproximar caminhos estéticos a princípio díspares, mas que possuem pontos nodais e *stimmungs* que se encontram, é o material a priori aqui proposto. Pensar acerca das afinidades poéticas que se cruzam entre artes, sem a necessidade de uma rigidez teórica que force esse encontro, pelo contrário, esse transe entre a imagem de Brígida em sua coleta na neblina, perpassa a atmosfera em que Manuel nos indica em seus versos de um apanhador de desperdícios, aquele cujo quintal é maior que o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Artes visuais; Abrigo; Memória; Intersemiose.

ABSTRACT: When going through the current space in which art is allocated, we realize that the territories, once with their well-defined borders and borders, suffered a shake. This oscillation culminated in a new space, made up of objects from elsewhere that, in turn, gave rise to a hybrid and fertile terrain whose artist has never been so emancipated for creation. It is with this land that Brígida Baltar builds her path, which slips into works such as studies with brick dust and humidity. Beyond the *per se* works, his path points to key words such as shelter, the idea of space and the home: intimate regions extend to other places. Not so far from what Manuel de Barros proposes, with his poetics of invented memories, at the risk of the resignifications of words and contexts, or even when, in a playful way, we refer to the childhood of those same words, endowed with innocence and subjectivities that throw themselves into the unknown. In this sense, approaching aesthetic paths at first disparate, but which have nodal points and *stimmungs* that meet, is the a priori material proposed here. Thinking about the poetic affinities that intersect between the arts, without the need for a theoretical rigidity to force this one, finds, on the contrary, this trance between the image of Brígida in her collection in the fog, pervades the atmosphere in which Manuel points us in his verses. from a waste picker whose yard is bigger than the world.

KEYWORDS: Poetry; Visual arts; Memory; Intersemiosis.

INTRODUÇÃO

Um rizoma não começa nem acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.

Gilles Deleuze & Felix Guattari – em *Rizoma*.

Vislumbrar os recentes estados em que a arte se aloca, traçando a linha histórica que abarcava os movimentos e contra movimentos seculares, a partir de fissuras estruturais, possibilitando a transição lenta e gradual das estéticas vigentes, e, não menos importante, o valor aurático do objeto, permite estabelecer uma barreira fluída entre a tradição e o contemporâneo. Nesse sentido, lançar luz para além das fecundas tradições em que a histórica organiza-se, especificando os movimentos e delimitando suas fronteiras, os recentes estados em que a produção artística se encontra, possibilita o transe entre suportes, trazendo à baila objetos híbridos e experimentações recorrentes.

Num primeiro momento, nos surge como uma experiência opaca, sem grandes rendimentos palpáveis, figurando muitas vezes em um observador impotente diante da polissemia da imagem. Ao percorrer o espaço vigente, percebemos que os territórios, antes com suas divisas e fronteiras bem delimitadas, sofreram abalo. Tal oscilação culminou em um novo espaço, composto de objetos vindos de outro lugar que, por sua vez, fez emergir um terreno fértil, cujo artista nunca se viu tão emancipado para criação.

Se na tradição figurativa a representação do nu traduz um *leitmotiv* mitológico, coberto de signos recorrentes, indicando uma continuidade narrativa entre quadros e esculturas, bem como a natureza idealizada desses corpos, a arte moderna risca este legado cuja referência fidedigna se despedaça sob a matéria fosca que o artista se envolve. Isto é, diante da opacidade, dos signos em constante rotação e do contexto vanguardista, que suspende os movimentos de rupturas, desaguando nas poéticas possíveis do contemporâneo: revela-se o transe entre suporte. Os ecos da modernidade alcançam e ainda disparam átimos nos recentes lugares das artes visuais, que se ampliam nas discussões curatoriais, nas instalações que figuram atmosferas e ambiências próprias, e, sobretudo, o frágil halo da autoria. Concomitante a esses novos olhares, as letras modernas, com seu fluxo vertiginoso lança o leitor em um território cujas ancoras, antes bem fincadas ao seu turno, se rompem expandindo novos espaços. A literatura que propõe a história de *qualquer um*, bem como as narrativas que se espelham nos

clássicos e os nega num movimento-espiral: ao passo que suspende a história heroica de *Ulisses*, Joice rejeita sua tonicidade unívoca.¹

Diante das tônicas recentes no campo artístico e literário, procura-se sondar os pontos nodais em que a artista plástica Brígida Baltar flerta com o poeta Manoel de Barros, bem como Octavio Paz indica que “um quadro, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas” (2012). Privilegiando as discussões acerca do conceito de atmosfera, que trazem consigo contribuições para um possível potencial oculto na literatura, busca-se ainda investigar os estados de ambiência em constante relação, tanto nas contribuições visuais de Brígida Baltar, quanto nos poemas de Manoel de Barros.

Aproximar lugares diferentes com a perspectiva múltipla, privilegiando os pontos de contato entre as estéticas em questão, sugere ao leitor a potência visual e verbal como um conjunto, em que um e outro não se complementariam por um esgotamento dada falha das imagens em delimitar suas periferias, ou as palavras que na poesia estão para além do dispositivo comunicacional. Este é um lugar comum em que as imagens estão presas as legendas, fatigadas a descrição, e as legendas se inserem como práxis das imagens. Riscar essa relação pragmática, em que nem texto nem imagem possuem autonomia, para propor uma aproximação que desata as periferias da comunicação, sem ignorá-las por completo. O que se procura é a junção de um mesmo movimento, em que o visual e as letras se cruzam numa mesma atmosfera, cuja suspensão de suas materialidades esteja pareada num circuito aberto, isto é, os poemas sempre criam imagens, umas mais precisas, outras abstratas, mas ainda assim, imagens.

Olhar, enquanto um instinto da natureza sensível, possibilita a projeção de objetos presos a sua função prática. Os objetos e seus respectivos lugares comuns, bem como seu signo e contexto, aloca os objetos em seu estado paralisados, em que as noções de desfamiliarização² não são contempladas. Será preciso ver, e ter modos de ver. Diante de certa materialidade cotidiana, cansada ao seu turno pragmático, a poesia de Manoel Barros afetiza desperdícios, preenche uma atmosfera fabular de signos e sugere o retorno do homem a suas palavras ancestrais. Não muito distante dessa mesma

1 No romance de James Joyce a figura mitológica de Ulisses se apresenta como um homem qualquer, imbuído em uma atmosfera cotidiana mas complexa através dos fluxos de consciência Joycianos.

2 Desfamiliarização no que tece as possibilidades de afastar a natureza dos sentidos conhecidos e incorporados, trazendo consigo uma noção de estranhamento, presente no projeto do formalismo russo.

ambiência, Brígida Baltar utiliza seu corpo para traçar uma performance intimista, repleta de memórias inventadas e objetos brutos, que num primeiro momento sustentam e dão equilíbrio a forma, mas podem também ganhar os ares retornando ao pó. No cotejamento de sua poética, os objetos ríspidos e alhures são uma extensão do corpo, de seu próprio corpo.

Tijolos são bases. Após o projeto, sobem em colunas presos uns nos outros, fornecendo abrigo e proteção do mundo lá fora: viram pó nas mãos de Brígida Baltar, sem que se perca o total liame com aquilo que deles é-se esperado. Sobre o stencil, são cuidadosamente projetados, tais formas foram estabelecidas pelo controle da moldura, não tão diferente dos projetos arquitetônicos da planta baixa. Brígida apenas distancia restos de tijolos de seu lugar comum, mantendo relações com sua função prática. Abrigam raízes e sustentam as plantas. Nesse projeto, não podemos confundir, apesar do trocadilho que Brígida sugere entre a planta de um projeto e a planta que ela faz surgir em seus *estudos com pó de tijolo*, a tamanha sensibilidade que perpassa a coleta na neblina na sua série intitulada *Umidades*, a poeira que sobe todas as manhãs no ambiente urbano, perpassa por um filtro. A captura de tal elemento, traz à obra um palimpsesto dos lugares de assentamento e emersão do pó, que eram tijolos, que subiam em colunas, se faziam casas e saíram dos projetos.

Ao passo que a artista plástica se volta a materialidades que figuram a suspensão e equilíbrio da forma, no sentido de experimentar novos lugares para seus objetos, burilando novos sentido, Manoel de Barros coleta palavras e as ressignificam. Num movimento de romper a máscara que o signo insiste carregar, delimitando a potência e negando as reverberações, o poeta cria uma atmosfera inventada, dispersa da rigidez calculada dos nomes, aliás, a nomeação para Manoel Barros desata o halo da mera comunicação, e isso vale para toda poesia. Os nomes não estariam a serviço de uma determinada precisão para compor as formas, em seus poemas a contenção espelha infinitos signos, ecos que as palavras encontram na propagação de outras. Isto é, a linguagem enquanto um campo fértil, encontra nos nomes sua maneira de subverter a arbitrariedade de impor signos, como ler-se no poema *Nomes*:

O dicionário dos meninos registrasse talvez
àquele tempo
nem do que doze nomes.
Posso agora nomear nem do que oito: água,
pedras, chão, árvore, passarinho, rã, sol,
borboletas...

Não me lembro de outros.
 Acho que mosca fazia parte.
 Acho que lata também.
 (Lata não era substantivo de raiz moda água
 Sol ou pedras, mas soava para nós como se
 fosse raiz.)
 Pelo menos a gente usava latas como se usássemos
 árvore ou borboletas.
 Me esqueci da lesma e seus risquinhos de
 esperma nas tardes do quintal
 A gente já sabia que esperma era a própria
 ressurreição da carne.
 Os rios eram verbais porque escreviam torto
 Como se fossem as curvas de uma cobra.
 Lesmas e lacraias também eram substantivos
 verbais
 Porque se botavam em movimento.
 Sei bem que esses nomes fertilizaram a minha
 linguagem.
 Eles deram a volta pelos primórdios e serão
 para sempre o início dos cantos do homem.
 (BARROS, Manoel, *Memórias inventadas*, 2010. p. 97)

Diante da infância remanescente, a liberdade lúdica encontra uma
 contenção poética que as poucas palavras evocam. São com essas palavras-
 chaves que apresentam um espaço orgânico, próprio da matéria bruta e
 da inscrição fabular, que o poeta cria sua atmosfera visual: as imagens de
 um cenário verde, em que as criaturas do brejo passeiam e os desperdício
 ganham filtros amatórios. Poesia repleta de memórias vindas da infância,
 carregam consigo o vigor dessa passagem, bem como a materialidade
 orgânica da fauna que se mescla com a viscosidade que a pele da palavra
 sugere. Lesmas, cobras e sapos, remetem assim um tempo histórico em que
 esses bichos dominavam a terra antes das palavras inventadas. A rã conta
 que não é ela que passa pelo rio, e sim o rio que cruza sua margem, insiste
 em dizer que *estava estabelecida ali desde de o começo do mundo*.³

3 Assim como a rã, outras figuras de uma fauna própria do poeta, ensejam um ambiente lúdico
 próprio da infância. Esses animais sugerem um ponto de encontro do homem com o meio atreves
 de uma linguagem libertina.

O poeta indica o retorno ao homem que balbucia. Retomar o contato do signo com sua materialidade, espécie de movimento pré-socrático, em que a sublevação dos elementos sugere a criação original. No ornamento de uma ambiência que troca fluidos com a paisagem natural, a memória ora sugere a infância do poeta, ora aponta a infância das civilizações. Um terreno fabular, marcado por uma precisão lúdica traz à baila, uma linguagem descompromissada com as convenções, própria do balbuciar da infância e dos homens que deixaram seus índices presos nas cavernas. De fato, a retomada a esses lugares abandonados pelo pensamento ocidental, em que o domínio da razão risca uma fronteira entre a poesia e o pensamento filosófico, cujas consequências, entre muitas, foi a de um homem distante de seu corpo. Assim, Octavio Paz nos elucida no seu breve comentário acerca dessa distância:

Desde de Parmênides o nosso mundo é o mundo da distinção nítida e taxativa entre o que é e o que não é. Esse primeiro desarraigamento – pois significou arrancar o ser de seu caos primitivo – constitui o fundamento do nosso pensar. Sobre essa concepção se construiu o edifício das “ideias claras e distintas” que, se por um lado ensejou a história do Ocidente, por outro lado condenou a uma espécie de ilegalidade toda tentativa de captar o ser por vias que não sejam as desses princípios. Heidegger regressa aos pré-socráticos para fazer a mesma pergunta que Parmênides fez e encontrar uma resposta que não imobiliza seu ser. (PAZ, Octavio. A imagem, in: *O arco e a lira*, 2012, p.107)

O ser desata de sua imobilidade, alça voo na tentativa de ligar corpo a liberdade que é planar. De antemão, o homem precisa sair da caverna e quebrar com o cercamento da representação das sombras. Nesse sentido, quando fincamos nossa atenção no movimento de voar, o corpo tenta contra a barreira da impossibilidade física e mimetiza o movimento dos pássaros. Na sublevação performática, a artista se pergunta *o que é preciso para voar?* numa precisa articulação de seu teatro de sombras. Como indica-se no catálogo da exposição que “o corpo se desarticula como marionete para encenar: o voo, a queda, o pouso”⁴. A presença dos animais na obra da artista

4 BALTAR, Brígida. O que é preciso para voar. Textos de Marcelo Campos. Exposição ocorrida entre 11 de julho a 5 de setembro de 2011 no Oi Futuro Flamengo no Rio de Janeiro.

plástica surge em muitos dos casos de forma explícita, em outros momentos uma sutil sugestão envolve a atmosfera fabular, seja nas performances, nas esculturas e quadros.



O QUE É PRECISO PARA VOAR, 2011. O VOO, TEATRO DE SOMBRAS II

A vontade burila o corpo no alçar voo, é uma experiência mimética vinda do meio natural que culmina em sombras, sublevações em potência, que mesmo não conseguindo o feito dos pássaros, encontra em sua icnografia o retorno ao corpo. E interessante perceber que concomitante ao gesto de Brígida Baltar, no que tange uma atmosfera coberta pelo intimismo, revistando cantos a partir da memória afetiva, podemos notar em boa parte da poética de Manoel de Barros essa mesma singularidade. Em *Menino do mato*⁵ por exemplo, recorrer de maneira jocosa a infância, privilegiando as brincadeiras e ressignificando o processo de aprendizado das palavras, junto ao movimento neologista de intensa invenção, o poeta entra no cotejamento lúdico que interessa bastante a artista plástica.

No final dos anos de 1999, a artista, no limiar de sua produção, começou a realizar pequenas intervenções em sua casa. Goteiras, tijolos e tintas que se descavam da parede, entraram em suas exposições. Curioso observar que, tais materiais utilizados pela artista, são índices de um espaço tão íntimo, como é o lar. Brígida Baltar, que não mora mais na mesma residência que deu início ao seu projeto estético, carrega consigo os tijolos que sustentavam sua antiga casa: ora no fazer esculturas, ora transformando-

5 BARROS. Manoel de (1916-2014). *Menino do mato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

os em pó. Em uma de suas exposições intitulada *Irmãos*, conhecer um ocorrido na vida da artista, possibilita transcender os signos que ocupam a sua mostra. Em 2015, ela precisou se submeter a um transplante de medula óssea, de modo que o seu irmão foi o doador, após ser submetida ao exame de *quimerismo*. A aproximação com o mito da quimera, esse ser naturalmente híbrido, foi o que ajudou a suplantir o conceito de sua nova obra. Sem esse dado biográfico, que diz muito sobre sua exposição, até mesmo o observador de repertório, recorreria às propriedades sensíveis para alcançar signos que falaria na obra em questão.

A presença do irmão, com quem conviveu em sua infância de maneira intensa, liga em uma mesma ambiência Brígida Baltar a um ambiente particular e ao mesmo tempo universal, das brincadeiras entre irmãos em um tempo que se presentifica através de sua obra. Antes mesmo da exposição *Irmãos*, Claudio Baltar já havia sido convidado pela artista para participar de uma das instalações em 2011, da já citada exposição *O que é preciso para voar*. Nesse sentido, a presença da afetividade, sobretudo que ao que tece as memórias da infância nessa obra, acumula pontos nodais com a poética de Manoel de Barros. Não será preciso se utilizar de entrevistas que a própria artista plástica atesta essa referência⁶, no bojo de sua obra, as concatenações com os versos do poeta são latentes. A infância revisitada é a espinha dorsal de obras como *Memórias inventadas* e *Menino do mato* de Manoel de Barros, em que os versos atestam palavras que perturbam seus lugares comuns, bem como as possibilidades infinitas da invenção. Voltar a infância a partir da potência imagética, levando em consideração, imagens ícones, que traduzem os momentos intensos dessa fase. Nesse sentido, seria um exercício de rever os cantos, esses lugares recônditos, íntimos, que traduzem as dimensões entre público e privado, sobretudo quando nos voltamos para o *leitmotiv* de Brígida Baltar.

Na intenção de voar, um balanço é construído *sob o signo* do retorno. Evocar a infância, a velocidade em que o corpo se transporta nessa fase, onde tudo é correria, sobressalto e descoberta, traz à baila reminiscências que traduzem um grau de ambiência muito próxima daquela figurada nos escritos de Manoel de Barros. No bojo da poética do autor, nota-se um caráter inventivo, próprio de seus neologismos e ressignificações. Não atestando de uma maneira incisiva, traços puramente biográficos em sua obra, isto é, a polissemia perpassa toda suas *infâncias inventadas*. O movimento de voltar

6 Conversa de Regina Melim com Brígida Baltar para a **Revista Um ponto e outro. Programa de Exposições do Museu Victor Meirelles**, n.7. 2010.

ao balanço, sentir o cheiro do ferro, e rememorar tal vivência é descrita por Brígida Baltar ao modo que se endereça ao seu irmão: “agora você era um colibri, um pica-pau, um pardal.”



O QUE É PRECISO PARA VOAR, 2011. ÁUDIO EM LOOP, FONE E BALANÇO

As dimensões estabelecidas por muitos artistas, que sugerem em suas obras aspectos entre o público e privado, evocam de forma recorrente, uma linha tênue entre vida e obra. Na matriz, que ratifica, muita das vezes, um enfoque que determinado criador persegue, traço de sua obsessão por determinada temática e estética, pode revelar primeiros indícios das relações entre seu subjetivo e o que ele torna visível ao público. O ato de publicar, refere-se a esse processo de desprivatizar certo construto, que passa por um filtro daquele que o cria, isto é, o artista ao tornar sua obra pública, compartilha seu *modo de ver*, antes particular. Para além de uma temática que questione os liames entre esses dois polos, o próprio ato de criação, lida com essas dimensões.

Ensejo aquilo que Maurice Blanchot escreve acerca daquele que escreve: “a solidão não pode ser figurada em recolhimento, a obra direciona o ‘ser’ da solidão”, apontando para a criação, esse *estar em solidão*, seria uma espécie de latência privada essencial que culmina no construto da obra. Diante disso, podemos inferir que tal âmbito privado, que muitos artistas se colocam ante a sua trajetória, evoca o cerne de suas criações. E se tal solidão essencial se torna um índice do que o artista virá a mostrar, cabe uma investigação limiar acerca desse estado de latência. Direciono assim, o que a artista plástica Brígida Baltar propõe em sua relação com a ideia de casa, bem como seu intercâmbio entre biografismo e obra.

Sabe-se que Brígida tinha uma casa e que dela restou tijolos – e também acúmulos de pó –, que, por sua vez, ganham lugares alhures em sua criação. A própria ideia de casa, remete àquilo que nos priva do mundo lá fora, mas não só isso, das relações afetivas que guardamos em nosso lar. Assim, esse *entre lugar* que figura a casa, é uma espécie de suspensão que a artista carioca apresenta. Em seus *estudos com pó de tijolo*, lançar outro olhar para esse material tão banal a todos, sugere suas articulações em transacionar a perspectiva: reduzidos a pó, eles evocam agora extensões acerca da ideia de casa. Vemos, em *Torre*, esses mesmos tijolos sendo levantados por Brígida, resultando em um construto solitário, onde só a artista cabe. Dentro dele, ela continua a levantar sua torre, auto privando-se do externo, *in loco*.



TORRE, 1996. FOTO-AÇÃO

A medida que revisamos as materialidades que os dois artistas manejam, cada qual ao seu turno, percebe-se algumas correlações estéticas, que culminam numa mesma atmosfera. Aprofundando a discussão relativa a esse conceito, se fez necessário sondar os pontos de contato que figuram as poéticas vigentes, ensejo corrente no material supracitado, que se investe nesta prospecção enquanto um transe intersemiótico. Se por um lado a artista plástica se vale de um nicho fabular, recorrendo a memórias e efetivando materiais que coleta, por outro lado, o poeta nos oferece versos lúdicos, que tateiam a linguagem, oferecendo novos pontos de encaixe, alçando lembranças sob a égide de ressignificações. Isso mostra que estamos diante de projetos estéticos independentes, mas que se cruzam por muitas vias. Nesse caso, levar em consideração *uma mesma atmosfera*, na sugestão de um envolvimento fugidio, muito presente na experiência sensível, como

nos aponta Grumbrecht:

Ler com a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. [...] Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e os ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos; inequivocamente, as suas formas de articulação pertencem à esfera da experiência estética. (GRUMBRECHT, H. U. – *Atmosfera, ambiência, Stimmung – Sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares – Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014. p.14-16)

Diante das propostas de ambos artistas, mas que um cruzamento temático entre suas produções, o compartilhamento de uma mesma paisagem que envolve os leitores das duas obras, justifica o interesse em mesclar dois suportes distintos, porém com poéticas afins. Não se trata de projetar mais a poesia em sua forma verbal, em detrimento de sua potência imagética e vice-versa, mas mesclar pontos de fuga entre artes, retirar a imagem dos escritos de Manoel de Barros e sondar as letras que cruzam o universo de Brígida Baltar. Rever os cantos seria esse processo de vasculhar os lugares pequenos, de modo que cada espaço represente um lugar secreto que a poesia não oculta, mais revela por outras vias. Entre os dois artistas acontece um encontro de poéticas, o ritmo é quase em câmera lenta e o cenário é envolvidos pela natureza, que é quase como uma persona autônoma.



CASA DE ABELHA, 2002. FOTO-AÇÃO

Não há uma hierarquia do signo comum, as palavras estão num transe rizomático, onde pontos de fuga são práticas comuns em toda poesia. Mas que ensinar uma construção entre os artistas de forma a estabelecer palavras chaves em comuns, o que por sua vez retorna ao problema da temática em construções comparativas, é necessário se voltar a esse encontro poético como um *uno*, que para além de suas especificidades, há uma mesma latência. Como se fosse possível escrever um mesmo poema, entre memórias fugidias e rasuras, projetando um âmagos comum, uma recorrência que traduz a poética. Mesmo que esse movimento de busca do artista se propague em produções distintas, reconhecer propagações de obras anteriores faz com que esse caráter uno seja sublevado.

O lugar que Manoel de Barros nos oferece, através de versos que percorremos descalços, pulando poças e trocando símbolos com bichos, figura essa presença pacata e livre que as palavras estão imersas. O retorno do gesto primitivo, do balbuciar e instinto, está sob um ritmo gradativo, quase imperceptível, é preciso atenção entre um segundo e outro. Essa mesma lentidão que retira nosso corpo do agenciamento diário, envolve as performances silenciosa de Brígida Baltar. Seja no trabalho de coletar uma nevoa dispersa, ou quando leva uma colmeia de retalhos sobre as costas, o corpo entra em outro estado, regido por outras ordens, é preciso sutileza para vislumbrar o mel que escorre sobre as escadas. Nos versos o poeta atesta: *aprendo com abelhas*; na imagem, a mulher desfalece sob o peso da colmeia.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Brígida. *Exposição Irmãos*. Galeria Nara Roesler. Rio de Janeiro, 2016.

_____. *O que é preciso para voar*. Textos de Marcelo Campos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

_____. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar>>. Acesso em: 11 de Mar. 2019.
Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARROS. Manoel de. *Menino do mato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. *Memórias inventadas: as infâncias de* Manoel de Barros. Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix. *Rizoma*. Lisboa: Editora Documenta, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAVOURA ARCAICA: O TEOR CONTEMPLATIVO NO LIVRO E NO FILME

Tiago Pedro Filipine Galdino

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

tiagofilipini@hotmail.com

Prof a M.a Anuska Karla Vaz da Silva (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

vaz.anuska@gmail.com

RESUMO: A obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, publicada em 1975, teve forte repercussão no seu lançamento, não apenas por abordar temas polêmicos, como o incesto, mas também por sua narrativa contemplativa e metafórica. Em 2001, foi adaptada por Luís Fernando de Carvalho, que teve a difícil missão de levar para as telas a história de André, um jovem com muitos problemas familiares, causados pelo desejo carnal por sua irmã e pelas desavenças com o pai. Neste trabalho, estudaremos as construções metafóricas do livro e do filme.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura Arcaica*; Metáfora; Adaptação.

ABSTRACT: Raduan Nassar's *Lavoura Arcaica*, published in 1975, had a strong impact on its release, not only because it addressed controversial themes, such as incest, but also for its contemplative and metaphorical narrative. In 2001, she was adapted by Luís Fernando de Carvalho, who had the difficult task of bringing to the screen the story of André, a young man with many family problems, caused by carnal desire for his sister and disagreements with his father. In this paper, we will study the metaphorical constructions of the book and the movie.

KEYWORDS: *Lavoura Arcaica*; Metaphor; Adaptation.

INTRODUÇÃO

Lavoura Arcaica, lançada em 1975, foi a primeira obra do escritor paulista Raduan Nassar, que encerrou sua carreira rapidamente, publicando somente outros dois livros - a novela *Um copo de cólera* (1978) e o livro de contos *Menina a caminho* (1994). Luís Fernando de Carvalho, mais conhecido pelas novelas e séries escritas para a Rede Globo¹, foi o responsável por adaptar a obra, que recebeu o mesmo nome, em 2011, fazendo sua estreia como diretor de cinema. *Lavoura Arcaica* teve forte repercussão na crítica literária e cinematográfica, mas não conseguiu atrair um grande público, provavelmente por causa de seu estilo ousado em ambas versões. Dividido em duas partes “A partida” e “A chegada”, os 30 capítulos da obra literária focam na história de André, protagonista-narrador, através do olhar desse filho pródigo contemporâneo, noção que será abordada depois, em que se vê sua relação conturbada com a família. O livro e o filme tratam da epilepsia (ainda vista na época como algo demoníaco), do desejo carnal do protagonista por sua irmã e das suas desavenças com seu pai. A obra relativamente curta, cerca de 200 páginas, é traduzida para o cinema em quase três horas, o que pode parecer enfadonho, mas que entrega uma enorme fidelidade ao produto basilar, provavelmente porque

não houve roteiro para a filmagem. O processo de realização do filme, do qual muito já se falou, baseou-se em uma relação estreita entre autor do livro, diretor, atores, muita improvisação e filmagem a partir do próprio texto publicado. A estrutura final foi decidida na edição, certamente um processo árduo, tão árduo quanto o de produção e talvez tão árduo quando o processo de sofrimento do protagonista. (COUTINHO, 2008)

METÁFORA: CONCEITOS

Na obra *Metáfora e cognição* (2009), Aldo de Lima apresenta alguns conceitos de metáfora que valem ser aqui destacados com o pensamento

¹ Novelas recentes como *Meu pedacinho de chão* (2014) e *Velho Chico* (2016), e as minisséries *Hoje é dia de Maria* (2005) e *Dois Irmãos* (2017).

apriorístico de que “A literatura interroga e depõe sobre a vida e o ser humano metaforicamente. Isso significa que no processo de comunicação de um código comum que obrigatoriamente deve existir entre o emissor e o destinatário, na literatura é quase ausente.”. (LIMA, 2009, p.11). Na obra, Aldo de Lima pontua diferentes definições para o conceito de metáfora, retiradas de gramáticas frequentemente usadas no Ensino Médio, sendo algumas delas:

-“Metáfora é, pois, a alteração do sentido de uma palavra, pelo acréscimo de um significado segundo, quando entre o sentido de base e o acrescentado há uma relação de semelhança, de intersecção, isto é, quando eles apresentam traços semânticos comuns.”. (FIORIN, José Luiz, PLATÃO, Francisco Savioli, 1996, p. 159 apud LIMA, Aldo de, 2009, p. 20)

-“A metáfora ocorre quando uma palavra passa a designar alguma coisa com a qual não mantém nenhuma relação objetiva. Na base de toda metáfora está um processo comparativo.”. (INFANTE, Ulisses, 2000, p. 558 apud LIMA, Aldo de, 2009, p. 21)

-“Metáfora consiste em atribuir a uma pessoa ou coisa uma qualidade que não lhe cabe logicamente. É pois, uma transferência de significado de um termo para outro e se baseia em semelhanças que o emissor da mensagem encontra entre os termos comparados. Portanto é uma comparação de caráter subjetivo.”. (FARACO & MOURA, 1999, p. 580 apud LIMA, Aldo de, 2009, p. 21)

-“Metáfora –quando se constrói uma metáfora, diz-se que houve uma transferência (a palavra grega *metaphorá* significa ‘transporte’) de um termo para um contexto de significação que não lhe é próprio. As metáforas baseiam-se, via de regra, em uma relação de similaridade (semelhança) que pressupõe um processo anterior de comparação. Pode-se dizer, portanto, que a comparação está na base da formação da metáfora.”. (ABAURRE, Maria Luiza M. et al. 2000, p. 299 apud LIMA, Aldo de, 2009, p. 21)

Mas antes de tratar das metáforas da obra literária, será abordada sua adaptação cinematográfica e depois o livro e o filme serão colocados lado a lado para análise.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

O trabalho de transportar uma obra tão metafórica e densa para as telas deve ter sido exaustivo, mas foi apresentado com maestria em grande parte do filme, principalmente em passar a ligação do romance com a natureza e o sexo, utilizando um tom terroso na fotografia e colocando os personagens sempre em contato com o chão. Lotito (2007) diz que “Durante todo o romance *Lavoura Arcaica*, podemos notar que o léxico utilizado para a formação das metáforas é, com bastante frequência, o léxico do mundo rural, onde André, o narrador-protagonista, vive com sua família.”(2007, p. 337). O uso metafórico da natureza e sua ligação com o sexo aparece logo na primeira página da obra:

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo (NASSAR, 2004, p. 9)

Nas mãos de Nassar a masturbação de um jovem ganha uma beleza imagética inexplicável, o falo vira um caule e o quarto cresce em sua individualidade, um mundo pequeno para os outros, mas sem tamanho para quem dentro dele pode libertar-se do pudor da sociedade. Ao representar essa primeira cena no filme, Luís Fernando opta por utilizar um recurso que é essencial na narrativa cinematográfica, o som, de forma a acrescentar novas sensações ao receptor, colocando ao fundo da cena o barulho de um trem, que cresce à medida que o ato acelera e se encerra no gozo do personagem (o mesmo recurso também é utilizado em outros momentos, com uma conotação diferente). Em apenas uma cena já se percebe que o cinema muitas vezes escancara as metáforas

Portanto, o papel do adaptador é bastante complexo, pois ao passar o texto escrito para o meio audiovisual lidará com formas distintas de narrar. Por exemplo, as sensações experimentadas por um personagem

dentro de um determinado romance, podem ser descritas em várias páginas e com muitas minúcias. O cinema poderá intensificar ou diminuir tal aspecto do romance, mas terá que achar meios de fazê-lo com os elementos mencionados acima. Um movimento de câmera, uma luz mais sombria, um cenário claustrofóbico ou uma música triste diegética ou não, poderão captar em instantes aspectos que o romance usou várias páginas para descrever. Adaptar é um trabalho árduo e deve ser bem pensado e analisado para que seja bem-sucedido. (LIMA e RODRIGUES, 2017)

Ao optar por adaptar uma obra literária, todos os responsáveis devem se preocupar em como as palavras serão traduzidas em imagem para o público, principalmente em um livro como *Lavoura Arcaica*, em que a sintaxe, a pontuação e o ritmo são essenciais para o desenvolvimento da narrativa. O diretor poderia, e acabou em muitos momentos, caindo no mal de parecer um grande recital, no qual as palavras diretamente retiradas do livro atrapalham a naturalidade de algumas cenas. Quando André (interpretado por Selton Mello) é visitado em sua nova moradia pelo irmão Pedro (interpretado por Leonardo Medeiros), suas palavras parecem ter pouca espontaneidade, mesmo falando do seu drama familiar, o que ocorre principalmente nas cenas em que Selton Mello de frente a Leonardo Medeiros tem seus devaneios. Provavelmente as filosofias de André em meio a sua loucura são responsáveis por fazer com que as cenas pareçam um pouco artificiais, e ganhem um tom novelesco que não soa muito interessante para um filme. Em contraste a essa impessoalidade supracitada, a forma como o diretor apresenta a relação do protagonista com a mãe, por meio de *flashbacks*², soa muito natural, e faz o espectador rememorar sua infância. O que também ocorre quando ele demonstra a autoridade do pai e a beleza leve de sua irmã Ana (interpretada por Simone Spoladore), acertando muito mais nas cenas do passado de André. Muitas dessas escolhas estéticas transformaram este filme em um grande diferencial de sua época, num país em que as principais produções eram filmes com maior realismo estético, tratando de questões urbanas e sociais, como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003), um filme que falava sobre autoridade e transgressão era quase um alienígena.

Nas duas versões, cinematográfica e literária, a narrativa utiliza os *flashbacks* para contar o que atormenta André. No caso do livro, como em uma grande contemplação, o leitor é levado a passear pela natureza, em

2 Técnica conhecida na literatura como analepse, na qual a cronologia da narrativa é interrompida para mostrar ocasiões do passado.

duas situações diferentes, o passado, muito mais claro e um tanto alegre, “e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos” (p. 28), e o presente e toda sua escuridão ligada aos tormentos do protagonista. O que é refletido na escolha de cores e na forma como a luz é utilizada no filme, acentuando a derrocada da vida de André e de sua família depois que saiu de seu lar, em que as imagens são mais abertas, sobrevoando a fazenda, em locações externas e ambientes internos grandes, como se espera de uma fazenda, de uma família classe média, no interior. “Ao analisarmos a obra, observamos que no passado a casa era bem iluminada, o sol matinal enchia o quarto de luz e as cortinas eram claras, já depois da fuga, o mesmo ambiente é escuro e soturno.” (LIMA e RODRIGUES, 2017).

Os problemas psicológicos de André também aparecem ligados a sexualidade e o desejo é ligado a loucura. Segundo Lotito (2007) o livro desmistifica o clichê da metáfora do amor como doença e descontrole, pois as alterações mentais do protagonista aparecem durante o livro inteiro e não apenas ligadas ao desejo sexual. “André já vive em estado alterado. Seu desejo apenas exacerba esse estado.” (LOTITO, 2007, p. 340). A loucura do protagonista também tem ligação com seu distúrbio no cérebro, a epilepsia, que na época ainda tinha suas causas atribuídas ao demônio, como aparece na cena que André revela ter a doença para seu irmão Pedro:

você tem um irmão epilético, fique sabendo, volte agora pra casa e faça essa revelação, volte agora e você verá que as portas e janelas lá de casa hão de bater com essa ventania ao se fecharem e que vocês, homens da família, carregando a pesada caixa de ferramentas do pai, circundarão por fora a casa encapuçados, martelando e pregando com violência as tábuas em cruz contra as folhas das janelas, e que nossas irmãs de temperamento mediterrâneo e vestidas de negro hão de correr esvoaçantes pela casa em luto e será um coro de uivos, soluços e suspiros nessa dança familiar trancafiada e uma revoada de lenços pra cobrir os rostos e chorando e exaustas elas hão de amontoar-se num só canto e você grite cada vez mais alto ‘nosso irmão é um epilético, um convulso, um possesso’ [...] e diga sempre ‘nós convivemos com ele e não sabíamos, sequer suspeitamos alguma vez’ e vocês podem gritar num tempo só ‘ele nos enganou’ ‘ele nos enganou’ e gritem quanto quiserem, fartem-se nessa redescoberta, ainda que vocês não deem conta da trama canhota que me enredou, e você pode como irmão mais velho lamentar num grito de desespero ‘é triste que ele tenha o nosso sangue’ grite, grite

sempre ‘uma peste maldita tomou conta dele’ e grite ainda ‘que desgraça se abateu sobre a nossa casa’ [...] (p. 41 - 42)

Assim, André tem mais uma razão para se afastar de sua casa, o medo da descoberta, de ele ser ao mesmo tempo um mentiroso - por esconder sua doença - e de ser um invólucro que carrega o demônio em alguns momentos.

Mas antes de analisar outros temas de *Lavoura*, é importante observar algumas características de sua forma, como o fluxo de consciência, que toma toda a narrativa do livro, sendo ela uma técnica utilizada na literatura para tentar colocar nas páginas o processo de pensamento de um personagem, e que é transportada para as telas através dos *flashbacks*. Já a forma com poucas pontuações e sem parágrafos presente no livro é transformada em uma oralização enérgica no filme, que consegue ser rápida e lenta nos momentos certos, transbordando palavras no receptor. Recursos complexos na escrita e nas telas, mas que ganham uma forma única para quem acompanha a obra, em qualquer uma das mídias o leitor e/ou espectador passa a compreender que o passado do protagonista não deixa de o atormentar, um personagem que não entende completamente o que está acontecendo com consigo mesmo, mas tenta se descobrir rememorando os motivos de ter sair de seu lar em uma conversa franca com o seu irmão.

Esse protagonista, como antes dito, é o filho pródigo contemporâneo. Nassar dá uma nova visão da parábola que aparece na Bíblia no livro de Lucas, capítulo 15, versículos 11 ao 32, mas diferente da versão bíblica, quem tem a voz em *Lavoura Arcaica* é o próprio filho. Assim, o leitor ganha uma perspectiva diferente, que mostra os motivos de um filho sair da sua casa, que demonstra não ter pensado antes do ocorrido em tomar tal atitude: “[...] jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes em correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos; [...]” (p. 69), sendo que nas duas versões é o filho mais novo que sai de sua casa. Segundo Leyla Perrone-Moisés em seu ensaio *Da cólera ao silêncio*, dos Cadernos de Literatura Brasileira: “A estrutura do romance tem a simplicidade essencial e a circularidade perfeita da parábola de base [...]; a numeração contínua dos capítulos indica a sucessão ininterrupta do tempo e a impossibilidade de um perfeito recomeço.” (2001, p. 62).

Vieira (2007), acredita que André é um filho pródigo, alguém que vive a fugir, em um pequeno resumo ele diz que:

No livro é contada em primeira pessoa a trajetória de partida e retorno de um adolescente ao seio de sua família. Fuga causada pela

discordância com os preceitos do patriarca opressor, econômico aos prazeres sensuais, e pelos excessos de ternura materna, que o teria incitado a uma paixão desmedida. (VIEIRA, 2007, p. 104 - 105)

André sente medo de um pai que o repreende e culpabiliza a mãe por tê-lo dado tanto carinho, um retrato familiar extremamente atual e sem o final feliz da parábola do filho pródigo. O protagonista contempla seu passado, rememorando os problemas ocorridos em sua família e apontando para seu irmão, que chamarei de - o grande contemplador -, os motivos dele ter virado o filho prófugo. Todos esses apontamentos também estão presentes na versão cinematográfica da obra, então não é necessário repetir informações.

A CONTEMPLAÇÃO NAS OBRAS

O grande contemplador, Pedro, fixa seu olhar no seu irmão, e admira subversivamente tudo o que é contado, sentindo cada momento de oscilação nas emoções de André. Dentro daquele pequeno quarto, escuro tanto em sua descrição literária quanto na adaptação cinematográfica, escuta toda a história que não presenciou do seu irmão, e bebe amargamente o vinho rejeitado antes por ele. Os diálogos do protagonista com seu irmão, muitas vezes parecem grandes monólogos na frente de uma plateia, e por eles o receptor percebe como o irmão mais velho é um espelho do seu pai autoritário e tenta levar André para casa o culpabilizando pelos problemas atuais da família.

A contemplação não é apenas do irmão, mas também de quem tem acesso às duas versões da obra. A beleza das escolhas da fotografia e do léxico em ambas as versões, faz com que a experiência seja muito mais prazerosa e dá ao leitor/espectador a vontade de reler/reassistir, para enxergar assim nuances que pode não ter compreendido antes.

No filme de Carvalho, a utilização de longos planos-sequência, de uma profundidade de campo que muitas vezes serve para diluir ou sugerir, em vez de revelar ou explicitar, ressaltada pelo contraste claro-escuro das cenas, mostra a oscilação barroca de representação e compreensão do mundo. O cinema de Luiz Fernando Carvalho, acentuado pelo primoroso trabalho de fotografia de Walter Carvalho, é um cinema sinestésico, que apela aos sentidos, na intenção de construir uma relação quase erótica com o espectador. (CODATO e

VIEIRA, 2011, p. 77 - 78)

A decupagem³ do filme é feita de forma a assimilar os delírios do protagonista, dando alguns *close-ups*⁴ nele, de maneira às vezes sufocante, mas passando um tom melancólico para quem assiste. Outro recurso utilizado na versão cinematográfica que aumenta a experiência do espectador é o *voz over*⁵, que coloca

a voz do próprio diretor do filme, Luiz Fernando de Carvalho, que assumiu a voz da memória do personagem como se constituísse um outro presente, além daquele que vemos na cena. Não é o tempo da infância – já que a voz não é da criança – não é o tempo do suposto presente do filme – já que a voz não é do ator Selton Mello – é como se fosse uma voz de um autor-narrador cinematográfico entrando em perfeita simbiose com o autor-narrador literário Raduan Nassar [...] (COUTINHO, 2008)

Esse tipo de mecanismo traz dinamicidade ao filme, optando por não utilizar a voz de Selton Mello durante toda a narração, mas também aparenta que o diretor precisou facilitar algumas formas de apresentar determinados trechos da história, assim diminuindo um pouco da carga dramática que o protagonista teve que assumir em cena. As facilitações nas adaptações cinematográficas sempre são questionadas, principalmente quando elas são levadas para um público que ainda não teve acesso ao texto base, mas não deve ser esquecido que muitas vezes é a partir da versão cinematográfica que as pessoas são levadas a conhecer o livro. “Cada texto nos propõe uma leitura, cada um de nós cria suas próprias visualidades, e o filme é a leitura, a interpretação de um roteirista e de um diretor complementadas pela direção de arte, fotografia, trilha sonora.” (COUTINHO, 2008).

Coutinho (2008) fala da escassez de livros sobre adaptação do texto literário para o cinema, e acredita que o motivo seja as pessoas considerarem

3 Sucessão de planos, enquadramentos de um filme.

4 Enquadramento fechado mostrando apenas uma parte do que está sendo filmado, objetos, pessoas, etc.

5 Uma voz gravada posteriormente e incluída no filme como uma narração.

o processo de adaptação inferior, no qual não surge uma nova ideia. Outro preconceito que ocorre é a comparação das duas versões dizendo que uma é melhor que a outra, quase sempre é o livro considerado melhor do que filme, provavelmente por ser o original e as pessoas se apegarem a ele.

A crítica jornalística, na maioria das vezes, se resume a uma análise comparativa e não estrutural do processo. Resume-se a avaliar se a transposição da trama foi ou não fiel ao original e valorar o resultado apontando o que mudou e o que não mudou, se foi ousado ou se não o foi. (COUTINHO, 2008)

Um problema que também acontece nesse processo é que a imagem dos personagens, cenários, etc, já está dada no filme “O que, muitas vezes, pode provocar certa decepção. Já que quando amamos uma certa narrativa, certamente nos entregamos às descrições e à alma dos personagens e criamos imagens que, invariavelmente, não se assemelham ao que vemos na tela.” (COUTINHO, 2008). Mesmo assim é importante ser lembrado que “A adaptação deve ser entendida como uma nova obra, mas sempre tendo em mente que ela dialogará invariavelmente com o texto do qual foi baseada, o que acarretará em comparações e críticas.” (LIMA e RODRIGUES, 2017). Essas digressões são de extrema necessidade para pensar como são recebidas as adaptações, mas serão deixadas de lado aqui as discussões se adaptação é ou não uma tradução, aceitando a utilização dos dois termos.

Em *Lavoura Arcaica* algumas passagens foram adaptadas quase de forma literal, Lima e Rodrigues (2017) dizem que:

isso fica claro quando o segundo capítulo é todo narrado no filme enquanto vemos as cenas de infância do narrador. Essa questão da aproximação da adaptação com o texto original foi uma escolha deliberada do diretor, que fez questão de não criar um roteiro para o filme, para que o texto literário fosse seguido com grande exatidão.

Um dos principais focos da narrativa é o romance proibido entre o protagonista André e sua irmã Ana. Incesto costuma ser uma temática extremamente polêmica por causa da criação religiosa que a maioria das pessoas tem acesso no Brasil. E aparece nesta obra refletindo o desejo de violação, que permeia toda ela, “O erotismo constituinte do incesto é um elemento transgressor que tem a ver mais com testar que com destruir.”

(CODATO e VIEIRA, 2011, p. 77), mas também “A presença do incesto no livro e no filme *Lavoura Arcaica* é um paradigma do ato transgressor, mas não a transgressão em si.” (CODATO e VIEIRA, 2011, p. 78). Um contraponto às regras da sociedade contemporânea, o que provavelmente parte de uma visão antiquada de sobrevivência e a necessidade da perpetuação de uma árvore genealógica. Os códigos intrínsecos na sociedade faz as pessoas suprimirem alguns de seus instintos, para assim todos tentarem viver em harmonia.

“No momento em que aflora a paixão carnal de André e Ana, um mundo desmorona: o mundo familiar, centenário, petrificado; porém, para o personagem transgressor, é o limiar de sua construção utópica [...] (CODATO e VIEIRA, 2011, p. 79). André subverte a tradição familiar, parece querer confrontar a figura paterna que o oprime e assim contraria a representação maior da tradição de sua família. Em *Lavoura Arcaica* “parece ser uma marca constante o uso do discurso como instrumento de instauração e/ou subversão da ordem.” (CAETANO, 2011), o pai que faz seus sermões e dá seus conselhos para a família na cabeceira da mesa, e o filho que narra toda sua trajetória na qual contesta diversos valores ensinados para ele. Perrone-Moisés diz que “O incesto contraria os preceitos sagrados em que se apóia a lei paterna, ao mesmo tempo em que realiza as ambiguidades inconscientes da relação com a mãe.” (2001, p. 62).

A relação sexual entre André e Ana é um dos principais pontos onde culminam as metáforas construídas por toda a obra, como as associações com a natureza, com o fogo, e com a doença, que aparecem em uma grande confluência. Segundo Lolito:

As associações metafóricas André/planta e André/pássaro permeiam o texto todo. É, porém, na cena do conflito central da história, a cena do incesto, que elas aparecem de forma mais regular. Nessa cena a associação André/pássaro se expande também para Ana, sua irmã e par amoroso, e sua alta recorrência nesse trecho do livro nos faz compreender que se trata de um *leitmotiv* estilístico [...]. (LOLITO, 2007, p. 338)

A escolha do léxico tão ligado à natureza provavelmente aparece porque o mundo em que André vive com sua família é rural e a trama gira principalmente em torno de seu passado e sua volta para casa. Ana, não tem fala em ambas as versões, o que poderia gerar aqui uma discussão sobre o silenciamento da mulher, sendo ela apenas um objeto de desejo do homem, mas esse assunto não será aprofundado para não tomar o espaço das outras

temáticas, nem mudar o foco do artigo. O sexo não aparece apenas na obra nassariana *Lavoura Arcaica*, mas também tem grande importância na sua novela *Um copo de cólera*, publicada em 1978, que relata o cotidiano de um casal, suas brigas, e impressiona pela beleza nos trechos que mostram o sexo. Ele também ganhou uma adaptação cinematográfica, lançada antes que a de *Lavoura*, em 1999, foi o primeiro longa dirigido por Aluizio Abranches e trouxe Júlia Lemmertz e Alexandre Borges como o casal de protagonistas. Sua repercussão na crítica, e suas indicações a prêmios, podem ter feito que Luís Fernando de Carvalho tenha olhado para a primeira obra de Nassar e pensado na produção de seu filme.

Retornando à análise dos personagens de *Lavoura Arcaica*, o pai (interpretado por Raul Cortez), faz alguns sermões durante a história, mas André diz em sua narração que eles são extremamente contraditórios. “Aos ‘pesados sermões do pai’, onde predominam as formas negativas (*não, nunca*), André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, que não suportam a espera.” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 63). Os discursos de um homem que conta a parábola de um faminto no capítulo 13, história de um pobre que busca a ajuda de um suposto governante bondoso (no filme a cena é em preto e branco, para diferenciar das outras cenas e mostrar que é uma história contada pelo pai, e interpretado por Selton Mello e Raul Cortez), mas nunca vivenciou a fome, que prega a verdade, e ajuda mútua, mas se mostra apenas um homem autoritário. “Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto.”

Tal parábola contribui para se pensar que a emblematização das idiosincrasias é um recurso na construção dos personagens: enquanto o pai, com essa história, potencializa a noção de paciência, André evidencia a urgência de seu caráter pulsante (ao parodiar o faminto). (CAETANO, 2011, p. 86)

Outro acontecimento que dita a personalidade do pai é o filicídio, o qual “se dá como emblematização da incapacidade paterna (e da maior parte das comunidades) em lidar com o incesto.” (CAETANO, 2011). O personagem se aproxima nesse momento ao seu filho, largando as tão estimadas por ele, perseverança e paciência, valores que tinham sido ressaltados por ele no fim da parábola do faminto: “Finalmente, à força de procurar muito pelo mundo todo, acabei por encontrar um homem que tem espírito forte [...], e que, sobretudo, revelou possuir a maior das virtudes de que um homem é capaz: a paciência.”

o chefe da família mata não apenas a filha. Ele tenta extirpar a manifestação contrária, tenta impedir a assunção de Ana e de uma ordem, tenta calar a exteriorização do galho esquerdo: os carinhos intensos da mãe, o contato de Lula com André, o amor entre este e Ana. (CAETANO, 2011, p. 85)

Por causa da quantidade de discussões que a obra já traz, a relação homossexual - sugerida - entre André e seu irmão Lula não vai ser esmiuçada aqui, mas não poderia deixar de ser citada, porque também é um dos momentos de subversão do protagonista. Cena curta, mas que demonstra o afronte do protagonista em outro contato de incesto e ainda trata de outro tabu na época em que se passa o enredo que era a homossexualidade.

Contrapondo a figura paterna, a mãe (interpretada por Juliana Carneiro da Cunha), que enche seu filho de cuidados, carinhos e dá extrema atenção a ele: “Não tinha ainda abandonado a nossa casa, Pedro, mas os olhos da mãe já suspeitavam minha partida”; seu tamanho apreço aparece muito claramente na cena em que André diz:

quando fui procurar ela, eu quis dizer a senhora se despede de mim agora sem me conhecer, e me ocorreu que eu pudesse também dizer não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha do teu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca. (p. 66 - 67)

No longa-metragem, os trechos falados acima, tem sua parte textual colocada na íntegra, como boa parte do filme, sendo possível inclusive fazer uma leitura acompanhada enquanto assiste às cenas. Portanto quem assiste a adaptação da obra nassariana a procura de fidelidade, encontrará, e para quem procura um bom filme, inventivo e com uma bela fotografia, a obra é um prato cheio. A subversão às tradições é uma das principais temáticas da obra, e a abordagem de temas tão polêmicos com tamanha liricidade, faz com que o livro e o filme mereçam ser conhecidos pelo grande público, e precisam ser reconhecidos - não apenas pela academia e a crítica -, mas por todos, e quem sabe um dia o livro passe a ser uma fonte de discussões em diversos locais no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo tentou esmiuçar a obra *Lavoura Arcaica* e sua adaptação cinematográfica, analisando suas metáforas e como a fotografia as apresentou no audiovisual. Nassar emprega diversas metáforas com a natureza e o sexo, o que é transportado por Luis Fernando de Carvalho em uma fotografia que usufrui muito bem dos tons terrosos, o escuro e o claro e a oscilação entre planos abertos e fechados para assim demonstrar momentos de alegria contrapondo a amargura dos personagens. Temas polêmicos permeiam toda a obra e aparecem quase que de forma poética na escrita do autor e no texto utilizado em quase completude no cinema, o que faz o filme longo para o *mainstream* podendo soar cansativo para um público que consome filmes *blockbusters* e de difícil assimilação por tratar de tabus como o incesto.

REFERÊNCIAS

CAETANO, Paulo R. B. *Filicídio e incesto como atos monstruosos, em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0182-1.pdf>>. Acesso em: 8 de jul. de 2018.

CODATO, Henrique; VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *O incesto no livro e no filme Lavoura Arcaica*. Disponível em:

<http://www.todasasmusas.org/04Henrique_Miguel.pdf>. Acesso em: 6 de jul. de 2018.

COUTINHO, Angélica. *A imagem e o verbo: a adaptação cinematográfica dos livros de Raduan Nassar*. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/ANGELICA_COUTINHO.pdf>. Acesso em: 24 de jun. de 2018.

LIMA, Dante Luiz de; RODRIGUES, Maria Luiza Faleiros Lima. *Lavoura Arcaica: o lirismo literário adaptado para o cinema*. Disponível em:

<<https://litcult.net/2017/01/15/lavoura-arcaica-o-lirismo-literario-adaptado-para-o-cinema-dante-luiz-de-lima-maria-luiza-rodrigues-faleiros-lima/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2018.

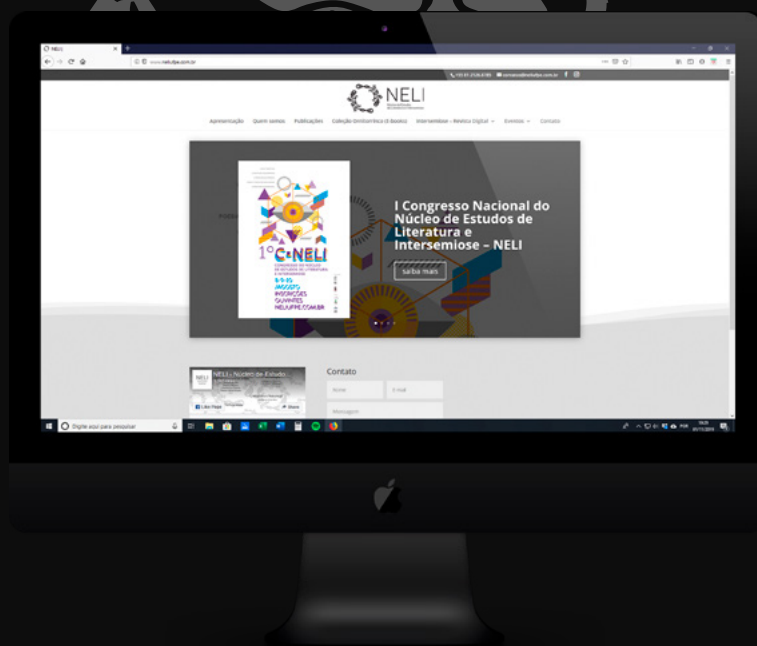
LIMA, Aldo de. *Metáfora e cognição*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

LOLITO, Denise Padilha. *Estilo, metáforas, amor e sexo em Lavoura Arcaica*. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2007/sistema06/114.PDF>>. Acesso em 24 de jun. de 2018.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Raduan Nassar. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *O percurso inicial da revolta em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar*. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol11/11_10.pdf>. Acesso em: 4 de jul. de 2018.



visite o nosso site
neliufpe.com.br/



CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – DEPARTAMENTO DE LETRAS
R. ACDO. HÉLIO RAMOS, S/N - CIDADE UNIVERSITÁRIA, RECIFE - PE, 50740-530