

# INTERARTES 10 ANOS



PAULO CUSTÓDIO DE OLIVEIRA  
CHRISTIANE SILVEIRA BATISTA  
(ORGANIZADORES)



**INTERARTES 10 ANOS  
(2014–2024)**



**Paulo Custódio de Oliveira  
Christiane Silveira Batista  
(Organizadores)**

**INTERARTES 10 ANOS  
(2014–2024)**

**Copyright © Autoras e autores**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

---

**Paulo Custódio de Oliveira; Christiane Silveira Batista [Orgs.]**

**Interartes 10 anos (2014–2024).** São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 250p.  
16 x 23 cm.

**ISBN: 978-65-265-1113-8 [Impresso]**  
**978-65-265-1114-5 [Digital]**

1. Literatura e outras artes; 2. Estudos interartes; 3. Grupo de Pesquisa; 4. UFGD. I. Título.

CDD – 3700

---

**Capa:** Luidi Belga Ignacio

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

**Revisão:** Christiane Silveira Batista, sob supervisão técnica da SG Assessoria Textual.

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Editorial da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2024

[...]

Por pudor sou impuro.  
O branco me corrompe.  
Não gosto de palavra acostuada.  
A minha diferença é sempre menos.  
Palavra poética tem que chegar ao grau  
de brinqueado para ser séria.  
Não preciso do fim para chegar.  
Do lugar onde estou já fui embora.

Manoel de Barros.



## AGRADECIMENTOS

O livro-documento em celebração ao décimo aniversário do Grupo InterArtes constitui uma reflexão aprofundada sobre nossa jornada acadêmica e criativa. Esta trajetória se caracteriza pela procura por autenticidade na expressão, pelo desafio aos paradigmas convencionais da crítica e pelo prazer do encontro da seriedade da pesquisa com o aspecto lúdico da arte e da literatura. A epígrafe de Manoel de Barros, selecionada para o início deste volume, encapsula de maneira eloquente outra vértebra da coluna do InterArtes: uma busca incessante pela pureza através da impureza.

A diversidade dos capítulos do livro evidencia a rica trajetória do InterArtes, demonstrando um compromisso tanto com a novidade quanto com a pluralidade, elementos vistos como essenciais para fortalecer a democracia brasileira. Esse estímulo ao debate cultural e acadêmico sobre temas variados é destacado como um ato de resistência, reafirmando o valor da diferença.

Isto posto, gostaríamos de agradecer a instituições e indivíduos que fundamentaram e enriqueceram a jornada do grupo: Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), reconhecida por fornecer a estrutura essencial para a construção da identidade do InterArtes; Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE), celebrada como um lar intelectual que acolheu e inspirou o grupo; Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC), aqui lembrada por seu apoio contínuo, ampliando o impacto das atividades do grupo para além do ambiente acadêmico; e Programa de Pós-Graduação em Letras da FALE/UFGD, com menção especial à Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro, atual coordenadora do Programa, cujo suporte acadêmico e pessoal nos proporcionou as condições para que nossas ideias florescessem em publicações e projetos que fizeram toda a diferença para nossa história.

Deixamos, ainda, nossos agradecimentos àqueles não nomeados explicitamente, cujas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento do grupo. Reconhecemos que nossa existência e longevidade deve muito a uma comunidade dedicada de mentes e corações engajados que, juntos, ensinaram o InterArtes a crescer e a moldar-se em nosso cenário acadêmico.

Olhando para o futuro, o InterArtes se mantém fiel aos princípios evocados por Manoel de Barros, abraçando a seriedade que vem do brincar, da inovação e da originalidade. Que os próximos dez anos sejam tão frutíferos e inspiradores quanto os primeiros, repletos de pequeninas coisas que, juntas, formam o nosso ser coletivo. A todos que foram parte desta aventura, nosso sincero agradecimento. Que continuemos... sempre juntos.

*Os organizadores*

## PREFÁCIO

### InterArtes: encontros e afetos

Fundado em 2014, o InterArtes chega aos seus dez anos com um histórico impecável e desdobramentos muito importantes para a comunidade acadêmica, como é possível perceber no conjunto de textos que compõem esse livro comemorando a efeméride. Se, num primeiro momento, ele se assentava apenas sobre o Grupo de Estudo InterArtes, que promoveu em seus primeiros anos de existência o “Cineclub InterArtes”, com vistas a criar espaços de reflexão e discussão sobre os diálogos entre a literatura e outras manifestações estéticas, muito rapidamente foi possível observarmos seu crescimento e desenvolvimento.

Na medida em que consolidava sua atuação na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), o InterArtes lançava novas frentes de trabalho, de modo que hoje conta também com o Grupo de Pesquisa InterArtes, certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e um projeto de extensão (Projeto de Extensão InterArtes), assumindo sua função no tripé ensino, pesquisa e extensão que marca o ensino superior no Brasil.

Eu nunca integrei o InterArtes, mas minha relação com o grupo tem quase o mesmo tempo de sua história. Ela começou em 2016, quando propus e coordenei o simpósio “Entre a tela e o papel” no 4º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI), realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Naquele momento, eu trabalhava na Universidade do Vale do Rio Verde, em Minas Gerais, e também buscava criar espaços de reflexão e pesquisa associados aos diálogos entre a literatura e outras artes, em especial o cinema. O simpósio proposto foi um dos caminhos por mim encontrados para atender a essa demanda.

Qual não foi minha surpresa ao ver chegar a este simpósio um alegre grupo de jovens pesquisadores, trajando uma camiseta laranja com a logomarca de um grupo de estudos. Acompanhados do professor Paulo Custódio de Oliveira, que depois soube ser o coordenador do grupo, eles haviam se reunido para ir de Dourados a Maringá para apresentar as investigações que vinham desenvolvendo naquele momento. Entraram num carro e rumaram para o evento em questão.

Esse foi um encontro dos mais felizes e importantes em minha trajetória acadêmica: eu pude perceber, ali, a junção entre o compromisso com a pesquisa e a alegria em fazê-lo. Pude ver como, em uma universidade fora do eixo Sul-Sudeste ao qual eu estava habituada, distante dos grandes espaços de acesso à arte e à cultura no Brasil, um professor conseguira mobilizar um grupo de estudantes e produzir pesquisa de qualidade sobre um tema que ainda era pouco desenvolvido em nossas instituições. Pude ver um grupo de pessoas comprometidas com suas atividades, as quais portavam com orgulho portar a camiseta do grupo. Pude me inspirar na energia que circundava o InterArtes e posso afirmar que, certamente, esse contato com o grupo influenciou minhas atividades acadêmicas a partir de então.

Desde esse encontro, não me afastei mais do grupo, que acompanhava à distância, aproveitando todas as oportunidades de contato que tínhamos. Em 2018 estive pela primeira vez na UFGD, a convite do InterArtes, para participar de duas atividades. A primeira delas foi a banca de defesa de mestrado de uma de suas integrantes, Christiane Silveira Batista (uma das organizadoras deste volume), cujo trabalho tive a alegria de ler naquele momento. A outra atividade foi o III Seminário de Literatura e Arte Contemporânea (SELAC), para o qual fui convidada a proferir a palestra de abertura, a qual intitulei “Entre telas e textos”.

Esse foi meu primeiro contato com esse evento tão importante, que o InterArtes já realizava desde 2016 e estava em franco crescimento. Com três dias de uma intensa programação acadêmica e cultural, direcionada à reflexão sobre as diversas

linguagens artísticas nos cenários contemporâneos, o SELAC afirmou-se no cenário acadêmico não apenas local, mas também nacional, reunindo a cada ano um maior número de pesquisadores dedicados ao seu tema norteador. Em 2019, último ano no qual o evento foi realizado, estive também presente, apresentando uma comunicação.

Ainda em 2018 tive nova oportunidade de diálogo com a equipe do InterArtes em evento que organizei na Universidade Federal de Mato Grosso, onde atuei como professora visitante entre os anos de 2017 e 2018. O I Congresso Poéticas da Proximidade: literatura, arte, política dialogava de perto com as questões que mobilizam o grupo de pesquisa douradense, e convidamos o professor Paulo Custódio de Oliveira para ser o conferencista de abertura do evento, com fala por ele intitulada como “Imagem contemporânea: arte e política”, posteriormente publicada no dossiê dedicado ao evento e lançado no periódico *Polifonia*. Uma vez mais, Paulo estava acompanhado das “laranjinhas”, como costumávamos chamar as integrantes do grupo em virtude da camiseta desta cor que utilizavam, as quais foram apresentar as pesquisas que desenvolviam naquele momento.

Em 2019, pudemos contar com um texto desenvolvido por integrantes do InterArtes na composição do volume *Na literatura, as imagens*, organizado por Juan Fiorini para a série *Na literatura*, a qual dirijo e que é publicada pela editora O sexo da palavra. No ano seguinte fui eu quem pude contribuir com um capítulo para o livro *Literatura e cinema: malhas da imagem*, organizado por Paulo Custódio.

Entrávamos, então, no regime de distanciamento provocado pela pandemia de covid-19, e as atividades presenciais foram interrompidas. Mas continuávamos em contato por meio das redes sociais e agora, em 2024, ano em que se retomam com mais vigor as atividades acadêmicas presenciais, tenho o prazer de contar novamente com a presença do InterArtes, na figura do professor Paulo, em evento que organizo na Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde atuo desde 2021. No I Congresso Literatura em

Campo Expandido, ele será um dos integrantes de mesa-redonda dedicada aos Estudos Intermídia.

São, pois, oito anos de convivência com o InterArtes, em diversos momentos e distintas atividades, sempre marcados por um grande afeto e admiração. Que esse volume, que serve como uma síntese de todo o trabalho desenvolvido pelo grupo, seja um símbolo de sua relevância para nosso campo de estudos e abra espaços para novas formas de disseminação dos conhecimentos ali produzidos. Vida longa ao InterArtes!

*Maria Elisa Rodrigues Moreira*

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>A FACE DA LEI: DREDD E A ORDEM</b> <i>Ramiro Girollo</i>	<b>25</b>
<b>A FENDA INCOMENSURÁVEL: LITERATURA, CINEMA</b> <i>Hernán Rodolfo Ulm</i> <i>Adalberto Müller Jr.</i>	<b>43</b>
<b>A PERSONAGEM DE FICÇÃO E A PERSONAGEM DE DOCUMENTÁRIO: PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS, UM OLHAR SOBRE MENINO 23</b> <i>Juliane Santana Lópes</i> <i>Paulo Custódio de Oliveira</i>	<b>57</b>
<b>CONFIANDO NO INCONFIÁVEL: O NARRADOR LOUCO DE DAGON, DE H. P. LOVECRAFT</b> <i>Wesley Ferreira de Araujo</i> <i>Paulo Custódio de Oliveira</i> <i>Tiago Marques Luiz</i>	<b>73</b>
<b>DOIS IRMÃOS: ADAPTAÇÃO E MÉTODO RECEPCIONAL NA ESCOLA</b> <i>Adrieli Aparecida Svinar Oliveira</i> <i>Christiane Silveira Batista</i>	<b>93</b>

<b>INTERTEXTUALIDADE E ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO: UM OLHAR PELO SIGNO DA PARÓDIA</b>	<b>109</b>
<i>Tiago Marques Luiz</i> <i>Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço</i>	
<b>LIVRO-IMAGEM: SINGULARIDADES HUMORÍSTICAS DA BRUXINHA ZUZU, DE EVA FURNARI</b>	<b>139</b>
<i>Evelin Gomes da Silva</i> <i>Larissa Gonçalves Souza</i> <i>Clarice Lottermann</i>	
<b>OS CARBONÁRIOS E CABRA-CEGA: AS ARMAS PROCURAM SEU ESPAÇO</b>	<b>163</b>
<i>Maykom de Faria e Silva</i> <i>Rogério Silva Pereira</i>	
<b>POESIA, MÚSICA E O FEMININO: ENTRE CANTIGAS E CANÇÕES</b>	<b>185</b>
<i>Cláudia Sabbag Ozawa Galindo</i>	
<b>TECHNE, ARTE E TECNOLOGIA: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E MITOLOGIA COMO INTERFACE</b>	<b>205</b>
<i>Braz Pinto Junior</i>	
<b>INTERARTES: 10 ANOS EM 10 IMAGENS</b>	<b>227</b>
<b>AS AUTORAS E OS AUTORES</b>	<b>237</b>
<b>POSFÁCIO</b>	<b>243</b>

## APRESENTAÇÃO

Apresentamos o livro *InterArtes 10 anos (2014–2024)*, a celebração de uma década de compromisso com a pesquisa da relação entre a literatura e as outras artes. Neste volume, fazemos reverberar nossa gratidão por meio do número 10, que marca um ciclo importante para o Grupo de Pesquisa InterArtes, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), no estado de Mato Grosso do Sul (MS). São 10 textos e 10 imagens cuidadosamente selecionados para comemorar 10 anos de trajetória.

Nossos primeiros passos, no silêncio de 2014, em uma sala solitária da Faculdade de Direito e Relações Internacionais (FADIR) da UFGD não previam o alarido que viria. Depois das primeiras reuniões, motivados pelas conversas alegres de nossos encontros, organizamos um evento: o I Seminário de Literatura e Arte Contemporânea (SELAC), um acontecimento marcante pela promoção do diálogo frutífero entre pesquisadores e a comunidade acadêmica das universidades de Dourados e região. O sucesso deste evento inspirou uma série de edições anuais, ampliando seu alcance de regional para nacional.

Hoje, colocando essa caminhada em perspectiva nessa reunião de textos e imagens, festejamos junto a nossos amigos próximos e distantes os prazeres da companhia de todos (pesquisadores que colaboraram conosco, interlocutores etc.). Sem pessoas para conversar, a inteligência, por mais refinada que seja, resseca e morre. Sempre precisamos de todos — técnicos, acadêmicos e professores — que ajudaram a consolidar nosso apreço por este tema fascinante, que é a pesquisa interartes. A convivência inteligente proporciona uma interação harmoniosa entre o prazer da descoberta e a seriedade do trabalho acadêmico.

Assim, o primeiro capítulo deste livro é de Ramiro Giroldo, professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS),

de Campo Grande/MS, que sempre esteve ao nosso lado. Ramiro foi palestrante do II SELAC nos idos de 2017. No texto “A face da lei: Dredd e a ordem”, lança um arguto olhar para a relação entre as artes, utilizando o distópico Juiz Dredd como exemplo dessa interseção. Está em destaque como as histórias em quadrinhos desse personagem juiz e suas adaptações cinematográficas refletem e comentam criticamente questões sociais e políticas densas. Ele discute como as narrativas distópicas extrapolam tendências sociais e políticas contemporâneas para promover um olhar crítico sobre a realidade, focalizando a figura de Dredd como um agente que aplica estritamente a lei em um mundo futurista marcado pela violência e injustiça. Nosso parceiro InterArtes, ao comparar as representações de Dredd dos quadrinhos com a do filme, evidencia como as adaptações cinematográficas simplificaram a complexidade do personagem e sua crítica social. Ramiro entende e prova que as histórias em quadrinhos preservam um potencial subversivo, que é diluído nas adaptações em razão das demandas comerciais da indústria cinematográfica. Este pesquisador InterArtes é valioso para a literatura comparada devido à sua capacidade de analisar e interpretar as intersecções entre as artes e as questões sociais e políticas. Mas não só pela atividade crítica: Ramiro também é cineasta e escritor. Um típico ser interartístico.

O segundo texto, da dupla Hernán Rodolfo Ulm e Adalberto Müller Jr., traz um recuo tático da crítica que analisa o encontro do cinema com a literatura. Ao abordarem essas complexas relações em “A fenda incomensurável: literatura, cinema”, os autores ressaltam as distâncias entre palavra e imagem. Enquanto a literatura opera no tempo narrativo da escrita, o cinema trabalha com o tempo fragmentário da montagem de imagens, revelando uma desadaptação temporal que evidencia a incomensurabilidade da fenda que separa os dois tipos de experiências. Demonstra-se, com acurácia técnica, que não há hierarquia entre essas formas de expressão; ambas produzem modulações do tempo que não podem ser reduzidas uma à outra. Em vez de uma adaptação, cumpre compreender o que de uma forma resiste à outra, reconhecendo a

fenda entre elas como o princípio de um pensamento que opera menos sobre comparações e mais sobre encontros. Discute-se a heautonomia dos regimes temporais da escrita e das imagens, desafiando a perspectiva hermenêutica como modo privilegiado de compreensão do sentido. O texto também explora a noção de incomum e de incomunidade nas artes, defendendo que as obras de arte não buscam comunicar ou pertencer ao comum, mas sim interromper os fluxos da sensibilidade cotidiana, abrindo espaço para experiências incomuns. Esta reflexão está na base dos estudos de nosso Grupo, porque sublinha a necessidade de considerar a relação entre sentido e materialidade, penetrando na fenda entre palavras e imagens para liberar o prazer que se busca na observação do contato entre as artes.

O terceiro capítulo é escrito no calor das discussões que marcam o início dos incômodos intelectuais de Juliane Santana Lópes e Paulo Custódio de Oliveira. Em “A personagem de ficção e a personagem do documentário: proximidades e distanciamentos, um olhar sobre *Menino 23*”, Juliane desafia os conhecimentos que traz do Curso de Letras da UFGD ao tomar como objeto de pesquisa o documentário *Menino 23*, de Belisário Franca. Trata-se do primeiro trabalho InterArtes onde os conceitos literários estão aplicados singularmente ao audiovisual. Percebe-se que o horizonte desta pesquisadora sagaz, dedicada e competente é a tarefa de integrar arte e política. No detalhe isolado do conjunto de sua proposta de pesquisa, a personagem torna-se mímese de um processo de interação entre técnica e ficção. O modo de aproximação teórica é colocar o personagem audiovisual em confronto com o das letras. Na ficção, ele é uma construção artística que vive a história imaginada pelo autor, enquanto no documentário, muitas vezes, é uma pessoa real que vivenciou os eventos retratados. Observando esse encontro teórico e o conseqüente desvio que se empreende, a autora explora como personagens são construídas e representadas tanto na literatura quanto nos documentários. Toda a reflexão desagua na figura do “ator social”, esse ponto prismático que representa a si mesmo no

documentário como forma de aumentar a verossimilhança do relato. Ao final, são feitas considerações sobre a importância disso para o entendimento da narrativa contemporânea e para o desenvolvimento do pensamento interartístico promovido pelo Grupo de Pesquisa InterArtes.

Wesley Ferreira de Araujo, Tiago Marques Luiz e eu assinamos o quarto capítulo: “Confiando no inconfiável: o narrador louco de *Dagon*, de H. P. Lovecraft”. Nosso texto apresenta uma incursão pelo mundo do horror inominável, em que a loucura serve como trampolim para a análise da confiabilidade do narrador na narrativa de horror cósmico. Mostramos como Lovecraft problematiza a relação entre obra e leitor: um narrador, após experienciar encontros aterrorizantes em uma ilha remota, questiona a própria sanidade, jogando sombras em tudo que diz, retirando o chão da certeza que protege a maioria das leituras literárias. Este texto investiga se se pode confiar na narrativa de um protagonista que admite estar à beira da loucura, pois a mente do narrador é tão afetada pelo horror cósmico que ele presencia que o faz duvidar de sua percepção dos eventos. Ao explorar a construção do narrador e sua relação com os eventos sobrenaturais, o estudo destaca a habilidade de Lovecraft em criar uma atmosfera que transcende a linha entre realidade e imaginação. Do ponto de vista da estratégia literária, o narrador assume um papel crucial na transmissão do medo ao leitor. Essa maestria ficcional lovecraftiana é essencial para criar uma sensação de veracidade dentro do universo narrativo, fazendo-nos comungar com o absurdo.

Quis a Divina Lei da ordem alfabética, que ordenou a sequência dos capítulos deste livro, que a quinta posição fosse ocupada pelo texto “*Dois irmãos: adaptação e método recepcional na escola*”, da dupla Adrieli Aparecida Svinar Oliveira e Christiane Silveira Batista. Justaposto entre o princípio e o fim deste livro comemorativo, o quinto capítulo pode ser considerado um ponto de equilíbrio da coletânea. Ali, no acaso, o dedo da divindade letrada fez convergir a sensatez e a dedicação que essas duas têm dado ao InterArtes para a própria materialidade do livro. Para estas

duas pessoas, o InterArtes sempre deverá muito, pois além de fazerem parte da primeira agremiação, que sonhou com a longevidade de nossas pesquisas, mantiveram-se presentes em todos os ciclos pelos quais o grupo passou. Neste trabalho, elas analisam a adaptação do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, para o gênero História em Quadrinhos (HQ), feita por Fábio Moon e Gabriel Bá. A análise destaca como a HQ se torna uma nova obra. A nova mídia manteve o foco nos conflitos familiares e na relação entre os irmãos que se via presente no livro, mas sofisticou a expressão, utilizando o preto e o branco e os jogos de sombra e luz para intensificar a dramaticidade dos eventos narrados. As imagens recriam a história, mas emprestam experiência distinta à fruição estética, adicionando novas camadas de significado por meio da linguagem visual.

Além de discutir a adaptação como um processo de natureza estratégica para a arte de nosso tempo, a reflexão dessas pesquisadoras InterArtes propõe uma abordagem didática baseada no método recepcional para trabalhar com adaptações em sala de aula, pensando e sugerindo modos de incentivar os alunos a explorarem as diversas formas de viver a arte, o que, ao cabo, também é uma das metas do grupo InterArtes: sofisticar a prática docente dos egressos dos cursos de Letras, ampliando o horizonte de expectativas dos estudantes brasileiros e promovendo maior apreciação das obras literárias e suas adaptações. A elaborada reflexão refina o pensamento daqueles que lutam por uma democratização dos bens culturais e pela necessidade de incluir diferentes formas de letramento nas práticas educativas, reconhecendo a HQ como um gênero interessante para o ambiente escolar. O trabalho, a dedicação e sobretudo o companheirismo intelectual dessas duas pesquisadoras InterArtes continuam sendo tão estimulantes quanto os primeiros momentos de nossa caminhada interartística.

No sexto texto, Tiago Marques Luiz e Lucília Teodora Villela de Leitgeb Lourenço analisam a intertextualidade, um de nossos temas prediletos. O esforço intelectual contido no texto

“Intertextualidade e estudos da adaptação: um olhar pelo signo da paródia” reflete o fato de que todo texto é um intertexto, todo texto é uma rede de fragmentos emprestados, conscientes e/ou inconscientes. Para os autores, os estudos da adaptação são apresentados como um campo autônomo que se origina de várias áreas do conhecimento, como cinema, literatura, teatro e a própria tradução. Todos tomando o texto como ponto de partida. A abordagem teórica visa resgatar e reforçar o papel da intertextualidade como complemento da teoria da paródia, que se relaciona tanto à aproximação quanto ao distanciamento do texto-base. Para demonstrar sua reflexão, os autores escolhem um fragmento da cena do balcão do espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, ressaltando a intertextualidade entre a obra de Shakespeare e a comédia infantil brasileira feita para a televisão. A análise intertextual de Shakespeare é exposta como um campo fértil na dramaturgia, com a prática renascentista da imitação poética estabelecendo o princípio da intertextualidade criativa. É destacado, porém, que a literatura não é superior ao cinema, nem vice-versa. A adaptação, seja fílmica, televisiva ou cênica, é fruto de um processo em que linguagens se combinam para resultar em outro produto (neste caso, audiovisual). A riqueza teórica deste texto é que a intertextualidade é apresentada como um conceito complexo que vai além da reprodução de ideias de um texto para outro, sendo mais sobre tecer textos existentes juntos e criar algo novo no processo. O InterArtes teve o prazer de receber Tiago em nosso canal no Youtube apresentando um fragmento deste trabalho.

Entre as personalidades às quais o InterArtes deve imensos agradecimentos, destaca-se a figura de Evelin Gomes da Silva, uma das autoras do sétimo texto: “Livro-imagem: singularidades humorísticas da Bruxinha Zuzu, de Eva Furnari”. Inscrita com tintas indeléveis na história do Grupo, Evelin, por longo período, nos brindou com sua energia intelectual singular e sua proatividade extrema. Neste texto, ela une forças com Larissa Gonçalves Souza, uma pesquisadora do InterArtes de 2015 a 2016.

Ambas as pesquisadoras se uniram à Clarice Lottermann, orientadora de Evelin Silva no doutorado, na investigação das estratégias visuais e narrativas empregadas na construção do humor nas obras *Bruxinha Zuzu* e *Bruxinha Zuzu e gato Miú*, de Eva Furnari.

O desafio intelectual lançado às três foi evidenciar a relevância da imagem na fruição contemporânea e a consequente necessidade de desenvolver habilidades interpretativas que alcancem os sentidos da imagem. Este valioso estudo teórico interartístico tomou a imagem como fenômeno de criação, percepção e leitura do texto visual, tendo o humor como elemento irônico, fornecendo, assim, uma análise rica sobre a interação entre texto e imagem na literatura infantil. O objeto isolado para estudo foram as tirinhas de quadrinhos “Defeito mágico” e “Miú e Zuzu”, onde foram observadas as estratégias visuais da anáfora e da hipérbole. As autoras provaram que pequenos riscos em preto e mudanças comportamentais da protagonista fortalecem o humor na narrativa. A pesquisa destacou a importância da cor na expressão artística de Furnari, especialmente na transição do preto e branco para o colorido, e como isso influenciou a percepção do humor e da alegria nas obras. O artigo também aborda a trajetória de Eva Furnari, desde a criação da personagem Bruxinha Zuzu no jornal até sua publicação em livros. Discutiu-se a adaptação da linguagem para o público infantil e a manutenção de características visuais e comportamentais da personagem, na transição para a nova mídia.

Em “*Os carbonários e Cabra-cega: as armas procuram seu espaço*”, Rogério Silva Pereira, professor do curso de Letras da UFGD e militante do Grupo InterArtes (com várias participações em nossas atividades), juntamente com Maykom de Faria e Silva, mestre em Literatura pelo nosso Programa de Pós-Graduação, analisam as representações da guerrilha urbana durante o regime militar brasileiro em duas obras distintas: a autobiografia *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* (1980), de Alfredo Sirkis, e o filme *Cabra-Cega* (2005), dirigido por Toni Ventura. As duas obras, separadas por muitos anos, estudam a catarse estética da

luta clandestina contra a ditadura militar, mas por meio de perspectivas e mídias diferentes, como é do feito das reflexões críticas no InterArtes.

*Os carbonários* é um relato autobiográfico de Sirkis, detalhando sua experiência como opositor ao regime militar, desde sua participação no movimento estudantil até sua atuação na guerrilha urbana. *Cabra-Cega* apresenta a história de Thiago, um guerrilheiro urbano que, ferido, vive recluso em um apartamento em São Paulo refletindo sobre a ineficácia política da luta armada e a solidão decorrente do isolamento imposto pela repressão dos militares. A análise perscruta os temas comuns nas duas obras: o isolamento da guerrilha, a autocrítica dos militantes e a representação da luta armada. Refletem, ao cabo, a distância entre os guerrilheiros e a população geral, denunciando a repressão sofrida e a dificuldade de engajar a sociedade em sua causa.

Cláudia Sabbag Ozawa Galindo é um personagem interartístico da mais alta envergadura. Para este ser interartístico, ler não basta: é preciso criar coisas tão belas quanto as que se lê. Então, quando ainda se dedicava à crítica literária, tornou-se também poetiza. Em seu texto “Poesia, música e o feminino: entre cantigas e canções”, explora a intersecção entre poesia e música, enfatizando a representação do feminino nessas formas artísticas. A reflexão começa com Octavio Paz e Ethienne Souriau, discutindo a ideia de que todas as formas artísticas têm a propensão de se encontrarem. É esclarecido que, apesar de suas diferenças, as formas da poesia compartilham uma essência comum às canções. Cláudia destaca a importância da lei das correspondências estéticas de Souriau, que busca estabelecer cientificamente as proporções das estruturas estéticas que permitem uma correspondência entre diferentes artes, sugerindo que a arte busca transcender o mundo físico por meio de um jogo organizado de sensações. Música e literatura encontram um ponto de convergência na poesia, onde elementos musicais, como ritmo, timbre e melodia, se fundem na palavra poética para criar uma experiência artística unificada. Uma fusão que não é apenas uma inspiração mútua, mas sim a intenção

expressa de evocar um universo compartilhado, onde se complementam para enriquecer a experiência do ouvinte/leitor.

Cláudia é obcecada pela temática do amor, especialmente a representação da mulher amando, tema que desempenha um papel central tanto no seu pensamento crítico quanto em suas poesias. Sua acurácia intelectual flagra as estruturas sociais e econômicas medievais, como o feudalismo e o teocentrismo, que subjazem ao *leitmotiv* literário do medievo. Como não poderia deixar de ser, a conclusão aponta para um “espaço inter-artes”, onde as lacunas entre poesia e música são preenchidas, sugerindo que as manifestações poético-musicais, desde as cantigas trovadorescas até as canções da música popular, ocupam um lugar único no espectro das belas-artes, oferecendo uma comunhão inesperada, mas natural entre essas formas de arte.

O artigo que fecha este livro também obteve as bençãos da divindade gramatical, pois representa o trabalho de nosso grupo junto à graduação, qual seja, o de preparar a graduação para os impactos de nossas pesquisas na pós-graduação. É o texto “*Techne*, arte e tecnologia: práticas pedagógicas e mitologia como interface”, de Braz Pinto Junior, outro membro do Grupo de Pesquisa InterArtes. Braz refletiu teoricamente sobre a intersecção entre arte, tecnologia e educação, mas o fez sobre suas experiências pedagógicas na disciplina de Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), ministrada aos estudantes da graduação em Artes Cênicas da nossa Universidade. A discussão evoluiu do conceito de técnica (*techne* em grego, *ars* em latim) e sua relação com a arte, destacando como esses conceitos se diferenciaram ao longo do tempo, mas também como se entrelaçam durante esta caminhada.

No argumento construído, arte e técnica compartilham uma base comum de criatividade, expressão e inovação. Portanto, na contemporaneidade, a tecnologia se tornou um campo fértil para a exploração artística, permitindo novas formas de criação, expressão e interação. O texto aborda como a integração da tecnologia no ensino das artes pode enriquecer a experiência educacional, oferecendo aos estudantes ferramentas para explorar

novas dimensões da criatividade e da expressão artística. Este último artigo enfatiza a necessidade de uma abordagem pedagógica que reconheça e explore as possibilidades criativas da intersecção entre arte, técnica e tecnologia, visando formar artistas capazes de refletir sobre (e interagir com) o mundo contemporâneo de maneiras inovadoras.

Dez textos e dez imagens para celebrar dez anos. Por certo a lista não é taxativa. Muitos companheiros importantes não puderam ser trazidos aqui. Isso arranha um pouco da alegria de celebrar nossa trajetória, mas o que se mantém intacta é a pertinência do trabalho dos pesquisadores dedicados e talentosos presentes nesta singela coletânea. Que ela permaneça como ícone do impacto duradouro do Grupo de Pesquisa InterArtes e de sua contribuição para o campo dos estudos interdisciplinares, construído com o esforço de tantos braços. Que este livro sirva como uma homenagem aos membros atuais, aos que passaram por nós e aos que virão, e que inspire futuras gerações de pesquisadores a continuarem explorando as complexas relações entre literatura e outras formas de arte.

*Paulo Custódio de Oliveira*

## A FACE DA LEI: DREDD E A ORDEM

Ramiro Giroldo

Se os utopianos devem obedecer a uma estrita ordenação de todos os aspectos de suas vidas, a fim de manter a ilha em que vivem estática e hostil às possibilidades de revolução, o mesmo se verifica na odiosa distopia. Autoritário, o Estado distópico demanda o que Aldous Huxley chama de “excesso de ordem” (2000), uma hipertrofia estrita o bastante para garantir a estabilidade e restringir o movimento. O resultado é nocivo ao elemento humano, aos cidadãos sob o jugo autoritário: “muita organização transforma homens e mulheres em autômatos, sufoca o espírito criativo e abole a mera possibilidade de liberdade” (Huxley, 2000, p. 22, tradução própria).

O objetivo é eliminar a oportunidade de escolha e, assim, inibir o olhar crítico acerca de um estado de coisas negativo. Dessa forma, o interesse de alterar o curso corrente dos acontecimentos é frustrado em seu nascedouro, simultaneamente a uma inadvertida afirmação da necessidade de formular uma resistência. Ainda que com dificuldade, o típico protagonista distópico acaba por elaborar cognitivamente seu desagrado para com as forças que lhe aprisionam e condicionam a vontade.

Dada a importância dos mecanismos de controle para a manutenção da distopia, as narrativas que podem ser enquadradas em tal paradigma genérico recorrentemente têm atribuído destaque às forças policiais, ao braço armado do Estado distópico<sup>1</sup>.

---

Nota do autor: Esta é uma versão do texto publicado na revista *Raído*, Dourados, v. 11, n. 28, p. 165-177, 2017, com o título “A polícia da distopia futura: Dredd e a uniformização”.

<sup>1</sup> Notável exceção é *Admirável mundo novo*, de Huxley: no romance, o prazer ocupa o lugar da coerção como método de controle, configurando-se, assim, o paradigma que nomeia a obra autoral *Ditadura do prazer* (2013).

Os exemplos são bastante numerosos e variados; citemos alguns: em *1984*, de George Orwell, uma das organizações coercitivas é a Liga Anti-Sexo, que reforça a orientação moralista imposta à população; em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, os bombeiros (*firemen*, no original) devem fiscalizar se há subversivos cultivando ilegalmente o hábito da leitura literária, e queimar todos os livros que encontrarem; em *Não verás país nenhum* (1985), de Ignácio de Loyola Brandão, o nome dos policiais, “civiltares”, é indício de um governo futuro em que procedimentos oriundos da ditadura militar brasileira se deixaram penetrar na instância civil; em *Amorquia* (1991), de André Carneiro, há uma inversão do romance de Orwell na chamada Polícia do Sexo, que tem a função de verificar se cada cidadão está cultivando a promiscuidade de maneira irrestrita, como manda a lei do mundo futuro do romance.

Guy Montag, protagonista de *Fahrenheit 451*, é particularmente significativo para esta discussão. Trata-se, afinal, de um exemplo modelar do personagem distópico que, embora inicialmente vinculado a uma força policial, acaba por perceber que há algo de negativo nos seus arredores. No princípio do romance, sente-se satisfeito com a função que lhe é atribuída; não por acaso, a primeira sentença da obra é “Queimar era um Prazer” (Bradbury, 1991, p. 11). Progressivamente, porém, ele começa a questionar as imposições estatais e a cultivar a leitura de textos literários, fazendo a transição de autômato a homem provido de vontades, dono de uma individualidade avessa à obrigatória uniformização.

O personagem aqui em pauta, Juiz Dredd, insere-se de maneira particular na tradição de personagens distópicas cujas ações põem às claras as deficiências e contradições do regime autoritário a moldar-lhes o comportamento. Dessa forma, cabe permitir que o contato com a tradição distópica da literatura e com o referencial teórico-crítico dedicado a investigá-la ilumine a personagem.

Juiz Dredd tem suas histórias publicadas periodicamente desde o primeiro número da revista em quadrinhos britânica *2000 a. D.*, de fevereiro de 1977. Criado pelo roteirista John Wagner e

pelo desenhista Carlos Ezquerro, o personagem se fez presente em outras mídias que não a original, constituindo na indústria cultural uma imagem prontamente identificável: figurou, por exemplo, em *videogames* e em dois filmes de longa-metragem. O primeiro, *Judge Dredd*, é de 1995 e tem a direção de Danny Cannon; o segundo, *Dredd*, é de 2012 e foi dirigido por Pete Travis. Todas as histórias em quadrinhos aqui mencionadas foram publicadas no Brasil na revista *Juiz Dredd Magazine*, que teve 24 números lançados, com distribuição nacional entre 2013 e 2015, pela Editora Mythos. Também faz parte do recorte a edição Especial de Natal de 2013.

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco cunha proposições de valia para a discussão de personagens que se proliferam em outras narrativas além da primeiramente dada a conhecer, a matriz. Eco se vê às voltas com a “verdade” construída por cada texto ficcional:

À parte as muitas e importantes razões estéticas, acho que lemos romances porque nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro. [...] É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente — e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio —, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram (Eco, 1994, p. 97-98).

No breve ensaio “A literatura contra o efêmero”, Eco retoma a formulação por meio de uma visada complementarmente didática:

Foram emigrando de texto em texto (e, por meio de várias adaptações, de livro para filme ou balé, ou da tradição oral para o livro) tanto personagens dos mitos da narrativa “leiga”: Ulisses, Jasão, o rei Artur ou Percival, Alice, Pinóquio, D’Artagnan. Mas, quando falamos de personagens desse tipo, referimo-nos a uma determinada partitura? Vejamos o caso de Chapeuzinho Vermelho. As duas versões mais célebres, a de Perrault e a dos irmãos Grimm, têm profundas diferenças. Na primeira, a menina é devorada pelo lobo, e a história termina aí, inspirando, portanto, severas reflexões moralistas sobre os riscos da imprudência. Na segunda, aparece o caçador, que mata o lobo e devolve a vida à garota e à avó. Final feliz.

Pois bem, imaginemos uma mãe que conte a história para seus filhos e a encerre com o lobo devorando Chapeuzinho. As crianças protestariam e

pediriam a “verdadeira” história, aquela em que Chapeuzinho ressuscita, e de nada valeria a mãe declarar ser uma filóloga estritamente ciosa das fontes literárias. As crianças conhecem uma história “verdadeira” em que Chapeuzinho de fato ressuscita, e essa história é mais afim à versão dos Grimm que à de Perrault (Eco, 2001, p. 1).

O exemplo escolhido por Eco aparentemente escapa ao tipo de emigração realizada por Dredd, porque neste a indústria cultural opera radicalmente no estímulo à produção sequencial de novas narrativas capazes de manter o sucesso de uma “franquia”<sup>2</sup>. Ainda assim, as formulações de Eco são de auxílio, pois possibilitam observar de que maneira um paradigma ficcional posto em cena nas narrativas matrizes das histórias em quadrinhos pode se modificar em adaptações. Em outras palavras, possibilitam verificar se determinada “verdade” de uma história foi alterada ou mantida em outras histórias, e com quais resultados. Levando em conta que a adaptação deve ser tomada como uma obra dotada de relativa autonomia, eventuais alterações apenas levam a um julgamento de valor negativo se algo das narrativas matrizes se perder e nenhuma perspectiva capaz de promover novas leituras for acrescentada.

A concepção visual de Dredd sofreu duas alterações perceptíveis no decorrer do longo histórico de publicação ainda em curso: sua figura, originalmente longilínea, ficou embrutecida e musculosa; os contornos do capacete, antes compostos de linhas curvas, são agora menos orgânicos e mais bojudos. As características elementares, contudo, mantiveram-se, e a aparência da personagem se faz ainda bastante reconhecível. Tal circunstância não é exclusiva de Dredd: a alteração sutil na concepção visual é uma marca recorrente em personagens de quadrinhos que figuram em publicações por décadas a fio, uma adequação à estética predominante em cada momento. Nas duas figuras seguintes, o Dredd dos anos de 1970 e o dos anos 2010.

---

<sup>2</sup> O uso do termo, aqui, pretende explicitar o manejo dos personagens como bens de consumo destinados a gerar lucro.

Figura 1 – Detalhe da página 62 da *Juiz Dredd Megazine* n. 2



Fonte: Mills e McMahon (2013).

Figura 2 – Detalhe da página 19 da *Juiz Dredd Magazine* n. 4



Fonte: Wagner e Flint (2013).

Uma marca que se mantém são os olhos sempre escondidos pelo visor do capacete — sem o qual o personagem jamais é flagrado. É bastante significativo que um personagem

irrestritamente dedicado a manter a severa lei de seu mundo distópico tenha os olhos cobertos como a imagem da Justiça consagrada na cultura ocidental. Embora o visor não o cegue literalmente, como a faixa cega a Justiça, o efeito é análogo: os olhos de ambos são inacessíveis, cobertos por um véu que parece impedir a empatia para com o sujeito contemplado. Abaixo da superfície textual, Dredd não deixa de ser cego como a Justiça: não faz distinção entre aqueles que deve julgar — e executar.

Nunca retirado o capacete, nunca vistos seus olhos, Dredd é algo despersonalizado, conformado a uma uniformização total de suas ações e pensamentos. Seu bordão, repetido de forma exaustiva, é “Eu Sou a Lei”, do qual se infere não se tratar de um indivíduo com anseios independentes do papel a ele atribuído pelo Estado. Acentuando a despersonalização, todos os agentes da lei vestem-se como ele, e, por vezes, é dificultoso discernir qual dos personagens representados em determinado quadro é Dredd — recorrentemente, apenas o nome gravado no distintivo peitoral permite a identificação.

A característica não foi mantida na primeira adaptação cinematográfica das histórias de Dredd, talvez para justificar o cachê do astro Sylvester Stallone. Na maior parte do longa-metragem, vemos o personagem sem o capacete, e o rosto do ator cujo nome encabeça o cartaz e as capas de *home video* fica à mostra. A opção pode também ter como impulso a tentativa de ampliar o leque dramático, já que um ator com os olhos escondidos tem limitados os recursos à disposição. De qualquer forma, Dredd acaba por mostrar traços distintivos em meio aos que o cercam, e tanto a possível relação com a figura da Justiça quanto a despersonalização da personagem se perdem. Constitui-se uma figura heroica afim aos parâmetros do cinema de ação: além de singularizada, simultaneamente viril e simpática.

Figura 3 – Still, do filme *Judge Dredd*



Fonte: Judge [...] (1995).

Caso distinto é o da segunda adaptação cinematográfica, na qual o ator Karl Urban não retira o capacete em nenhum momento. Como nos quadrinhos, há em cena também uma série de agentes da lei trajados como Dredd, sugerindo a uniformização e o conseqüente abandono de interesses particularizados. Curiosamente, um dos personagens principais é uma juíza<sup>3</sup> em período probatório, que não usa capacete para prevenir interferências em seus poderes telepáticos. Com o rosto à mostra, ela é particularizada em relação aos demais agentes. Trata-se de uma opção produtiva, já que a personagem a carregar traços distintivos não foi ainda uniformizada. Tem voz própria; não é uma mera porta-voz da superior instância legal.

---

<sup>3</sup> Os policiais são chamados de juízes, pois investigam e julgam os crimes.

Figura 4 – Still, do filme *Dredd*



Fonte: Dredd (2012).

Cego a qualquer tipo de percepção crítica sobre os arredores, produto pleno de seu meio, Dredd não pode ser pensado de maneira descolada da caótica cidade que patrulha, Mega-City Um. É uma metrópole absurdamente violenta e inchada, composta da junção circunstancial, não planejada, de diversos centros urbanos. Sua extensão, embora não especificada nas histórias a compor nosso recorte, é gigantesca: na história em 12 partes intitulada “Guerra total”, roteirizada por John Wagner, desenhada por Henry Flint, colorida por Chris Blythe e publicada nos números um a quatro da *Juiz Dredd Megazine*, bombas atômicas explodem em lugares específicos da cidade sem afetar diretamente os demais, um indicativo de que a metrópole é ampla o bastante para que explosões dessa natureza fiquem contidas a bairros ou condomínios, eles próprios já tão grandes como cidades.

Se Mega-City Um é um antro de inescapável violência, onde frutificam comércio de drogas, roubo, assassinato, exploração de prostitutas, corrupção e todos os tipos de crimes imagináveis, não parece ser diferente além de seus limites: as referências esparsas a outras cidades são também marcadas pela negatividade. E, imediatamente atrás dos muros da supermetrópole, há um deserto

radioativo habitado por gangues de mutantes, que continuamente tentam invadir suas ruas para usufruir de um bastante precário ambiente urbano.

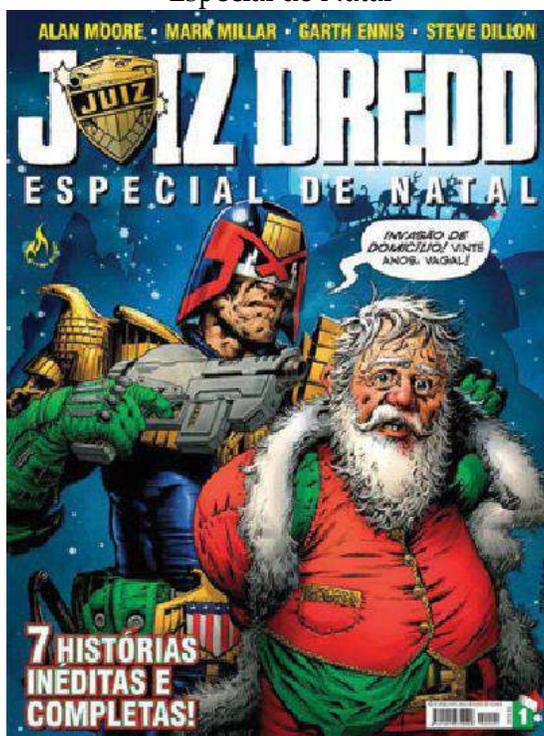
Simuladamente, extrapola-se para um futuro indeterminado a violência urbana contemporânea, bem como os malefícios que se estendem para além do asfalto e chegam a áreas não urbanizadas. A extrapolação simulada é um procedimento caro a narrativas de ficção científica, e, em particular, às de cunho distópico: exagerando tendências em curso na contemporaneidade aos limites do insustentável, evidenciam-se as deficiências dos nossos arredores imediatos. Realiza-se uma interação entre o distanciamento e a cognição, fomentando um olhar crítico acerca do real. Conforme a modelar formulação de Darko Suvin (2016, p. 20, tradução própria): “A ficção científica é um gênero literário cujas necessárias e suficientes condições são a presença e a interação do distanciamento e da cognição, cujo principal dispositivo formal é um quadro imaginário alternativo ao do ambiente empírico do autor”.

Explicitemos o ponto relacionando-o ao quadro imaginário configurado nas histórias de Dredd. Como veremos, as proposições de Suvin podem servir para discutir objetos outros, e não apenas os literários. A projeção da violência urbana em um futuro indeterminado promove um novo olhar, crítico e cognitivo, acerca do ambiente empírico dos autores (e dos leitores). A lógica cognitivo-distanciada é operada pelos autores e concretizada no âmbito da recepção. Em outras palavras, a fim de que um novo olhar acerca do real seja promovido, a interação referida por Suvin é operada pelos autores e fomentada nos leitores.

Como a violência de Mega-City Um é uma transfiguração ficcional da observada nos centros urbanos de hoje, também Dredd o é das forças policiais que pretensamente tentam contê-la. Projetado na distopia futura, o policial tem seus traços extrapolados em exagero: truculento e completamente desinteressado dos interesses das minorias, age de maneira nada flexível e não se adapta ao que cada nova circunstância exige.

Serve de exemplo a capa do Especial de Natal publicado no Brasil, que carrega um teor humorístico. Como um autômato incapaz de se adaptar a diferentes situações porque possui uma programação incompleta e sem nuances, Dredd não pode perceber o despropósito que é prender Papai Noel por invasão em domicílio. Canhestro e desprovido do interesse de interpretar a lei, somente de aplicá-la, identifica a entrega anual de presentes com um crime a ser punido.

Figura 5 – Capa da revista em quadrinhos *Juiz Dredd Magazine* Especial de Natal



Fonte: Ewing, Higgins e Hurst (2013).

Publicada na edição roteirizada por Al Ewing, desenhada por John Higgins e colorida por Sally Hurst, a história “Escolha o seu Natal” ilustra a ausência de maleabilidade da personagem e o

decorrente beco sem saída em que os cidadãos de Mega-City Um se veem encurralados. Formalmente ousada, a história tem cada um de seus quadros numerados e, como em um livro-jogo, cabe ao leitor escolher o destino do personagem principal, um cidadão comum. Assim, ao final de alguns quadros específicos, há notações como: “Deve ser a sua imaginação. Se você quiser falar com o psiquiatra, ele está no quadro 9. Se ainda precisa comprar algo para a tia Flávia, pode ir para o quadro 36” (Ewing; Higgins; Hurst, 2013, p. 36) ou “Na certa, é um terrível mal-entendido. Você vai fugir (vá para o 40)? Ou, e isso não é recomendado, se entregar (vá para o 6)?” (Ewing; Higgins; Hurst, 2013, p. 36.). Assim, a ordem de leitura não é linear, mas determinada pela vontade do leitor — circunstância que, como veremos a seguir, é ela mesma colocada em xeque em determinado momento da história.

O protagonista da história, como em *O processo*, de Franz Kafka, vê-se acusado de um crime que desconhece. Articulado tema e forma, o labiríntico caminho que a personagem trilha em Mega-City Um é análogo às constantes idas e vindas operadas pelo leitor para construir a história. O problema é que todas as opções escolhidas pelo leitor levam a desfechos tragicômicos: ainda que aparentemente inocente, o personagem é sempre preso por Dredd ou morto tentando escapar da prisão. Chega o momento, porém, em que se esgotam as opções e o leitor é forçado a concluir linearmente a leitura. Encurralado em um paradoxo espaço-temporal segundo o qual o criminoso seria uma versão de si próprio oriunda de uma realidade alternativa, o personagem sofre dolorosos estertores a cada novo quadro lido de forma linear. Em suma, o próprio leitor se torna um agente de sua dor, ao lado do impassível e inexorável Dredd.

Figura 6 – Página 40 da *Juiz Dredd Megazine Especial de Natal*



Fonte: Ewing, Higgins e Hurst (2013).

Outra história que leva ao extremo as ações de Dredd é “Tempo esgotado”, roteirizada por John Wagner, desenhada por Mike Collins, arte-finalizada por Cliff Robinson e publicada na *Juiz Dredd Megazine* número 3. O protagonista foge freneticamente dos juizes, sem que ao leitor seja informado qual foi o crime cometido. Aparece ser algo grave, dado o aparato policial movimentado para apanhá-lo e o desespero da fuga. Apenas no desfecho é revelada a natureza do crime: um livro emprestado da biblioteca 12 anos antes e jamais devolvido. Significativamente, a obra em questão é *Guerra e paz*, de Leon Tolstói: a carência de sentido da guerra encontra sua análoga na ação policial de Dredd.

Também cabe mencionar a história “Assassino geracional”, roteirizada por John Wagner, desenhada por John Higgins e

publicada na *Juiz Dredd Magazine* número 10. Nela, um cidadão de Mega-City Um, chamado Peart, desespera-se ao saber que terá um filho. Segundo ele, todos os homens de sua família são mortos no dia em que nascem seus primeiros rebentos. Surge, então, um viajante do tempo, o assassino geracional do título, e Dredd logo se prontifica a persegui-lo para impedir o assassinato. Não consegue: o executor cumpre seu intento e desaparece no tempo, disposto a continuar sua jornada à procura dos homens da família que geram filhos. Resignado, Dredd conversa com a esposa de Peart, já com o recém-nascido no colo.

Figura 7 – Detalhe da página 42 da *Juiz Dredd Magazine* n. 10



Fonte: Wagner e Higgins (2014).

Como é recorrente nas histórias de Dredd, no desfecho a justiça não é feita, a despeito das convicções do personagem-título. A lógica determinista expressa em suas palavras tem a ver com o horror da vida na metrópole: o destino dos cidadãos é traçado desde o nascimento e eles podem apenas se conformar a uma nociva lógica imposta *a priori*. A prisão ou a morte: estas são, comumente, as opções que restam aos personagens. Como o desavisado bebê de cuja boca escorre saliva, possuem limitada ou nenhuma capacidade de ação, de escrever a própria história.

Salta aos olhos que Dredd não se apresenta como um herói modelar, do que é indício o tom cômico de algumas das histórias em que figura. Pelo contrário: apresenta-se como um retrato satírico de uma lei cuja aplicação é indiferente às injustiças estruturais, podendo até mesmo reforçá-las. A possibilidade de comentário crítico acerca do real fomentada pela ficção científica se verifica de maneira plena, e Dredd acrescenta novos nuances à personagem distópica tradicional. Sua própria impossibilidade de mudar o particulariza. Ao contrário do típico protagonista da distopia, Dredd não questiona as estruturas de seu mundo, possui uma imobilidade que satiricamente denuncia como nocivo o “excesso de ordem”.

Caso contrário é o de ambas as adaptações cinematográficas: nelas, a personagem é um herói indefectível, e as contradições inerentes ao sistema que o conforma não são representadas. Ambas as narrativas, a despeito de suas singularidades, apontam a ação de Dredd como passível de resolver os problemas confrontados e fazer a justiça prevalecer por meio da aplicação estrita da lei. A segunda adaptação, aparentemente mais apegada às histórias originais, acaba por ser ainda mais radical na diferença: se o real mantenedor da justiça é desprovido de individualidade, acaba sendo promovido um elogio do apagamento das diferenças e da violência como melhor resposta à criminalidade. Um sentido simetricamente antagônico ao veiculado pela personagem em sua mídia de origem, as histórias em quadrinhos.

Observemos que a narrativa matriz foi modificada sem o acréscimo de um novo nuance, antes com o apagamento dos índices que possibilitariam um retorno ao real capaz de colocar em suspenso as estruturas vigentes no empírico. Para Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*, a indústria cultural opera por meio de uma homogeneização:

As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha. [...] Os valores orçamentários da indústria cultural nada têm a ver com os valores objetivos, com o sentido dos produtos. Os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 102).

A uniformização, agora, é o ajuste do personagem a um modelo pré-estabelecido de herói cinematográfico: correto, moralmente bem resolvido e sempre disposto a, com a ira dos justos, fazer uso da força física. É esclarecedora a proposição de Adorno e Horkheimer segundo a qual a indústria cultural toma para si as perspectivas críticas surgidas em seu seio, cuidando de deixá-las estéreis.

Nos quadrinhos, o personagem ainda contemporaneamente se mantém capaz de promover um olhar outro acerca do real empírico, mesmo nas mãos de diversos roteiristas. É uma circunstância que merece investigação, posto que as proposições de Adorno e Horkheimer acerca da indústria cultural indicam que a mera produção em série provocaria um esvaziamento do sentido — lembremos que Dredd é publicado no decorrer de várias décadas, o que caracteriza uma produção seriada.

Estamos diante de um indício que permite o estabelecimento da seguinte hipótese: a indústria cultural, representada por executivos interessados em propriedades que rendam dividendos, mantém um controle menor em instâncias de menor alcance no mercado consumidor e, conseqüentemente, capazes de gerar menor lucro. É o caso dos quadrinhos de Dredd, comparativamente a um longa-metragem encabeçado por Stallone e obrigado a recuperar os milhões de dólares nele investidos. Mesmo a segunda

adaptação cinematográfica, de orçamento enxuto, parece opulenta diante do custo necessário para produzir uma história em quadrinhos destinada a mercados menores, como é o caso da *2000 a. D.* Desprovida da obrigação de fornecer dividendos realmente volumosos, a distopia de Dredd preserva seu potencial acidamente subversivo nos quadrinhos.

## Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1985.
- BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. São Paulo, SP: Círculo do Livro, [1991?].
- BRANDÃO, I. L. *Não verás país nenhum*. São Paulo, SP: Global, 1985.
- CARNEIRO, A. *Amorquia*. São Paulo, SP: Aleph, 1991.
- DREDD. Direção: Pete Travis. Mumbai, IN: Reliance Entertainment, 2012. 1 DVD (95 min).
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, U. A literatura contra o efêmero. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2001.
- EWING, A.; HIGGINS, J.; HURST, S. Escolha o seu Natal. *Juiz Dredd Magazine*, São Paulo, ed. esp. Natal, 2013.
- GIROLDO, R. *Ditadura do prazer*. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2013.
- HUXLEY, A. *Brave new world revisited*. New York, US: Harper Collins, 2000.
- JUDGE Dredd. Direção: Danny Cannon. Los Angeles, US: Hollywood Pictures, 1995. 1 DVD (96 min).
- KAFKA, F. *O processo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005.
- MILLS, P.; MCMAHON, M. O retorno de Rico. *Juiz Dredd Magazine*, São Paulo, n. 2, 2013.
- ORWELL, G. *1984*. New York, US: New American Library, 1953.

SUVIN, D. *Metamorphoses of science fiction*. Bern, CH: Peter Lang, 2016.

WAGNER, J.; COLLINS, M.; ROBINSON, C. Tempo Esgotado. *Juiz Dredd Megazine*, São Paulo, n. 3, 2013.

WAGNER, J.; FLINT, Henry. Guerra total, parte 12. *Juiz Dredd Megazine*, São Paulo, n. 4, 2013.

WAGNER, J.; HIGGINS, J. Assassino geracional. *Juiz Dredd Megazine*, São Paulo, n. 10, 2014.

## A FENDA INCOMENSURÁVEL: LITERATURA, CINEMA

*Hernán Rodolfo Ullm  
Adalberto Müller Jr.*

Sempre que pensamos em relações de aproximação entre literatura e cinema, convém lembrar também, por um exercício de honestidade intelectual, que há relações de afastamento, de incongruência, de incompatibilidade, as quais derivam de uma diferença mais fundamental ainda, aquela que se verifica entre a palavra e a imagem. Queremos pensar aqui, portanto, essa diferença, que pode ser assim enunciada: há uma fenda, incomensurável, entre as palavras e as imagens. Há alguma coisa entre elas que não se deixa medir, e que, pois, afasta-as irremediavelmente. Há uma desmesura que vai de umas para as outras e retorna como o silêncio do que não pode ser dito, como a cegueira do que não pode ser visto. As palavras faltam, e ficamos mudos diante das páginas do livro que se fecha. As imagens não conseguem nos mostrar o que procuramos, e ficamos no escuro da sala sem nada para ver diante da tela vazia. A desmesura do tempo — dos tempos — faz com que as palavras emudeçam, com que as imagens se apaguem. Tornar legíveis as imagens e fazer imagináveis as palavras é atravessar a fissura que se abre entre duas experiências que, inutilmente e com extrema fadiga, tentam amoldar-se (Didi-Huberman, 2002; Warburg, 2003; Flusser, 2008; Deleuze, 2004).

Uma desadaptação dos tempos se transfere das palavras para as imagens, da literatura para o cinema. Esta desadaptação é o signo da colisão entre duas modalidades do tempo: de um lado, o

---

Nota dos autores: Esta é uma versão do texto publicado na revista *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 29, p. 30-39, 2015.

tempo histórico e sucessivo da escrita, o tempo narrativo da literatura; do outro, o tempo descontínuo e fragmentário da memória, o tempo da montagem das imagens cinematográficas. As relações entre tais modulações podem ser compreendidas como a distância que se abre entre elas.

Toda a questão da “adaptabilidade” e da adaptação passa por esta fratura que separa as palavras e as imagens, a literatura e o cinema, a história e a memória. O problema da adaptação supõe (na sua formulação mais clássica) que o significado é ideal e independente dos meios materiais através dos quais se apresenta: não importando a materialidade, o significado essencial seria comum a todas as artes e práticas culturais.

No entanto, como mostram os trabalhos de Roger Chartier (para o caso da leitura), de Arlette Farge (para o caso das culturas populares no século XVIII), de Vilém Flusser (para o caso da escrita e das imagens técnicas), e de Müller (para os estudos de intermedialidade), as práticas culturais e suas significações não podem ser pensadas fora das materialidades que as produzem, e dos meios — ou mídias — nos quais surgem: tanto a palavra como os meios audiovisuais conheceram diversos suportes materiais que provocaram alterações semânticas, do pergaminho à imprensa, do registro analógico da película à produção digital.

Também os modos de apropriação correspondem a materialidades que não são estranhas a tais processos: não é a mesma coisa assistir a um filme numa sala de cinema e na tela do televisor, tanto como não é idêntico ler um livro impresso no papel que sob a forma digital do computador (Chartier, 1996; Farge, 1998; Müller, 2012). Não é possível, por isso, dizer que a matéria “encarna” os significados. Cada materialidade produz um sentido que não se remete à “encarnação”: as matérias não oferecem “o seu corpo” para que o significado (ideal) seja possível. Não há sentido, senão aquele que nasce da materialidade (da mídia, do meio). Por isso, não há hierarquia, nem subordinação dos princípios de uma prática sobre os princípios da outra.

Desse modo, a literatura e o cinema são materialidades que produzem modulações do tempo que não podem “se adaptar”; e, portanto, é estéril toda comparação valorativa entre elas. Mais do que de uma adaptação, trata-se de pensar o que numa resiste à outra. O que numa se desvia da outra. Reconhecer essa fenda pode ser o princípio de um pensamento que opera menos sobre comparações, e mais sobre encontros. Como os filmes de Bresson encontram Dostoiévski, mesmo quando não o adaptam. Como a literatura de Faulkner encontra o cinema, mesmo que não se refira a nenhum diretor ou procedimento cinematográfico. Claro que, para operar intelectualmente, analiticamente, sobre esses encontros (e desencontros), exige do leitor/espectador um mergulho profundo na especificidade de cada materialidade, de cada mídia, muito mais do que o voo rasante da mera comparação, que, no mais das vezes, nada mais faz do que empobrecer a riqueza de cada meio específico em nome de um “significado” comum.

Neste sentido, escrita e imagens, história e memória, constituem regimes de temporalidade *heautonômicos*: as regras que regem um regime não servem para o outro. Diz-se que um regime é *heautônomo* quando as regras que elabora apenas servem no interior de si mesmo, e não para objetos externos a ele: *heauto* (si mesmo), *nomos* (lei). Diferencia-se de um regime autônomo, em que se elaboram leis para objetos “exteriores” ao próprio sistema. Kant pretendia que a estética fosse *heautônoma* na medida em que não fosse regida pela objetividade (nem pela razão/ entendimento), mas, antes, pela subjetividade (que, por sua vez, deveria tender ao “universal” intersubjetivo). Para Deleuze, Foucault faria uso da *heautonomia* na teoria das “epistemes”, estabelecendo dois regimes diferenciados: aquele do visível e aquele do enunciável, de forma que olhar e dizer se encontrariam cindidos no pensador francês (Kant, 1993; Deleuze, 2005). Nosso presente é o resultado do espaço que se abre entre esses dois polos em tensão: aquele da escrita sucessiva e aquele das imagens audiovisuais fragmentárias, repartindo-se a incomensurabilidade de suas regras sem comparação.

Fratuira dos tempos incoimunicáveis, quebra de duas experiências que se afastam, das experiências que nos afastam: essa desadaptação dos tempos é o signo do movimento que nos percorre e nos separa. O signo pode ser entendido como a violência do impensado do pensamento, violência que força a pensar. Violência que o significante não pode apanhar e que apresenta o que a linguagem não pode dizer. Esta violência não é “linguística”; ela marca a irrupção de uma presença material na linguagem, figura sem nome (ruído, silêncio), agramatical e a-significante, que está fora das regras da língua e que não corresponde a elemento nenhum no interior do sistema. Nesse sentido, o signo não é representativo, não está em lugar de uma ausência, de alguma coisa que se ausenta: é a presença do que não pode se nomear. Jean-François Lyotard (1997) chama de “infância” isso que atravessa a linguagem e que não fala. Em Deleuze, a questão do a-significante e da agramaticalidade tem um alvo duplo: trata-se de destruir a posição do significante tanto no interior das teorias estruturalistas da linguagem como no interior da psicanálise: não há significante privilegiado que organize a vida inconsciente nem que revele a verdade (sempre *diferida*) do discurso por meio da lógica de uma significação infinita. Não há cadeia que ligue seus elos. O significante não é material sem que antes a materialidade seja a-significante (Lyotard, 1979). Nem a representação é a função originária da linguagem, nem a consciência é o lugar privilegiado do pensamento. Nesse limite agramatical e a-significante, faz-se a prova da língua, a experiência da escrita. Nesse limite, fica contida a literatura.

Do mesmo modo, o signo é a violência do não visível para o olhar: o que nele escapa e cega o horizonte da visibilidade; presença material que irrompe no olho, sem forma, nem contorno. A intensidade em que a luz não é ainda imagem. A escuridão que suprime a visão, obrigando ao desvio do olhar. A luz e a escuridão tomadas como puras materialidades do visível. As imagens são uma penumbra, uma superfície entre duas cegueiras, uma tensão entre a extrema luz e o puro negrume. Nesse limite da imagem,

nesse limite que é a imagem, realiza-se a prova do visível. Nesse limite do visível como signo do impensado do pensamento, fica contida a prática cinematográfica e audiovisual.

### **Interpretação: muito além da hermenêutica**

As relações entre tempo, presença e materialidade tensionam o pensamento contemporâneo — de Didi-Huberman (1990) a Gumbrecht (2012), de Blanchot (2007) a Nancy (2000), de Lyotard (1997) a Barthes (1984), de Flusser (2008) a Kittler (2015) — e indicam o deslocamento da representação como cena onde se desdobra o espetáculo da verdade, abalando a perspectiva hermenêutica como modo privilegiado de compreensão do sentido, e fazendo aparecer o problema do estatuto da presença, do que se apresenta e da materialidade como signo de uma presença que se realiza como “pura afetividade”.

Essa presença afetiva pode ser pensada como “tempo puro” (Deleuze, 2007), ou segundo o seu caráter espacial e espacializante (Nancy, 2000), ou, ainda, pelo modo como as mídias se entrelaçam e apagam fronteiras espaciais e temporais (Kittler, 2015). Porém, em todos os casos, é aquilo que não se pode nomear, nem reduzir a uma imagem visível: a presença não aparece como identidade da palavra, nem como identidade do olho. Trata-se do desequilíbrio que leva, no pensamento contemporâneo, do teatro, como local da representação, ao cinema, como local em que a verdade se inscreve se apresentando sob a forma da luz reverberante. *Good bye Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-Liang, por exemplo, expõe exatamente esse desequilíbrio, que, aliás, está em todos os filmes desse diretor, em que se abre ainda mais a fenda que separa a imagem da palavra. O mesmo se dá em outro filme cuja “ação” (na verdade, a falta de ação) se passa dentro de um cinema: *Fantasma* (2006), de Lisandro Alonso.

O declínio das questões hermenêuticas (vinculadas ao eclipse do privilégio da linguagem como modo de organização do tempo), o que Gumbrecht anuncia como “adeus à hermenêutica” (Gumbrecht, 1998), bem como a questão da presença como procura

de um “toque”, de uma aproximação com o mundo, vêm acompanhados da ascensão das imagens e dos sons, como enclaves em que se realizam os modos contemporâneos da experiência e das atmosferas (Martoni, 2015). As imagens não se deixam analisar, para esses autores, a partir da lógica do discurso, pois, vistas por esse prisma, as artes audiovisuais não podem se reduzir a uma linguística estrutural, nem a uma narratologia; e os rolos de filme resistem à hermenêutica e à análise do discurso (Kittler, 2015). Trata-se de um triplo esforço do pensamento “pós-histórico” se afastando da virada linguística, deslocando-se para fora da história como compreensão única do tempo e elaborando uma lógica das imagens em que se produz a modulação não narrativa do tempo, dos tempos.

Em suma, a abertura, a fenda entre as palavras e as imagens diagnostica a desmesura entre duas experiências do tempo confrontadas no nosso presente: uma do tempo como história e outra do tempo como memória. Trata-se de um “regime de veridicção” que delimita uma “experiência da cultura” que estabelece o que se pode dizer (ordem cronológica do saber), o que se pode fazer (ordem genealógica do poder), aquilo no qual posso me constituir (ordem problematizante da ética): ou seja, daquilo que demarca as condições sob as quais alguma coisa pode ser considerada verdadeira ou falsa (Foucault, 2003). Não se trata, por isso, de comparar duas experiências heterogêneas, senão de mostrar os limites que definem as lógicas, pelas quais elas se excluem, e nas quais a comparação resulta impossível, assim como resulta impossível estabelecer critérios éticos razoáveis para os personagens de Orson Welles. Neste sentido, o regime contemporâneo de veridicção está contido nos limites que abrem a tensão entre palavras e imagens, quer dizer, na tensão aberta por suas práticas *heautônomas* que, no seu movimento, tanto nos rechaçam, como nos retêm. A desadaptação dos tempos mostra os limites da escritura e da história na sua confrontação com as imagens e a memória (e vice-versa). O choque entre imagens e

palavras, entre história e memória, produz o limite pelo qual uma desenha o território da outra.

Desse modo, a fenda relaciona duas bordas que não se tocam, que não se roçam, que se mantêm distantes e heterogêneas. Daí o *interesse* que desenvolvem uma pela outra dessas bordas. A fenda é o movimento que se abre entre as bordas. O *interessante* acontece onde elas se transbordam, permitindo-nos abordá-las sem detê-las. Se as palavras tecem o texto da história, as imagens destecam as palavras, que se derramam sobre os documentos e desfazem os textos, lançando à deriva os fios que aqueles trançavam (todas as metáforas do tecido são insuficientes diante das imagens). Se as imagens querem se apresentar na plenitude da luz sem bordas e sem partes, as palavras bordam esses oceanos de luz, detendo o seu movimento infinito e fixando a memória a uma identidade que ela recusa. Todo um jogo da borda e do que transborda, do que se tece e se destece, do contorno e do incontornável, das bordas e do que se faz nas bordas, passa entre as imagens e as palavras: questão de margens, de fronteiras, de transgressões, de modulações do tempo, de modalidades da experiência. Deslocamo-nos no movimento que nos fende, ficando sempre a distância da ferida que está se abrindo. Essa distância, esse movimento, por mínimos que sejam, marcam a irredutibilidade entre palavras e imagens, a tensão que entre elas se compõe e o interesse que as atravessa.

Nessa distância, o cinema e a literatura tentam dar conta de “nossos” tempos, como aquela experiência que se *in-comunica* de uma para a outra, como a experiência de uma desadaptação que define, na sua dispersão, o movimento que contém nosso presente. Ao contrário do mero estudo comparativo das adaptações, que buscam uma ideia de comunidade baseada na comunicação (no que a comunicação tem de repetição e nivelamento), a fenda que se abre com o pensamento das materialidades (e das mídias) reconhece a diferença, o estranhamento, a incomunidade, onde nada se comunica. Onde a comunicação falha, e a comunidade se distancia, talvez só reste entender as diferenças através da tradução. Não apenas da tradução de um sentido por outro, o que

seria mera troca (comunicativa), mas na tradução de uma materialidade na outra, com a outra. Transdução, como quer Simondon (2009).

### **As artes: o incomum e a incomunidade**

Essas modulações do tempo e as suas tensões são o resultado de formas culturais de produção cuja necessidade não é evidente. A fenda entre os tempos está ela mesma inscrita nos tempos, correndo entre os tempos, como transformação e mutação da experiência dos tempos: assim, a fissura entre a história e a memória apenas pode ser percebida como “diferencial” dos tempos. Se a escrita histórica não pode dizer o que ela mesma é (em virtude do fato de toda definição ser relativizada pelo próprio decorrer do tempo histórico), por sua vez, as imagens não podem nos mostrar a história (na medida em que elas apresentam uma forma não histórica do tempo); se as imagens não podem fazer visível a memória (devido ao fato de que nelas o tempo se desfaz como visibilidade), por sua vez, as palavras não podem explicá-la, senão submetendo-a à lógica sucessiva do discurso. As imagens não ilustram as palavras, as palavras não explicam as imagens: nem a história encena a memória, nem a memória refere-se à história. Essa é a dificuldade com que nos confrontamos cada vez que tentamos pensar nossa própria condição. Como pensar, afirmar ou negar algo do presente quando o próprio presente esquiva qualquer definição? É nessa fenda que se movimentam as *Histoires do Cinema*, de Jean-Luc Godard, isto é, na fenda que se abre entre o *toi* (tu) de *histoires* e o eu da memória (só recuperável a partir de uma “heustória”, como grafava Glauber Rocha).

Um modo de superar a distância é tentar atravessar os limites que nos encerram, transgredindo-os. Esse movimento duplo de afirmação e ultrapassagem é realizado pelas artes. As artes são uma prática do pensamento que interrompe os fluxos de nossa sensibilidade cotidiana: ao mesmo tempo detêm e desviam, cortam e inventam outras sensibilidades e, por isso, desapropriam os

espaços e os tempos comuns. Nesse sentido, as artes desfazem e alteram o território do ordinário e abrem em nós a experiência do *in-comum* e da *incomunidade*. A arte não comunica, não faz parte dos modos de comunicação, não participa, nem se dirige, para o comum; pelo contrário, a arte pensa na medida em que, afastando-se do comum, interrompe o seu horizonte para uma *incomunidade* que não lhe pertence.

*In-comum* indica a negação do comum tanto como *in-comunidade* indica a afirmação do movimento da dispersão que define nosso modo de estar no presente (“in” como prefixo de interioridade): estamos no interior de um movimento que nos afasta, tanto como literatura e cinema abrem o movimento de nossa não reconciliação. As imagens disputam a língua e as palavras disputam o olho: as certezas de uma viram dúvidas na outra. A disputa *in-comum* se refere, por isso, tanto ao que não pode se reunir nelas, como ao fato de que a disparidade sem unidade é nossa condição. Disputar *in-comum* tem o sentido de mostrar as divergências e fazer da divergência o elemento da dispersão. Desse modo, o espaço aberto da incomunidade se apresenta também como um incômodo. O incômodo é aquilo que, arrancando-nos de nosso cômodo, não admite nos hospedar nem nos sentir hóspedes, deixando-nos por fora de toda hospitalidade (Derrida, 2003): signo que diagnostica a fratura que cindiu nossa experiência. A escrita já não nos recebe entre suas páginas e as imagens audiovisuais não cessam de nos recusar (ou de nos apanhar) nas telas (nunca estamos tão afastados de nós mesmos como no interior dos textos e das telas). O Ser fugiu das palavras e já não nos acolhe nas imagens. Não há “casa do Ser” e, desse modo, nada se “co-responde” com ele.

O incomum da linguagem é aquilo que realiza a experiência literária no limite da escrita, interrompendo a história: a narração manifesta sua ruína, e não se podem já identificar partes do relato; o sistema é puro afeto e tudo parece estar “mal dito”: Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar*), Céline (*Viagem ao fim da noite*), Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Clarice Lispector (*Água viva*), entre outros, chegaram a esse limite da literatura.

O incomum das imagens é aquilo que realiza a experiência cinematográfica quando o seu brilho se queima sob a incandescência da luz ou se apaga se afundando na escuridão e tudo parece estar “mal olhado”. O cinema torna problemática a questão da identidade no interior das imagens, manifestando-se como aquilo que interroga ao olho no seu espaço de visibilidade, interrompendo os processos de rememoração que fixam o passado e perlaborando, fabulando uma memória que nada tem a ver com a verdade das lembranças.

O conceito de “fabulação” é utilizado por Deleuze, partindo de Bergson, para indicar um processo pelo qual o trabalho com o tempo não consiste em rememorar o passado, senão em inventar sua atualidade. A “fabulação” não depende das condições espaço-temporais da sensibilidade, não sendo, por isso, um trabalho da imaginação: nesse sentido, a fábula não parte dos “estados de coisas” do presente. Por isso, é um conceito que se afasta do conceito de “utopia”, que parte das condições espaço-temporais dos estados de coisas e da projeção negativa da imaginação sobre o presente (a imaginação, sustentava Sartre (1936), é a função desrealizadora do real). Por meio do conceito de “fabulação”, Deleuze (1992) se afasta definitivamente, tanto em termos estéticos quanto políticos, da fenomenologia em todas suas possibilidades (Bergson, 1978).

Essa falta de moradia, essa falta de comodidade, essa *incomunidade*, tudo isso são signos que a obra de arte lança se deslocando de todos os lugares triviais: em que sentido, por exemplo, Louis-Ferdinand Céline ou Clarice Lispector poderiam pertencer a uma comunidade literária? Em que consistiria essa comunidade? Como encontrariam espaço nela as experiências da escrita de Céline ou de Lispector, uma vez que não deixam de se afastar do “comum literário”, recusando o seu cômodo no interior da literatura, recusando serem acolhidas nessa morada, não sendo possível acomodá-las nos seus limites? Como colocá-las numa categoria, sendo que os próprios livros ultrapassam permanentemente as categorias onde os gostaríamos de acomodar?

Não será que essa experiência de Céline e de Lispector é o que marca o diferencial pelo qual a escrita já não pode continuar escrevendo? Essa presença material na escrita, interrompendo como grito, como silêncio percorrendo a língua como uma infância que a transborda, pode ser enquadrada como um gênero? E em que sentido Lucrecia Martel (*O pântano*), Lisandro Alonso (*Los muertos*), Albertina Carri (*Los rubios*) ou Paz Encina (*Hamaca paraguaya*) pertencem a uma comunidade cinematográfica ou apresentam, pelo contrário, o diferencial no qual as imagens se desfazem para o que elas ainda não são? Onde acomodar os filmes de Alonso, sempre na deriva ambígua de uma errância que não tem fim? Onde acomodar a experiência Martel do cinema, que faz a crítica do pertencimento aos lugares comuns? Em qual cômodo guardar *Los rubios*, de Albertina Carri, que não cessa de se deslocar entre registros materiais que mudam o local das imagens? Onde situar a recusa da encenação e da montagem no cinema oralizante de Paz Encina? Não é acaso o trabalho das experiências que chamamos “artísticas” desfazer as comunidades de pertencimento? Não será por isso que, diante das obras de arte, somos assaltados sempre de um incômodo do qual preferimos sair às pressas, definindo um gênero, um estilo, que, por sua vez, a obra não deixa de impugnar? Não é isso o que se chama “paixão”, aquilo que nos arrasta fora de nós mesmos para o encontro com o outro que não somos (o outro da escrita é o que não tem palavras para se dizer, o outro do cinema é aquilo que não se mostra em imagens), para essa ausência que nos tira de todo limite? Essa paixão que leva G.H. a tentar a travessia dos tempos, partindo do encontro com o inseto que a desfaz na solidão de um cômodo de empregada, isso que, em *Los muertos*, leva a Argentino Ledesma para o que sempre o havia desconhecido? E não será isso o índice de uma singularidade que não podemos representar, e que se apresenta como o incomum a toda palavra e a toda imagem, isso que as pune e para onde o pensamento se dirige à experiência que ainda não o contém? Para um porvir que nos ignora tanto como o ignoramos?

No limite que percorremos com as interrupções artísticas, aparece o que torna possíveis nossas experiências: no que recusam, expõe-se o que nos constitui. Assim, se a condição da literatura aparece negativamente na sua confrontação com o cinema (com o que ela não é) e a condição do cinema aparece negativamente na sua confrontação com a literatura (com o que ele não é), esse limite se expõe (positivamente) como o extremo do que a literatura pode escrever, do que o cinema pode exibir. No entanto, a literatura desaparece no que ela não é (o cinema), o cinema desaparece no que ele não é (literatura): a condição de uma se apresenta como o impossível que se realiza perdendo-se na outra. Desse modo, a exposição do limite das palavras e das imagens expõe também o limite do tempo histórico e da memória. A prova que expõe (negativamente), nas interrupções da arte e por elas, que não há palavra que diga a história e que não há imagem que exiba a memória, expõe também (positivamente) nosso presente como esse movimento de tensão que não cessa de se estender. Esse movimento até o limite, e que não pode ultrapassar o limite, é a experiência da finitude própria dos tempos nos quais nos dispersamos. Finitude da linguagem, finitude das imagens, finitude do presente que não pode se resolver. Finitude do incomum que nos despertence como distinção da nossa *incomunidade*.

Logo, e enfim, se há alguma saída (ou entrada) para os estudos de literatura e cinema, e para os estudos interartes, ela terá que levar em consideração a relação entre sentido e materialidade, o que significa não se esquivar da fenda, mas, antes, penetrá-la, rasgá-la, liberando assim o prazer que se busca em toda aproximação, em toda abordagem, em todo contato.

## Referências

- BARTHES, R A *câmara clara*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.  
BERGSON, H. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro, RJ: J. Zahar, 1978.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 2*. São Paulo, SP: Escuta, 2007.

CHARTIER, R. *El mundo como representación*. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona, ES: Gedisa, 1996.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Lisboa, PT: Assírio Alvim, 2004.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro, RJ: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo, SP: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris, FR: Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, FR: Minuit, 2002.

FARGE, A. *La vida frágil*. Violencia, poderes y solidaridad en el siglo XVIII. México DF, MX: Instituto Mora, 1998.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo, SP: Annablume, 2008.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade: uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2003. v. 2.

GUMBRECHT, H. U. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro, RJ: Eduerj, 1998.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1993.

KITTLER, F. A. *Gramofone, Filme, Typewriter*. Rio de Janeiro, RJ: Eduerj, 2015.

LYOTARD, J. *Discurso, figura*. Barcelona, ES: Gustavo Gili, 1979.

LYOTARD, J. *Lecturas de infancia*. Buenos Aires, AR: Eudeba, 1997.

MARTONI, A. S. *Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MÜLLER, A. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2011.

NANCY, J. *La comunidad inopertante*. Santiago de Chile, CH: Arsis, 2000.

SARTRE, J. P. *L'imagination*. Paris, FR: Alcan, 1936.

SIMONDON, G. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires, AR: Cactus-La cebra, 2009.

WARBURG, A. *Le rituel du serpent*. Paris, FR: Macula, 2003.

# A PERSONAGEM DE FICÇÃO E A PERSONAGEM DE DOCUMENTÁRIO: PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS, UM OLHAR SOBRE *MENINO 23*

*Juliane Santana Lópes  
Paulo Custódio de Oliveira*

A narração é fundamental ao homem, difere-o dos demais seres existentes na natureza pelo fato de contar, de passar ao outro a noção de tempo, de pertencimento, de racionalidade. Somos feitos de narrativas que também nos fazem. Motta (2013) salienta que a experiência de instrução e construção dos humanos passa, necessariamente, pelo narrar. O homem representa e apresenta o mundo ao nomeá-lo e classificá-lo. A narrativa é a performance e a representação da existência, pela experiência ontológica do sujeito que, imerso em sua temporalidade, narra e é narrado.

O ser humano tem a necessidade de se conhecer por meio das narrativas, e a nossa formação biológica, social e psíquica vai ao encontro dessa necessidade. Narrar está além de representar as coisas do mundo, é o que configura a condição de existência humana com sua complexidade ontológica, dotada de significados pela historicidade que transmite. Na narrativa, o homem impõe ao mundo a relação de poder existente no discurso e no próprio emergir do existir humano. Narrar é envolver o homem em sua humanidade.

Dentre as formas representativas de narrativas de mundo estão as mídias ficcionais da literatura, do cinema, do teatro e as mídias não ficcionais do jornalismo, dos documentários de viés jornalístico. Os elementos que separam a ficção e a não ficção são tênues; o hibridismo existente entre as mídias de ficção e as mídias

fatuais se mesclam pela composição de elementos ordenados em favor ao todo representativo.

A ordem lógica dos elementos da narrativa é propensa ao ponto de vista e escolha do que e como contar. Um ato ideológico é que fornece à narrativa o poder do discurso, heterogêneo por ser polifônico e polissêmico, pela complexidade ontológica que possui. A concepção ontológica está ligada à condição de existência humana, o homem como um ser que vive e busca sentidos para sua existência ao mesmo tempo em que constrói esses sentidos. A complexidade humana se revela na busca pelo conhecimento e sentido da vida, o que reflete na necessidade de perscrutar o existir e o agir humano.

A elucidação do conceito de representação exige que se elabore um referencial de busca de sentido que podemos chamar de mimese. Paul Ricoeur (1994), ao pensar a mimese como a representação da realidade, argumenta que mimese não pode ser concebida como uma dupla presença do real, mas uma representação criativa da realidade, que se permite ao movimento do recontar pela temporalidade que a constitui. Nessa relação, a narrativa é uma construção humana, necessária e reveladora da complexidade do ser.

A narrativa como forma de expressão de mundo é possível pela mimese. Isso acontece pelo fato de a representação do objeto se realizar pelo meio cognoscível em que aparece. Para Ricoeur (1994), é preciso indagar o conceito tradicional da mimese. Considerando que há uma atividade produtora intrínseca na narrativa, o imitar e o representar são um construto humano; é criar algo; o resultado da criação derruba a hipótese da mera cópia da realidade.

A abrangência do conceito de mimese, nesse sentido, pode ser estendida para qualquer modelo de narrativa em que a organização dos fatos contribui para a construção de uma realidade que, anterior à sua interpretação, diz da realidade dos objetos imanentes da obra (Ricoeur, 1994). Esses fatores fundamentam o âmago da representação: a construção de uma realidade a partir de elementos cognoscíveis. Esses pressupostos são necessários para se pensar a

representação das personagens, já que a concepção de narrativa é anterior à própria personagem.

A personagem está envolta à narrativa, o que pressupõe que o modelo organizacional da narrativa a considera um elemento formador, possibilitado pela presunção do possível. Dizer que a narrativa antecede a personagem é salvaguardá-la dos aspectos reducionistas dos elementos que integram a obra. A narrativa comporta a personagem, não o contrário. As possibilidades analíticas das personagens se dão dentro da narrativa, com as possibilidades interpretativas presentes no próprio objeto estético.

### **Personagens: proximidades e distanciamentos**

A análise da representação da personagem na literatura, no cinema, no teatro, é essencial para a interpretação da obra. A personagem de ficção parte de uma realidade diegética que a faz verossímil mesmo quando o absurdo parece adentrar a narrativa. Existe uma linguagem construtora que forma no/na leitor/plateia/espectador uma relação de troca: uma realidade imaginada por pressupostos elementares do real. A personagem de documentário, por outro lado, tende a tomar outra via: uma doação individual a favor da história, uma representação de si. As análises performáticas dessas personagens apresentam como ponto de partida a realidade histórica.

Candido (1974), ao conceituar a personagem no romance, defende que esse elemento dêitico é a essência determinativa que nutre a simbologia ontológica da vida do ser fictício. As personagens vivem a história, e suas determinações são congruentes com os fatores determinantes da nossa realidade.

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem ligados, os intuitos do

romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (Candido, 1974, p. 51).

Conforme Candido, a personagem vive o enredo, a narrativa acontece por suas ações. Nas narrativas ficcionais e nas narrativas de cunho documental, a construção das personagens visa alcançar a vida criada pela narrativa. Nos documentários, a vida das personagens é baseada num determinado fato vivido por alguém. Esse fato é o que fundamenta a necessidade do contar; é por meio da memória dessa personagem que a história adquire seu adjetivo fatural. Nessa dicotomia se encontra o cerne deste texto: analisar a personagem de ficção, presente nas narrativas ficcionais, e o autor social, presente na narrativa do documentário, com suas semelhanças e diferenças no processo de construção da narrativa.

As considerações de Candido (1974) em relação à personagem de romance podem ser estendidas, com ressalvas, às personagens de filmes e, com alguns distanciamentos, aos documentários. A personagem de documentário apresenta uma característica interessante: traz imanente a si o resultado de sua própria história. Ao compará-la com uma personagem de ficção, por exemplo, conseguimos inferir o ator ficcional e o ator social. Isso não assegura à linguagem documental a representação pura da realidade; legitima-a, por outro lado, como representação plausível do fato cuja realidade está imbricada no relato da pessoa.

A personagem é parte constituinte da narrativa. Ela compõe a diegese que, de forma coerente e lógica, garante a ação no espaço narrativo. A análise da personagem é importante não somente por ela ser um elemento intrínseco à narrativa, mas por ser o que subsidia espectador/leitor ao mundo da pessoa na realidade. A personagem fornece à ficção graus de humanidade ou reconhecimento de características humanas, conferindo à personagem um *status* de pessoa. O elemento da realidade da narrativa passa, necessariamente, pelos aspectos de ação das personagens. Sendo uma parte de um todo dotado de inteligibilidade, a personagem está para a narrativa tal qual a

pessoa está para o mundo; mundos que, embora duais, estão envoltos pelas realidades sensoriais que permitem ao ser humano entender e fazer-se entendido.

Este estudo não tem a finalidade de analisar os aspectos mais subjetivos das personagens, mas pretende fazer uma análise comparativa sobre os modos de representação das personagens de ficção e suas relações, de proximidades e distanciamentos, com as personagens de documentário. Ampliando as ferramentas de aproximação analítica ao documentário, pensemos em *Menino 23, infâncias perdidas no Brasil*, documentário nacional lançado no ano de 2016.

O documentário *Menino 23* apresenta características típicas de documentário de cunho historiográfico. A presença de dois meninos sobreviventes ao período de escravidão ao qual foram sujeitados na Fazenda Santa Albertina, na cidade de Campina do Monte Alegre, no interior de São Paulo; o relato do historiador Sidney Aguilar Filho, dos pesquisadores, dos familiares dos meninos e dos moradores do local, agem na narrativa como prova fatal do que contado.

As teorias da personagem atestam que há inúmeras proximidades entre as personagens ficcionais do romance, do teatro e as cinematográficas — respaldo útil a utilização desses estudos na análise da personagem em quaisquer tipos de narrativas. A generalização exige, por parte do analista, devidas ressalvas, em conformidade aos gêneros a serem trabalhados. Assim, as personagens de ficção e não ficção pertencem a um conjunto de possibilidades que as aproximam, mas também as diferenciam. Há um engodo pragmático que permite certas semelhanças entre a narrativa de ficção e o documentário, no entanto, a própria dualidade ficção e não ficção é o que delimita o romance, o filme ficcional, o teatro e o documentário.

Começemos pela afirmação de que a teoria aplicável à personagem de ficção se estende aos gêneros por ela circundados. A forma narrativa nutre uma estrutura básica que constitui o fundamento do contar. Essa estrutura comporta pelo menos dois

elementos dêiticos: personagem e narrador. A personagem de ficção carrega consigo o que Rosenfeld (1974) chama de problema epistemológico: ela aspira por carregar traços universais de identificações que lhe dão vida; é pela personagem que a realidade da ficção acontece, pela sólida relação personagem e mundo (Rosenfeld, 1974).

A personagem no romance é complexa. A afirmação da complexidade da personagem de romance é o que Candido (1974) chama de lógica da personagem. Pensar a lógica da personagem exige que tomemos nota de alguns pontos bastante óbvios, porém, importantes neste contexto. Quando pensamos numa história, pensamos no que as personagens viveram, nas condições sociais e existenciais que as formaram ou determinaram-nas a seguir certos caminhos ou tomar certas atitudes em suas vidas. Há de considerar que essas personagens são elementos de um autor que as criam em favor da própria história do artista. A verdade das personagens de romance está na interpretação que o leitor lhe confere; anterior a isso existe uma lógica construída pela finalidade última de “alguém” que inicia uma história que findará ao terminar o livro.

A verdade da personagem do romance está na sua lógica em favor à história contada. A verossimilhança pretendida pelo texto é o que sustenta a posição de ser da personagem. Dizer que a personagem no romance é um ser soa paradoxal, como sugere Antonio Candido.

Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 1974, p. 55).

Dizemos que uma personagem existe. A existência dela está delineada pelo texto. A relação paradoxal levantada por Candido é cara à verossimilhança: os traços existenciais da personagem do

romance em muito se confundem com os comportamentos humanos. A possibilidade de um elemento dêitico representar o próprio ser humano é a primazia que remete ao constante dialogismo entre ficção como representação da realidade e realidade como subsídio à ficção. A personagem existe no romance como um ser abstrato, imaginado. A relação da personagem do romance com o mundo está na possibilidade criada pelo mundo fictício que figura ao ser humano uma possibilidade de reconhecimento, pois os traços que a distinguem são tão tênues, mais os semelham do que distanciam.

A lógica da personagem do romance está em sua função laboral para a obra e em sua função existencial para o mundo. A personagem se enlaça de complexidade devido à sua predominância elementar de constituição de ser. No romance, há a possibilidade de se conhecer profundamente a personagem, seus sentimentos, ressentimentos, culpas ou alegrias. Esses fatores fazem com que Candido defenda que a personagem de romance é complexa: podemos adentrar sua mente e sentir emoções que não são possíveis ao homem real conhecer.

### **A personagem e sua função laboral na narrativa**

A profusão do existir da personagem ganha contornos mais elaborados após a última grande guerra que, segundo Adorno (2003), mudou as formas de se fazer os romances. O monólogo interior mudou o “realismo” que predominava até então. A personagem, que antes era um ser cuja representação do coletivo figurava, torna-se um ser complexo. O momento da negação do realismo no romance moderno abala a linearidade de início, meio e fim. Em meio a isso há um homem, um ser que refuta o processo de existir como elemento decorativo do espaço social; ele é antes um ser fruto de uma organização complexa cuja idiossincrasia se sobressai sobre o coletivo. Para Adorno, isso se dá por estarmos imersos a uma sociedade “em que os homens estão apartados uns dos outros e de

si mesmos, na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (Adorno, 2003, p. 58).

Nas produções romanescas modernas predominam a ênfase nas individualidades do sujeito. Lançado no mundo, essas personagens se comunicavam com ele não mais sobre os aspectos sensórios coletivos, mas sobre as individualidades que o subjetivam; é um ser moldado pelo meio em que vive e que, exaurido dessa exterioridade, torna os aspectos mentais subjetivos destacados sobre os coletivos.

Candido (1974) defende que a teoria aplicável à personagem de romance também se estende à personagem do teatro e à cinematográfica. Almeida Prado (1974) argumenta que a personagem de teatro é, como em toda ficção, uma projeção artística da personificação humana; é a personagem um ser que vive e se relaciona como todo ser humano, que vive uma história imaginada. A personagem teatral é representada por um ator, pela performance no palco, desenrola a história. A limitação performática da personagem de teatro, em relação à romanesca, está na dificuldade de se adentrar aos aspectos psíquicos pela complexidade de monólogo que a literatura carrega. Primordial e ininterrupta, a presença da personagem de teatro na pessoa do ator no palco é o que garante a continuidade da história. Nesse aspecto se encontra um ponto crucial para a personagem de teatro: o palco não pode estar vazio.

Consideramos que as bases teóricas que permeiam as personagens de ficção dos romances e de teatro salvaguardam o princípio básico da personagem de ficção. Voltemo-nos à personagem cinematográfica em seus aspectos de proximidades. Nos filmes, em geral, as personagens são representadas por atores. Estes carregam uma herança do teatro, pela performance espacial, e a complexidade herdada das personagens lógicas do romance. Os aspectos subjetivos da personagem fílmica são delimitados pelo viés realista da imagem. Mesmo quando um filme extrapola os limites da realidade, criando mundo em outros planetas, animais falantes, natureza viva, esses objetos são, de alguma forma,

realistas, pelo fato de a imagem criar uma realidade a partir do visível do mundo, do sensorio que não escapa às intermitências do mundo temporal e espacial humano.

Podemos dizer que a personagem de um filme pode ser complexa e apresentar pensamentos complexos. O aspecto subjetivo dessas personagens é visitado, com algumas limitações, pela performance do ator (assim como no teatro), por cortes, montagem, planos, fotografia. A concepção da personagem cinematográfica está condicionada a um olhar artificial da câmera, permitindo ao espectador, apesar disso, interpretar e inferir significados amplos sobre os limites existenciais e psíquicos que possuem.

Salutar ponderar que o filme pode existir sem a necessária presença de um ator. A lente narrativa pode guiar o espectador por uma longa paisagem sem a interferência de um ator. O ator é a presença humana performática do filme, obviedade que, de tão banal, torna-se basilar. Isso porque em filmes em que não há humanos ou atores reais, como em animações com animais falantes, é o animal uma “espécie de pessoa”, alguém que vive emoções, necessidades, prazeres e vícios que são intrínsecos aos seres humanos.

As relações definidas até aqui nos levam a um caminho de encontros e bifurcações. Contraditório dizer que o que afirmamos ser uno apresenta dualidades. A distinção teórica, que ao mesmo passo nos permite generalizações, nos faz pensar sobre os modos de representação de cada gênero. Ao elaborar uma análise sobre a personagem de romance há de se considerar as estruturas linguísticas que a formam. A personagem literária, nesse sentido, é o construto das palavras, e sua construção está condicionada à percepção sensorial do leitor que a recria imagetivamente. As personagens de teatro e cinematográficas ganham a forma humana na presença dos atores, agem numa via de mão dupla, pois os aspectos dessas personagens são mediados por uma *performance* que também é subjetiva e fruto da interpretação de um ator. No palco, não existe espetáculo sem ator; no filme, a câmera narrativa consegue

contar sem a presença de um ator, porém, obedecida a ordem de uma história a ser contada, a personagem é o centro da ação.

Candido (1974) nos lembra que a obra acontece antes da existência da personagem. Essa afirmação é plausível e também pode ser aplicada na estética do documentário. Um olhar sobre o filme documental nos abre uma grande discussão sobre os modos de representação do gênero e a pertinência da definição de personagens. A primeira distinção que fazemos deve ser a relação entre o documentário de não ficção e as demais obras ficcionais cinematográficas.

### **A personagem e o ator social**

Substancial na relação entre filme de ficção e documentário está a concepção do gênero: ficção é uma realidade imaginada que existe para substituir outra; o documentário parte de uma realidade existente em sua relação com a representação do mundo em que vivemos, é um trabalho artístico que se volta à realidade e a vê em sua necessidade histórica de ser contada. A realidade fatural, presente no documentário, está ligada à necessidade de o homem histórico da pós-modernidade situar-se como sujeito conhecedor do meio que abstrai e reflete a historicidade que o constitui. O aspecto de representação da realidade do gênero documental, aliado à inseparável necessidade histórica do contar humano, configura o gênero documentário como um relato artístico do real, como salienta Nichols (2016): a realidade do documentário conta um acontecimento, algo plausível, fatural; diferentemente do filme de ficção, que faz uma interpretação da possibilidade do que poderia ter acontecido.

Essa relação, embora nos ajude a pensar o tipo de distanciamento permitido ao documentário, não tira a suspeita da afirmação. Ainda que na linguagem documental há a convenção da existência de um pressuposto real do acontecimento, tal qual na linguagem jornalística, os elementos utilizados para contar no documentário não são distantes suficientemente para enquadrá-lo

numa concepção pura da realidade. Isso acontece pelo fato de o documentário ser um recorte, um produto transformado semioticamente, que busca nos vestígios da realidade se concretizar como forma.

A forma de representação das pessoas no documentário adquire um ponto de divergência interessante em relação às personagens de ficção. Na linguagem documental, a personagem geralmente é a pessoa que viveu aquele fato. Essa pessoa pode ser substituída por um ator profissional, que passa a representar a pessoa, como no caso de Eduardo Coutinho, em *Jogo de cena* (2007), no qual atrizes e relatantes comuns dividem a cena, uma forma híbrida em que a encenação direta e a encenação construída se misturam.

A encenação direta pode ser concebida como aquela realizada naturalmente pela pessoa participante para a câmera. Já a encenação construída se baseia no argumento e na montagem para que a representação se aproxime da realidade fatural pretendida. Considerando essas duas perspectivas de representação da personagem no documentário, não se pode deixar de argumentar que a encenação direta é também uma construção, baseada na escolha da pessoa envolvida, do documentarista e demais elementos estruturais que contribuem na construção da obra, um construto ideológico.

O caso do documentário *Menino 23, infância perdidas no Brasil* (2016) apresenta um ponto enriquecedor para pensar a pessoa no documentário. As personagens, neste caso, são as pessoas que foram escravizadas na década de 1950, numa fazenda no interior de São Paulo. Na época, o Movimento Integralista Brasileiro e suas influências nazistas ganhavam força. O documentário aborda, entre outros pontos, o período de saída dos meninos do orfanato São Romão, no Rio de Janeiro, até a libertação da fazenda de Santa Albertina, no interior de São Paulo, propriedade que pertencia à família Rocha Miranda, aliada ao movimento integralista e influentes no cenário nacional.

Os cinquenta meninos escravizados recebiam um número, que passava a ser a identidade de cada um. O menino de número 23 é Aloísio Silva, falecido no ano de 2015, pouco tempo antes de o documentário ficar pronto. Além de Aloísio, Argemiro dos Santos e familiares de José Alves de Almeida (já falecido) relataram, por volta do ano de 2015, essa experiência de escravidão, que deixou marcas em suas vidas. Nesse sentido, o documentário, além de abordar um episódio do passado, carrega a marca temporal do presente, um agenciamento entre o presente e o passado, pelo intento de transpor os fatos pela memória.

As personagens são, portanto, pessoas comuns. Essas pessoas se representam pelo testemunho que fornecem ao diretor. Importante salientar que o historiador Sidney Aguilar Filho, que teve o primeiro acesso à história dos meninos, também aparece no filme, executando o mesmo papel dos meninos sobreviventes: o papel do ator social.

O ator social é a pessoa que viveu o fato, não representada por um ator profissional. O ator social não é remunerado para exercer seu papel no filme, representa a si mesmo. Nesse contexto, a representação de si, pelo ator social, é parte fundamental da linguagem do documentário, trazer para a narrativa a pessoa como testemunha é dar credibilidade ao gênero documental, técnica elementar que diferencia a linguagem documental da linguagem puramente ficcional.

Nichols (2016) defende que o documentarista assume um papel de representante público, aquele que carrega a necessidade de contar para as pessoas um fato. O ator social, assim, faz parte de uma estrutura que o prioriza pela “imagem indicial” (Nichols, 2016). Os indícios de que o recorte do filme foi uma realidade vivida por alguém se concretiza pela presença do ator social. O indício da realidade tem um papel comprobatório para o documentário, assim como a presença do historiador, dos intelectuais que falam no filme, dos documentos que são mostrados, da visita à fazenda, do símbolo da suástica nos tijolos.

Ao pensar a pessoa que se representa, Nichols (2016) salienta que a participação da pessoa no documentário age na estrutura como uma construção do diretor. Está ali não para construir sua história, mas que sua história aja em favor ao discurso do próprio objeto estético.

As pessoas são tratadas como atores sociais, não como atores profissionais. Os atores sociais continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser participantes culturais, não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que exige uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas como disfarçam ou transformam comportamento ou personalidade habituais, mas nas formas como o comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (Nichols, 2016, p. 64).

As pessoas comuns estão para o documentário como estão para a vida: representam uma parte de sua história, porém essa parte não é o todo. Dentro do documentário, essas pessoas são uma forma de discurso direto personificado, em que seu testemunho e a presença de seu atual modo de vida resultam na prática participativa e afirmativa do enunciado histórico que delinea a narrativa documental. São atores sociais por representar uma imagem de si, imagem esta que vive na medida em que se solidariza com a performance pretendida pelo documentarista.

Assim, a linguagem do documentário está muito próxima da interpretação histórica do mundo e da construção ficcional. O ponto de vista é fundamental para se pensar os limites do real. Prova disso é quando a voz *off* pergunta ao sobrevivente, Sr. Argemiro, se ele era um agricultor na época em que estava na fazenda; ao que ele responde que, se assim o fosse, não estaria aqui. Fortuna nossa esse trecho não ter sido cortado do filme, pois podemos compreender um ponto fulcral da representação: quando o sujeito representa a si, ele pode emitir algum juízo sobre o que concebe de si mesmo; afirmação redundante, porém eficaz à

medida que projeta o próprio olhar do diretor sobre a condição humana do sujeito.

Dessa forma, a linguagem fatural do documentário não exclui a ambiguidade interpretativa que permeia a narrativa. Podemos inferir que, para o diretor, ser agricultor é comportar aquele que cultiva a terra, é uma condição de trabalho no campo. Para o sobrevivente, ser agricultor é tomar posse do sistema de produção, é uma condição social de propriedade.

### **Considerações finais**

As personagens representam para a narrativa um modelo de humano que vive uma história. A saga de uma personagem é o que leva ação à narrativa. Permeado de características lógicas, mesmo numa ficção de animação, os valores ontológicos da complexidade humana estão presentes. Essa complexidade está na personagem de ficção, nos filmes, romances, no teatro, respeitando os limites representativos de cada gênero, permitindo ao leitor adentrar mais profundamente a psique da personagem ou inferir significados internos aos elementos de *performance*.

A câmera narrativa trabalha a representação pela imagem realista que subsidia os gêneros do audiovisual. A personagem de teatro é consolidada pela presença, sua *performance* é substancial para o espetáculo, que só é possível quando a personagem, representada pelo ator, desempenha seu papel em favor à ação, pela presença no palco. O romance de ficção, pelo caráter da representação escrita, permite que a complexidade da personagem em sua psique seja visitada pelo leitor, que age de forma complementar à narrativa.

Na ficção, as personagens são construções artísticas que laboram em favor da ação. A história vive porque a personagem vive a ação imaginada pelo autor/cineasta. Assim, a narrativa emerge dos sentidos permeados pela projeção da pessoa que há na personagem. A personagem é a pessoa. Ela está para a história como o ser humano está para o mundo, no labor de existir. As transformações

ideológicas do mundo refletem as formas das personagens, assim como no período pós-guerra, em que as personagens se voltam à existência, projetando para o mundo um modelo de si, ser complexo em que a subjetividade sobrepõe o coletivo.

Nos limites dos gêneros de ficção e não ficção, as personagens demarcam uma linha de proximidades e distanciamentos que fornecem à narrativa elementos representativos pela presença do ator profissional ou da pessoa que vivenciou um fato. A proximidade entre a personagem de ficção e a de documentário acontece pela presença ontológica e epistêmica que é possível inferir da sua existência. Ambas compartilham a representação da pessoa como elemento complexo que vive no mundo e dele participa, dotado da historicidade do meio em que está inserido.

Os distanciamentos entre personagem de ficção e personagem de documentário acontecem pela *performance*, na presença da pessoa-testemunha ou de um ator profissional. A presença da pessoa-testemunha sobrevivente no documentário resulta na presença do ator social, aquele que se representa. A representação de si fornece ao gênero documental o aspecto de representação fatural direta da realidade.

Nessa construção, o sujeito-testemunha pode representar a si mesmo, na posição de partícipe performático da história que o envolveu, agindo em favor da construção de um discurso histórico imaginado e criado pelo diretor, que interfere artisticamente sobre a realidade, ao mesmo tempo em que projeta ao mundo a participação do ator social emergente da concepção de causalidade histórica.

## Referências

- ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. São Paulo, SP: Editora 34, 2003.  
CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974. p. 51-79.

- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2007. 1 vídeo (90 min).
- MENINO 23: infâncias perdidas no Brasil. Direção: Belisário Franca. Brasil: Globo Filmes, 2016. 1 vídeo (80 min).
- MOTTA, L. *Análise crítica da narrativa*. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2013.
- NICHOLS, N. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- PRADO, D. A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974. p. 81-101.
- RICOUER, P. *Tempo e narrativa*: tomo 1. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 1994.
- ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1974. p. 9-50.

# CONFIANDO NO INCONFIÁVEL: O NARRADOR LOUCO DE *DAGON*, DE H. P. LOVECRAFT

Wesley Ferreira de Araujo

Paulo Custódio de Oliveira

Tiago Marques Luiz

Nascido em Providence, Rhode Island, no ano de 1890, Howard Phillips Lovecraft foi um autor estadunidense, conhecido por criar o universo fantástico que lida com o desconhecido, e como a descoberta de sua existência pode abalar a mente humana. Suas contribuições literárias podem ser observadas até hoje nas mais diversas mídias que trabalham o horror e a ficção científica, como literatura, cinema, *videogames* etc. (Smith, 2005). Seu estilo de escrita é imbuído de uma complexidade arcaica e descrições meticulosas, enquanto seus enredos são simultaneamente cativantes e grotescos. Suas obras incomparáveis criaram todo um gênero de terror, estabelecendo-o firmemente como um grande inegável da arte.

No universo fantástico criado por Lovecraft, seres alienígenas já habitavam a Terra éons<sup>1</sup> antes da vida sequer surgir nela e, ao serem confrontados com essa realidade, não restam a seus personagens outro destino senão a loucura ou a morte.

Os narradores dessas histórias nos contam como se sentem paranoicos e como eles próprios se questionam se tudo aquilo que eles presenciaram de fato aconteceu. Eles compreendem o absurdo daquilo que estão afirmando, e como seriam enxergados pelos leitores constantemente os escrutinizando. Ainda assim, eles sabem que aquilo que vivenciaram é real, o que aumenta ainda mais o

---

Nota dos autores: Esta é uma versão do texto publicado na revista *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 66, p. 194-212, 2024.

<sup>1</sup> Denominação para um período longo período de tempo geológico, comumente utilizado pelo autor para representar a ancestralidade desses seres.

estado de confusão mental no qual eles se encontram. Isso, inevitavelmente, afeta seu julgamento, o que, aliado ao fato de que há uma falibilidade inata à mente humana, torna seus relatos potencialmente não confiáveis.

O objetivo deste texto é analisar como esse horror cósmico afeta o narrador intradieético do conto *Dagon*, assim como seu relato. Pode-se confiar na narrativa de alguém que abertamente assume estar louco? Para responder a isso, usam-se as considerações de Wayne C. Booth, em *The rhetoric of fiction*, e William Riggan, em *Pícaros, madmen, naïfs, and clowns: the unreliable first-person narrator*, sobre narradores não confiáveis, em especial narradores não confiáveis loucos, categoria criada por este último, além dos estudos de Tzvetan Todorov, em *The fantastic: a structural approach to a literary genre*, e do próprio Lovecraft, em *O horror sobrenatural na literatura*, para tratar da literatura fantástica, dentre outros.

Na virada do século 20, *Dagon* oferece uma infinidade de *insights* sobre a mentalidade do período, o que nos permite inferir que sua exploração se aprofunda nas complexidades da psicologia, filosofia e alegoria, que moldam coletivamente a essência da narrativa gótica, que é gradativamente subvertida no conto. No Pacífico, no alvorecer da Primeira Guerra Mundial, esse conto se desenrola, pintado com imagens vívidas de paisagens e emoções, pontuadas por elementos sobrenaturais, visando capturar a essência da realidade em sua narrativa cuidadosamente elaborada.

## **A narrativa fantástica de Lovecraft**

Atualmente reverenciado como um dos grandes nomes da literatura fantástica do século 20, Howard Phillips Lovecraft nasceu na cidade americana de Providence, mas o sucesso em vida o escapou. Em seus escritos, não há uma divisão clara entre o que é bom e o que é mau; em vez disso, prevalecem um caos zombeteiro e criaturas que exibem apatia em relação aos humanos. Para S. T. Joshi (1999), a filosofia de Lovecraft pode ser encapsulada pelo termo “indiferentismo cósmico”, que reflete uma posição

metafísica e ética. A ética é, de fato, um componente inerente à metafísica. Segundo a ciência moderna, a Terra é um ponto inconsequente na vastidão do cosmos, independentemente da verdadeira natureza da realidade.

Bestas clandestinas de reinos alternativos ou eras passadas, precedendo quaisquer entidades reconhecíveis, são o que compreendem os monstros lovecraftianos. No universo fantástico do autor, há uma gama de entidades medonhas e seres demoníacos, entrelaçados em uma narrativa épica mitológica apresentada em múltiplos contos e novelas (Lovecraft, 2021). Este grupo de criaturas anômalas e suas ocorrências é apelidado de *Cthulhu Mythos*, em homenagem ao mais famoso desses seres criados pelo autor.

É importante deixar claro o que quer dizer fantástico por aqui: Tzvetan Todorov (1973, p. 25, tradução própria) define-o como “um mundo que é de fato o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros[, no qual] ocorre um evento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar”. Esse acontecimento causa no leitor o que Todorov descreve como hesitação: o leitor não sabe se aqueles acontecimentos que distorcem as leis naturais são reais ou não, com o fantástico permeando justamente essa incerteza da narrativa. Pode-se observar essa distorção nas histórias de Lovecraft na existência desses seres cósmicos que desafiam a compreensão humana. De acordo com o autor, há três exigências a que uma obra deve atender para ser considerada fantástica:

[...] o texto deve obrigar o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais e a hesitar entre uma explicação natural e sobrenatural dos eventos descritos. [...] Essa hesitação pode também ser experienciada por um personagem; assim, o papel do leitor é de certa forma confiado ao personagem, e ao mesmo tempo em que a hesitação é representada, ela se torna um dos temas da obra [...]. O leitor deve adotar uma certa atitude em relação ao texto: ele rejeitará tanto interpretações alegóricas como “poéticas” (Todorov, 1973, p. 33).

A primeira condição trata das “visões ambíguas” dos personagens: aquilo que eles acreditam ter visto de fato aconteceu? A segunda se refere às reações e percepções, tanto por parte dos leitores quanto dos personagens, em relação aos eventos descritos. O terceiro nível é sobre a escolha feita pelo leitor perante os diferentes modos de leitura apresentados pelo texto (Todorov, 1973).

Aplicando esses conceitos brevemente em *Dagon*, como exemplo, obtém-se a seguinte estrutura: o narrador afirma ter visto Dagon após ter passado dias à deriva em alto mar e ter sofrido os efeitos da insolação (Lovecraft, 2017); a aterrorizante forma da criatura o faz questionar-se se o que viu era real, embora essa mesma forma aterrorizante seja o que o leva a acreditar na sua veracidade, pois, como pode algo tão terrível ser fruto de sua imaginação?; leituras alegóricas podem ser feitas do conto, especialmente considerando o contexto no qual foi escrito e as referências diretas à guerra — que o autor deixaria completamente de lado em contos posteriores —, mas elas não são centrais à narrativa e, se existirem, partirão da escolha do leitor.

Segundo David Roas (2014), a literatura fantástica é um tipo de escrita que não pode cumprir sua finalidade sem a existência do sobrenatural. O sobrenatural existe fora dos parâmetros das leis que estruturam o nosso mundo, não pode ser esclarecido e não é real. Nesse espaço que compõe a narrativa deve haver uma criação com semelhanças com as características do mundo do leitor, uma vez que é a estabilidade desse espaço que será alterada pela ocorrência de algum fenômeno (aparentemente) impossível. Nas palavras do teórico, é estabelecido “um jogo interessante entre a possibilidade de escrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação. A indeterminação se converte em um artifício para colocar em marcha a imaginação do leitor” (Roas, 2014, p. 57).

Roas dialoga com Lovecraft sobre o conceito de uma literatura que invoca o medo cósmico, estendendo-se além dos domínios do medo psicológico e do horror básico. Essa literatura está enraizada nos instintos humanos e nas emoções desencadeadas pelo

ambiente, bem como nas sensações inexplicáveis causadas por fenômenos desconhecidos. Lovecraft contempla a existência de tal gênero que confunde a linha entre imaginação e realidade, desafiando as noções convencionais de medo na literatura (Lovecraft, 2021).

Os contos e novelas de horror cósmico do autor, em sua grande maioria, seguem uma estrutura similar: um narrador, que não nos revela seu nome e pouco nos revela de sua história, inicia contando como está abalado, paranoico e sentindo que sua morte está próxima; em seguida, narra os eventos que o levaram a sentir-se dessa forma: ele descobriu a existência de criaturas e/ou lugares insólitos, cujas existências colocam em xeque tudo aquilo que o ser humano toma como verdade. Há hesitação, tanto por parte do narrador, que quer acreditar que sua descoberta não passa de um delírio de sua mente afetada, quanto por parte do leitor, que tem apenas a palavra de um narrador que assume o quão absurda é a sua narrativa.

Emergindo de um reino imerso em costumes antigos e diretrizes estritas, o narrador lovecraftiano incorpora uma figura profundamente enraizada na tradição. Seja adotando o papel de um estudioso diligente, um acadêmico erudito, um aprendiz insaciavelmente curioso ou um superintendente astuto de carga marítima, eles assumem um papel fundamental na manutenção da ordem no mundo. Enquanto atravessam paisagens misteriosas repletas de pavor, o objetivo principal desses narradores dentro da narrativa é desvendar os mistérios enigmáticos que envolvem o abismo tumultuado, trazendo uma sensação de coerência ao pandemônio generalizado, bem como aos sentimentos por ele causados.

Lovecraft conhecia o poder do medo. Em uma de suas frases mais famosas, ele aponta que a emoção mais primitiva que as pessoas experimentam é o medo do desconhecido (Lovecraft, 2021). Sua visão materialista sobre esse “medo do desconhecido” é que ele não é inexplicável ou sobrenatural, mas um medo criado pela consciência do quão insignificantes são os seres humanos

comparados ao universo. É um pavor que advém de admitir que não se sabe tudo, e o que se descobre pode não ser agradável. Isso é o que ele denomina horror cósmico.

Na miríade de cenários, mundos e até universos que caracteriza o fantástico, a obra de H. P. Lovecraft ocupa lugar de destaque, por sua importância histórica, grande imaginação, influência sempre crescente sobre todo o gênero e representação precisa e tensa, ainda que bastante torcida e exótica do momento histórico em que foi gerada (Bezarias, 2006, p. 11).

Após sua morte, o nome de Lovecraft ganhou popularidade entre os leitores e críticos com o surgimento da Arkham Publishing, editora fundada por amigos e admiradores para reunir suas histórias e lançar suas primeiras compilações, que nunca alcançaram muita notoriedade enquanto ele era vivo. Sua obra passou então a alcançar um público maior, e seus deuses, lugares e artefatos fantásticos passaram a ser incorporados por outros escritores em suas obras.

O gênero do horror cósmico, que gira em torno da ideia de que os humanos são uma parte ínfima do universo e que existem seres muito superiores adormecidos nas profundezas da existência, foi estabelecido por H. P. Lovecraft.

[...] todos os meus contos são baseados na premissa fundamental de que as leis e interesses humanos comuns são emoções que não têm validade ou significado no vasto cosmos em geral. Para mim, não há nada além de puerilidade em um conto em que a forma humana e as paixões e condições e padrões humanos locais são retratados como nativos de outros mundos ou outros universos. Para alcançar a essência da externalidade real, seja de tempo, espaço ou dimensão, é preciso esquecer que coisas como a vida orgânica, o bem e o mal, o amor e o ódio, e todos esses atributos locais de uma raça insignificante e temporária chamada humanidade, têm qualquer existência [...], mas quando cruzamos a linha para o desconhecido sem limites e hediondo — o Exterior assombrado pelas sombras — devemos nos lembrar de deixar nossa humanidade e o terrestre no limiar (Lovecraft, 2014, p. 7, tradução própria).

Lovecraft (1968) lida aqui com a turbulência que ocorria na Europa devido àquilo que era conhecido em sua época como Grande Guerra, em especial com os conflitos navais, reconhecendo como essa guerra teve um impacto muito mais amplo do que apenas a guerra terrestre — não é à toa que muitos de seus monstros inomináveis habitam as profundezas do oceano. A Primeira Guerra Mundial foi o tipo de pano de fundo trágico que permitiu a H. P. Lovecraft retratar o mundo como um lugar escuro e sombrio, que esconde horrores capazes de abalar a realidade como a conhecemos.

No segundo parágrafo do conto, *Dagon* nos leva ao centro de uma tumultuada guerra naval na Ásia-Pacífico, servindo como porta de entrada para um tratado misterioso com acontecimentos fantasmagóricos sobre e sob a superfície do oceano. Desta forma, há uma transição suave entre o nosso mundo e uma realidade fantástica — e igualmente aterrorizante.

### **O narrador louco de *Dagon***

Nas profundezas de sua quarta narrativa, Lovecraft liberou uma força antiga que anunciou o surgimento do renomado *Cthulhu Mythos* e dos horrores cósmicos que viriam com ele. Do abismo, monstruosidades inomináveis emergiram, infiltrando-se nas mentes da humanidade, extraíndo a amarga verdade de nossa existência astronomicamente diminuta. Após cair em um estado de sono, o protagonista involuntariamente tropeçou num reino enigmático que lhe causaria danos permanentes, aumentando a mística em torno de sua existência etérea. A história habilmente seduz o leitor a entreter a noção de que o narrador pode estar apenas escrevendo um devaneio fantástico, o que acentua ainda mais a natureza surreal da sequência de eventos narrados, ao enfatizar a transição induzida pelo sono do protagonista.

“Escrevo isto sob uma pressão mental considerável, já que, à noite, não mais existirei” (Lovecraft, 2017, p. 21). É com essas palavras que o narrador inicia seu relato, transmitindo o seu estado

de espírito afetado pelos eventos que narrará ao longo da história. No conto, o narrador-protagonista se encontra extremamente traumatizado, recorrendo à morfina para suportar os horrores que presenciou, ou que acredita haver presenciado.

Em *Dagon*, um militar conta em sua carta de suicídio como o navio no qual trabalhava como supervisor de carga foi capturado pelos alemães durante a Primeira Guerra Mundial. Após escapar utilizando um bote, ele vai parar numa ilha onde tem contato com horrores indizíveis que o deixam, bem como o leitor, questionando sua própria sanidade.

É possível notar no narrador de *Dagon* traços daquilo que William Riggan (1981) descreve como narrador não confiável louco (*madman unreliable narrator*). De acordo com o autor, a narração em primeira pessoa possui uma qualidade inerente de realismo, e ter um personagem que conta em primeira mão aqueles relatos propõe à narrativa uma sensação de veracidade substancial.

E a menos que erros óbvios de fatos, ocorrências estranhamente absurdas, ou impossibilidades físicas adentrem inexplicadas à narrativa, nossa tendência natural é conceder ao nosso locutor credibilidade total possível dentro das limitações da memória e capacidade humana (Riggan, 1981, p. 19, tradução própria).

Isso quer dizer que, desde que o narrador não nos dê motivo para duvidar de seus relatos, a narração em primeira pessoa tem o recurso capaz de aumentar ainda mais a sensação de realismo da narrativa, já que há um narrador se dirigindo diretamente ao leitor, a quem concede-se autoridade graças à sua participação direta (ou indireta) nos eventos que narra.

A narração em primeira pessoa confere um elemento mais humano à narrativa do que a narrativa em terceira pessoa, que é mais objetiva e a qual se tende a questionar menos. Essa humanização, no entanto, traz consigo um problema: a mente humana é falha e limitada, o que, de acordo com o autor, faz com que a narração em primeira pessoa seja sempre, pelo menos potencialmente, inconfiável, dadas as limitações da mente humana,

além de sua capacidade de interpretar mal alguns eventos ou pessoas (Riggan, 1981).

É a partir daí que surge o narrador não confiável. Ao mesmo tempo em que traz à narrativa esse elemento mais humano, a narração em primeira pessoa automaticamente gera no leitor um sentimento de desconfiança, haja vista as limitações da mente humana. Esse fator de desconfiança pode ser ainda mais elevado dependendo de algumas características que o autor implícito — a imagem do autor construída pelo leitor — pode conferir a esse narrador. Ao comentar o narrador de *Dagon*, Isaac Aday (2022, p. 64, tradução própria) afirma que “qualquer informação que o leitor possa receber através dele pode ou não estar borrada ou falsificada por sua instabilidade emocional ou sua dependência em drogas. Tudo no manuscrito a seguir deve ser, portanto, questionado quanto à sua autenticidade”.

Experimentando mecanismos de defesa mental — como dissociação, autoalienação ou mesmo doenças mentais graves, como paranoia ou esquizofrenia —, o louco assume o papel de um narrador não confiável. Na literatura de Lovecraft, a loucura reina suprema, criando um cenário onde o vislumbre dos horrores cósmicos que habitam o universo pode desvendar sua mente e mergulhá-la nas profundezas da insanidade. No entanto, este é apenas um dos perigos possíveis. O sistema de sanidade assume um papel proeminente raramente visto nas obras originais de Lovecraft, dado que o autor empregou representações simplificadas e mundanas de doenças mentais.

Quando se trata de narradores em primeira pessoa, a maneira como eles contam suas histórias tem um grande efeito sobre como os leitores os veem. Uma maneira de classificar o narrador não confiável é analisando seus pensamentos e ações, que podem ser agrupados em quatro categorias, conforme descrito por Riggan (1981). Entre essas categorias, está o narrador louco, caracterizado por uma profunda doença mental que impede sua capacidade de recontar com precisão sua história (Riggan, 1981).

Para Rigan (1981), o narrador louco está isolado do público, falando palavras de vazio, dor, desespero, apatia pela religião e alienação. Esse distanciamento o leva a eventualmente se afastar da realidade e entrar em um mundo fabricado de sombras. À medida que sua insanidade se aprofunda, aumenta também a incerteza do leitor em confiar na história. Sua mistura de loucura e estranheza cria uma atmosfera que pesa muito na psique.

Sua marcada falta de confiabilidade é resultado de sua loucura e estranhamento. A mistura de aberrações, fixações e compulsões que ele compartilha com outros narradores neuróticos não confiáveis solidifica ainda mais seu papel como fonte confiável. No entanto, sua incapacidade de diferenciar realidade e imaginação acrescenta complexidade à sua confiabilidade. Por sua frequente combinação com facetas das neuroses do narrador, esses toques tornam-se um tanto indeterminados.

Dutra (2015, p. 51) observa que em *Dagon*, assim como em outros contos do autor, há “um evento aparentemente sobrenatural, mas ao utilizar um narrador não confiável, Lovecraft cria uma dúvida quanto à veracidade dos eventos narrados, pois estes mais levantam dúvidas do que respostas, e possuem muitas inconsistências”. Reconhecendo a precariedade de seu ponto de vista, o narrador apela para a disposição do leitor em abordar sua narrativa com a mente aberta, uma vez que a carência de evidência não é o único fator que causa dúvida no leitor quanto à validade desses relatos.

O tema da loucura é evidente na obra de Lovecraft, o qual ele toma emprestado de Edgar Allan Poe. Ambos os autores exploram a ideia de um narrador que perdeu a sanidade ou está à beira dela, por ter testemunhado eventos inexplicáveis ou cujas explicações desafiam a lógica (Rigan, 1981).

Apesar dos esforços sinceros do narrador para promover a crença em seu relato, os eventos narrados carecem de comprovação concreta, na melhor das hipóteses, compreendendo evidências circunstanciais e, assim, deixando espaço para o potencial de que

toda a narrativa seja meramente um produto de ilusão uma mente fragilizada.

Riggan (1981) separa os narradores não confiáveis em quatro categorias: pícaro, palhaço, louco e ingênuo. O narrador de *Dagon* segue todos os critérios que ele estabelece para o narrador louco. De acordo com o autor, narradores loucos costumam compartilhar algumas características em comum: situação de crescente ou total isolamento, físico e espiritual; alienação e um sentimento de autoabsorção que os leva a se recolher em um quarto, uma casa ou sala isolados; além disso, “A realidade do mundo exterior se desintegra (ou já ruiu completamente no momento da narração), e o mundo do narrador gradualmente passa a consistir de nada além das febris imaginações e distorções de sua própria psique” (Riggan, 1981, p. 142, tradução própria).

Seja por qual motivo for, as faculdades mentais do narrador no momento ou ao longo de sua narração se encontram comprometidas, o que compromete a sua própria narração. Ele perde a capacidade de distinguir aquilo que é real do que não é. É importante, no entanto, notar que isso não significa que o narrador esteja mentindo: de seu próprio ponto de vista, ele nunca está, apenas há elementos na narrativa que levam o leitor a desconfiar daquilo que o narrador acredita ser real — a hesitação descrita por Todorov (1973).

Isso leva ao narrador inominado de *Dagon*, que, já prevendo que seus leitores o enxerguem como louco pelos eventos que está prestes a narrar, afirma ainda no primeiro parágrafo de seu relato: “Não pense que, por ser escravizado pela morfina, seja eu um débil ou um degenerado” (Lovecraft, 2017, p. 21). Ao longo de todo o conto, o narrador escreve sobre os delírios que teve pouco antes, durante e depois de sua ida à ilha. Mas o que ele presenciou na dita ilha que o deixou em tal estado mental?

Descobre-se que, após chegar ao local, o narrador se vê diante de um cenário sombrio e pútrido, coberto por carcaças de criaturas aquáticas com formas aterrorizantes, o que leva a crer que a ilha estivera submersa. Ele, então, escala um monte e à luz da lua se vê

diante de um ciclópico monólito saindo de um corpo de água no vale, descrevendo o que parece ser um povo subaquático, do tamanho de baleias, que o narrador acredita serem deuses adorados por alguma civilização primitiva. Após algum tempo encarando as figuras, ele vê uma criatura saindo das águas e escalando o monólito.

Tão vasto quanto Polifemo e horrendo, ele dardejou, como um estupendo monstro de pesadelos, contra o monólito, sobre o qual lançou seus gigantescos braços escamosos, enquanto curvava a cabeça hedionda e dava vazão a certos sons compassados. Naquele momento, pensei ter ficado louco (Lovecraft, 2017, p. 26).

Não há qualquer confronto, não é possível haver confronto com as criaturas criadas por Lovecraft; o mero vislumbre de suas formas abomináveis é o suficiente para ruir a mente humana, então o narrador faz a única coisa a seu alcance: foge. “De minha subida frenética da encosta e do monte, de minha jornada de volta ao bote, pouco me recordo. Acredito ter cantado muito e gargalhado estranhamente quando me via incapaz de cantar” (Lovecraft, 2017, p. 26). Após chegar ao bote nesse estado de terror, o narrador diz lembrar apenas de uma tempestade e de sons aterrorizantes.

Ao acordar, encontra-se em um hospital americano, descobrindo ter sido resgatado por um navio, no qual ele delirou durante toda a viagem de volta. Não resta qualquer vestígio da ilha, e investigações feitas pelo narrador o fazem acreditar que a criatura era Dagon, antigo deus pagão adorado pelos filisteus na Antiguidade, mas mesmo isso não passa de especulação de sua parte. Sem acesso às drogas capazes de lhe trazerem alguma paz, mesmo que passageira, e em constante estado de paranoia, o narrador opta por tirar a própria vida, saída que, para ele, parece mais fácil do que lidar com seus tormentos.

É importante afirmar que o fato do narrador relatar eventos fantásticos não é o que torna sua narrativa potencialmente não confiável, pelo contrário. Como aponta Paul Ricoeur (1994), ao discutir a poética aristotélica, um importante elemento do

verossímil é a persuasão do leitor por parte da narrativa, independentemente de ser possível ou não: “Do ponto de vista da poesia, um impossível persuasivo, é preferível ao não persuasivo, se fosse aceitável” (Ricoeur, 1994, p. 82). Isso quer dizer que, quando se precisa optar entre replicar (mimetizar) o mundo real em uma narrativa ou fazer uso de um irreal que engaje o público, deve-se sempre optar pela segunda opção, pois é isso que conectará o público à obra, uma vez que a persuasão é o ponto de ligação entre o leitor e o verossímil.

O próprio Lovecraft também comenta o papel do leitor na construção do medo em uma obra fantástica: “O único teste possível do verdadeiro *weird*<sup>2</sup> é este: se provoca no leitor o profundo pavor e a sensação de contato com esferas e poderes desconhecidos” (Lovecraft, 2021, p. 305). É, pois, o leitor e o quão receptivo ao impossível criado pelo autor ele está os principais responsáveis pela construção do fantástico dentro de uma narrativa. É essencial que o leitor se sinta persuadido pela obra e pelo irreal, para que o fantástico seja efetivo.

Na criação literária, o aspecto mais crucial é garantir que as ações do mito tenham uma conexão lógica e necessária com as referências externas de tempo e espaço. A verossimilhança se desenvolve externa e internamente, com o arranjo estrutural do material verbal desempenhando um papel significativo.

Pode-se observar esse processo no uso frequente de oxímoros e paradoxos nos contos do autor, que transbordam de adjetivos descritivos, insinuando uma impossibilidade total — uma que se choca com o senso comum: “Tão vasto quanto Polifemo e horrendo, ele dardejou, como um estupendo monstro de pesadelos” (Lovecraft, 2017, p. 26). David Roas (2014) afirma que isso é uma ferramenta para se alcançar a verossimilhança; não é apenas uma

---

<sup>2</sup> *Weird literature* hoje é normalmente traduzida como literatura fantástica, embora o tradutor do livro opte por manter o termo original usado pelo autor (Lovecraft, 2021), já que Lovecraft se refere ao *weird* como o estranho, mas a definição criada pelo autor ainda se encaixa no que Todorov viria a categorizar décadas depois como literatura fantástica e é usada pelo próprio teórico para tal (Todorov, 1973).

técnica literária, mas também uma técnica para construir a narrativa de forma tão persuasiva a ponto de fazer com que eventos sobrenaturais pareçam possíveis, ao comparar o impossível com elementos possíveis de serem visualizados pelo leitor. Símbolos, arquétipos e figuras de linguagem são empregados para transmitir o horror cósmico que Lovecraft descreveu de forma tão vívida. Mas qual o papel do personagem nesse processo?

### **O personagem louco de *Dagon***

É importante levar em consideração, ao falar de loucura, que Lovecraft não trata dos transtornos psicológicos de seus personagens como o problema real e complexo que eles são, mas traz uma caracterização que os engloba todos no simplista guarda-chuva da “loucura”. Isso se dá não apenas pelo conhecimento limitado desses transtornos durante a época em que o autor escreveu, como também porque não parece haver por parte do autor intenção de representá-las assim.

Em qualquer obra, o personagem de ficção, por mais complexo que seja, é sempre mais simples que um ser humano real, pois é impossível que um personagem fictício carregue a mesma complexidade de uma pessoa real. A construção da loucura nas narrativas de Lovecraft é possível porque Lovecraft limita seus personagens a seres que possuem coerência, que não é alcançada em pessoas reais.

Na obra de Lovecraft, os personagens são sempre construídos de maneira simples, raramente são dados seus nomes e seus passados; gostos e opiniões são irrelevantes para a história; o que importa é apenas como os seres, os lugares e os eventos insólitos que se desenrolam as afetam. Para exacerbar ainda mais a discrepância entre a pequenez humana e a magnitude desses seres ancestrais que assolam o universo, Lovecraft simplifica seus personagens a tal ponto que tudo o que eles são é aquilo que é narrado nas histórias.

Em *A personagem do romance*, Antonio Candido, ao tratar da criação de personagens ficcionais, fala sobre o processo de interpretação do personagem ficcional em comparação ao de pessoas reais:

No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser (Candido, 2009, p. 55).

Personagens ficcionais, e por consequência seus pensamentos e atitudes, são mais lógicos que pessoas reais, justamente porque o autor os delimita para que possuam uma coerência interna dentro da narrativa. Coerência consigo mesmos, com os outros personagens e com o universo criado pelo autor. Eles podem ser interpretados de diferentes formas por diferentes leitores, mas ainda assim eles seguem uma lógica que foi bem definida pelo autor.

A loucura dos personagens de Lovecraft é mais simples do que é na vida real porque seus personagens seguem uma lógica que pessoas reais não seguem. Os narradores-protagonistas de Lovecraft reagem sempre de forma similar às suas descobertas da existência de horrores cósmicos graças à forma como eles são delimitados pelo autor: não são os personagens o foco da narrativa, é o universo fantástico criado por Lovecraft, e como esse universo afeta esses personagens. E como afirma Candido (2009, p. 55) sobre essa lógica das personagens, “isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica”.

Os protagonistas de Lovecraft ainda são complexos, questionando a tudo e a todos, em especial a si mesmos e às suas próprias mentes: “Frequentemente me pergunto se tudo não poderia ter sido um puro fantasma — um simples arrepio febril

enquanto eu jazia delirante e em insolação no bote aberto após minha fuga do navio de guerra alemão. É o que me pergunto, mas sempre vem a mim uma visão hediondamente vívida” (Lovecraft, 2017, p. 27). Isso é o que afirma o narrador de *Dagon* no final do conto, ciente do absurdo daquilo que acaba de relatar, e é justamente por acreditar na possibilidade de tais relatos serem reais o que agrava ainda mais seu estado de paranoia e loucura.

No final do conto, enquanto encerra sua narração revelando seu medo de que tais horrores tragam o fim da humanidade, o narrador ouve o que ele descreve como um corpo escorregadio tentando arrombar sua porta e vê em sua janela mãos que o levam a um estado de horror extremo. “O fim está próximo. Ouço um barulho à porta, como se um enorme corpo escorregadio investisse contra ela. Ele não pode me encontrar. Deus, *aquela mão!* A janela! A janela!” (Lovecraft, 2017, p. 27).

O conto finaliza sem que se saiba o que aconteceu com o narrador, mas mesmo aqui há motivos para duvidar de seu relato, afinal ele próprio descrevera a criatura como “tão vasta quanto Polifemo”, então parece inviável que seja ela ali para lhe buscar. De qualquer forma, ao terminar a narrativa com um final aberto, uma série de perguntas são propositalmente deixadas sem respostas: o narrador se suicidou como planejava? A criatura finalmente lhe pegou como ele esperava? Ou nada daquilo sequer aconteceu?

### **Considerações finais**

Seria o narrador de *Dagon* um narrador louco no qual não se pode confiar? Ao olhar elementos extradiegéticos à narrativa, como comentários do autor ou mesmo os outros contos de horror cósmico por ele escritos, tem-se uma resposta simples e direta: não. Outros personagens em outras narrativas de Lovecraft presenciam horrores similares. *A sombra sobre Innsmouth*, outro conto do autor, praticamente confirma que a criatura encontrada pelo narrador na ilha se chama Dagon — ou ao menos alguma outra criatura

relacionada a ele —, havendo um culto dedicado a ele chamado “A Ordem Esotérica de Dagon”.

Mas a resposta não parece ser tão simples assim. Em *The rhetoric of fiction*, Wayne C. Booth (1983), quem primeiro cunhou o termo “narrador não confiável”, afirma que a inconfiabilidade do narrador não se trata apenas de ele estar ou não mentindo; “É mais frequentemente uma questão do que [Henry] James chama de *inconsciência*: o narrador está enganado ou acredita ter qualidades que o autor lhe nega” (Booth, 1983, p. 159, tradução própria).

Booth não acredita que devido ao narrador não ser confiável, isso signifique que ele esteja mentindo, apenas que há motivos para que duvidar da veracidade de seu relato. Riggan (1981) também concorda nesse ponto, descrevendo a narrativa do louco não como falsa, mas como imprecisa: “A narrativa do louco é [...] extremamente inconfiável em reproduzir uma imagem precisa das ocorrências e ações que constituem sua estória e também nas interpretações valiosas e avaliativas daqueles elementos de sua narrativa” (Riggan, 1981, p. 143, tradução própria).

Nenhum dos dois autores afirma que o fato de o narrador não ser confiável torna sua narrativa falsa. Pode-se dizer que, do ponto de vista de um narrador louco, sua narrativa sempre será verdadeira, uma vez que ele acredita nela. Ela é, no entanto, ao menos potencialmente, imprecisa. Há motivos apresentados pelo autor implícito ou pela própria narrativa para que uma leitura ambígua dos eventos narrados seja feita pelo leitor da obra, que hesita em acreditar naquilo que o narrador afirma ter acontecido.

Diante disso, respondendo à pergunta feita anteriormente: seria o narrador de *Dagon* um narrador louco no qual não se pode confiar? Sim. Ele próprio afirma isso, o que não quer dizer que seu relato não seja verídico, apenas que não é possível saber o quanto dele é preciso em relação ao que realmente aconteceu. Ele pode realmente ter ido à ilha e visto o que ele diz ter visto. O final, no qual algum ser aparentemente inumano finalmente vem buscá-lo, pode ser real, com Dagon ou os membros metade-humanos, metade-peixe da Ordem Esotérica de Dagon indo terminar aquilo

que fora iniciado na ilha, ou pode ser mais uma das muitas alucinações que o próprio narrador afirma ter desde sua experiência na ilha. Enquanto há de fato evidências extradieéticas que corroboram uma leitura literal do conto, principalmente ao analisar as outras obras do autor, ou mesmo suas afirmações em várias de suas (estimadas) mais de 80.000 cartas; não há, no entanto, elementos no conto em si que confirmem que sim ou que não, ficando em última instância, a cargo do leitor, a decisão de confiar ou não na narrativa do narrador.

A certeza que se tem no fim é de que a descoberta da existência de horrores cósmicos indizíveis, sejam eles reais ou frutos de sua imaginação delirante, afetou de tal maneira a mente do narrador do conto que ele jamais será o mesmo que um dia fora. A combinação desse trauma com o uso incessante de drogas para amenizar seus efeitos tornaram-lhe um narrador não confiável louco. Seu relato, como possivelmente verdadeiro, dificilmente pode ser considerado preciso, e o quanto dele é real (se é que alguma parte é) é impossível saber. Mas, considerando o universo fantástico e aterrorizante criado por H. P. Lovecraft, talvez seja nesse estado de *inconsciência* que se deve permanecer, para não acabar como um dos narradores de suas histórias.

## Referências

ADAY, I. Solitary Conversation. *Lovecraft Annual*, n. 16, p. 62-74, 2022.

BEZARIAS, C. A. *Funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft*. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. 2<sup>nd</sup> ed. Chicago, US: University of Chicago Press, 1983.

- CANDIDO, A. A personagem de ficção. In: CANDIDO, A. *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009. p. 51-80.
- DUTRA, D. I. *O horror sobrenatural de H.P. Lovecraft: teoria e praxe estética do horror cósmico*. 2015. 260 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- JOSHI, S. T. *A subtler magik: the writings and philosophy of H. P. Lovecraft*. New Jersey, US: Wildside Press, 1999.
- LOVECRAFT, H. P. Dagon. In: LOVECRAFT, H. P. *H. P. Lovecraft: medo clássico*. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2017. v. 1. p. 21-27.
- LOVECRAFT, H. P. O horror sobrenatural na literatura. In: LOVECRAFT, H. P. *H. P. Lovecraft: medo clássico*. Rio de Janeiro, RJ: Darkside Books, 2021. v. 2. p. 301-383.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: tomo I*. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 1994.
- RIGGAN, W. *Pícaros, madmen, naïfs, and clowns: the unreliable first-person narrator*. Norman, US: University of Oklahoma Press, 1981.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo, SP: Editora da Unesp, 2014.
- SMITH, D. G. *H. P. Lovecraft in popular culture: the works and their adaptations in film, television, comics, music and games*. Jefferson: London, UK: McFarland, 2005.
- TODOROV, T. *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. London, UK: The Press of Case Western Reserve University, 1973.



## DOIS IRMÃOS: ADAPTAÇÃO E MÉTODO RECEPCIONAL NA ESCOLA

*Adrieli Aparecida Svinar Oliveira  
Christiane Silveira Batista*

*Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, faz parte do grupo de narrativas publicadas a partir dos anos 1980 que se encaixam no chamado romance histórico, cujas obras adotaram o discurso da revisão de fatos e de personagens da história dita oficial. A maior parte do romance, objeto de reflexão deste texto, é ambientado em Manaus, Amazonas, e tem a casa da família descendente de libaneses formada por Zana (mãe), Halim (pai), Yaqub e Omar (gêmeos) e Rânia (filha) como centro dos conflitos. Nele, exploram-se as intrigas que envolvem os personagens gêmeos, Yaqub e Omar. O primeiro, foi enviado ao Líbano ainda menino, enquanto o segundo, por ser considerado mais frágil pela mãe, continuou com os pais.

A narrativa se inicia com a chegada de Yaqub do Líbano, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Os dois irmãos possuem personalidades opostas: Omar, o beberrão, expulso do colégio, permaneceu em Manaus (isolada no tempo e no espaço, convivendo com o apogeu e a decadência do ciclo da borracha) a maior parte da vida. Yaqub, o progressista, foi para São Paulo (símbolo de modernização) e tornou-se engenheiro. Os traços históricos distribuídos ao longo do romance, e que fazem referência à ditadura militar, ficam ainda mais evidentes com a morte do personagem Laval, poeta e professor de literatura de Omar, arrastado em praça pública em dias posteriores ao golpe militar de 1964.

---

Nota das autoras: Esta é uma versão do texto publicado na revista *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 168-183, set./dez. 2020, com o título “*Dois irmãos: romance e HQ em sala de aula*”.

Em 2015, Fábio Moon e Gabriel Bá publicaram *Dois irmãos*, adaptação do romance de Milton Hatoum para o gênero HQ (História em Quadrinhos). Coincidentemente, os adaptadores também são irmãos gêmeos, além de quadrinistas premiados no mercado brasileiro e internacional, com obras publicadas em doze idiomas.

Da mesma forma que acontece no romance, o enfoque da HQ está nos personagens gêmeos e nos conflitos vividos por eles desde a infância. A leveza da adaptação em quadrinhos se evidencia na maneira como são caracterizados os personagens, em cenas que projetam a mudança da cidade de Manaus e, por consequência, a decadência da família libanesa, ressaltando a degradação da casa da família, os sentimentos de vingança e de ódio, a exclusão e a luta por reconhecimento daqueles que são marginalizados e perderam seus direitos. Os autores usam preto e branco na obra toda e aplicam o uso estético de sombra e luz nos momentos mais tensos da narrativa, o que confere forte dramaticidade às cenas adaptadas.

Considerando ambas as produções supracitadas, especialmente o romance, que foi distribuído na rede pública de ensino brasileira pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), acervo de 2009, este artigo discorre sobre a adaptação como uma obra independente e um novo produto, embasado por Linda Hutcheon (2011), e aponta uma proposta de aplicação didática tendo como parâmetro o método recepcional explanado por Bordini e Aguiar (1988), o qual se divide nas seguintes etapas: determinação do horizonte de expectativa; atendimento ao horizonte de expectativa; ruptura do horizonte de expectativa; questionamento do horizonte de expectativa; e ampliação do horizonte de expectativa.

### **HQ: a adaptação como (re)criação**

No atual cenário que envolve tecnologias e mídias contemporâneas, os bens culturais passam por um processo de democratização em que os leitores começam a se modificar. Canclini (2008) destaca que o leitor contemporâneo não é mais

aquele somente do livro de papel, mas também de outras mídias. Assim, é imprescindível que ele entre em contato com letramentos diferentes para navegar nos sistemas sógnicos atuais das artes. Diante dessa realidade, mais rápida e imagética, faz-se necessário pensar o gênero HQ como algo frequentado por esse público e que, portanto, merece espaço na sala de aula.

Contextualizando brevemente, a fama dos quadrinhos iniciou-se nos Estados Unidos e se deu entre as décadas de 1930 e 1940. Foi no contexto da Primeira Guerra Mundial que o gênero teve seu *boom* por meio da popularização das narrativas de super-heróis, e em consequência do mercado editorial de quadrinhos, fortemente influenciado pelo contexto histórico do momento. A primeira adaptação para os quadrinhos aconteceu na década de 1930, com a obra *Tarzan, O filho das selvas*, originalmente publicada em 1912 pelo autor Edgar Rice Burroughs, definida como o pontapé inicial para a divulgação das adaptações.

A partir disso, HQs vêm sendo cada vez mais consumidas, alcançando também o cinema e aumentando seu público. Marvel e DC são exemplos típicos que contribuíram para a ampliação de círculos de leitores do gênero. No entanto, embora haja esse processo frequente de adaptação das HQs para o cinema, “quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos” (Ramos, 2016, p. 17).

Desse modo, quando se diz que um material é uma adaptação, está anunciada sua relação com outras obras, ocorrendo um processo que promove tanto um afastamento como uma aproximação ao texto antecedente com o qual dialoga. Para Linda Hutcheon (2011, p. 40), a adaptação “é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa transcodificação pode envolver uma mudança de mídia ou gênero, ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto”. Nesse sentido, sempre envolve uma (re)interpretação e uma (re)criação que culminará em uma nova obra.

Sendo assim, uma adaptação não é uma mera cópia ou uma tentativa de reprodução fiel, mas sim o produto resultante do ato de adaptar, que requer uma (re)leitura do adaptador em relação a outra obra. O processo de adaptação, outrossim, não se esgota na transposição de um texto literário para outro formato; ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. Essa noção corrobora a proposta de Roland Barthes (2004, p. 69), para quem “um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.

Nessa perspectiva, mais do que uma derivação, uma adaptação para a linguagem das HQs deve ser considerada como um novo produto, com características próprias do gênero, trazendo novas significações às obras que se relacionam, pois em uma arte que une texto e imagem, como os quadrinhos, potencializa-se a capacidade de significação da obra, permitindo que haja novas possibilidades de interpretação a cada leitura. Logo, a adaptação de *Dois irmãos* para HQ, com sua diversidade de recursos, é um exemplo dessa (re)criação. Por conseguinte, o romance *Dois Irmãos* (2000) e sua adaptação homônima são obras independentes, com lugar, tempo e espaço próprios.

Haja vista a proposta de (re)criação de um novo material a cada adaptação, o ideal de fidelidade deve ser abandonado quando o professor decide escolher uma obra para trabalhar em sala de aula. Além de limitante, essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar sentidos singulares com o passar do tempo. Assim, para determinar se uma adaptação é bem-sucedida, não se deve recorrer à fidelidade como parâmetro de avaliação válido, pois essa instância ignora as diferenças essenciais entre dois ou mais meios, o que não torna uma mídia melhor que outra(s), apenas demonstra que são diferentes.

Essa questão esbarra no conceito de literatura e leitura que o educador adota: uma vez que o professor entenda o conceito de

leitura como algo que vai além da decodificação, sendo uma prática social, e conheça diferentes situações de aprendizagem, terá mais facilidade em lidar com a diversidade de sua turma e de obras em diferentes suportes.

### **A mediação de leitura na escola**

Antonio Candido, em *O direito à literatura* (2004), salientou que não há indivíduo capaz de viver sem o contato com a fabulação. Desse modo, a literatura é “fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (Candido, 2004, p. 175). Seja como forma de expressão ou de conhecimento, a literatura surge como resposta a essa necessidade, configurando um bem incompressível, tal qual moradia, vestuário, alimentação, saúde e instrução. Logo, ela auxilia no conhecimento do mundo e do ser, sugerindo maneiras de o indivíduo organizar a experiência e o caos da existência. Por meio dela, o sujeito se torna mais aberto e compreensivo com seus semelhantes.

Destarte, especialmente na situação de sala de aula, é importante que o professor tome conhecimento da reflexão acerca do acesso à literatura e da afirmação de que ela constitui um direito de seu aluno. Certamente, quando o professor assume o compromisso de estimular a circulação de textos na escola, sem taxar seu aluno de leitor experiente ou inexperiente, e apenas o coloca em contato com o universo ficcional, está colaborando para o crescimento de seus alunos. É primordial, então, que o professor, como leitor assíduo que deve ser, compreenda a literatura como necessidade de todo ser humano e não subestime a capacidade de seus alunos de apreciar a literatura como objeto estético.

No tocante à literatura em sala de aula, muitas vezes, ela têm sido pautada no estudo sobre o estilo do autor, sua biografia e as características das escolas literárias. A experiência estética efetiva com o texto literário recebe atenção menor ou nem acontece, seja pelo fato de o livro didático, frequentemente, trazer apenas trechos da

obra a ser trabalhada, por haver volumes insuficientes para a turma ou por falta de preparo do professor para a mediação da atividade.

Magda Soares (2006), ao refletir sobre a maneira como a literatura é apropriada pela escola, aponta que o problema não está na escolarização, mas sim na sua escolarização inadequada. Isso acontece quando ela é didatizada, pedagogizada no processo de transformar o literário em escolar. É quando se buscam intenções educativas para a literatura, desencadeando o afastamento do leitor em relação à leitura, em vez de conquistá-lo e estimulá-lo. Portanto, a literatura escolarizada distorce os sentidos possíveis do literário, afastando-a do ideal que seria “aquela escolarização que conduziu eficazmente às práticas de leitura literária que ocorrem no contexto social e às atitudes e valores próprios do ideal de leitor que se quer formar” (Soares, 2006, p. 47).

Para atingir esse anseio, deve-se começar pela escolha dos textos. Se o professor é leitor e reconhece o que um texto literário é capaz de possibilitar ao aluno, encontrará maneiras de trabalhá-lo sem que haja obrigatoriedade na leitura e sem que ela seja uma punição. A prática pedagógica do professor que reconhece essas questões se tornará mais eficaz na formação do leitor literário ao possibilitar sua interação com o texto e a socialização das interpretações, já que cada leitura é única e depende de experiências individuais. Quando isso acontece, esse aluno terá condições de ver que a literatura não está apenas ligada à escola, mas que dialoga com a sua realidade e está inserida no seu cotidiano. Tal constatação gera mais chances de fruição e de ampliar seu horizonte de expectativas. Assim, em vez de exigir leituras, o professor deve compartilhar sua “felicidade de ler”, pois “se a relação do professor com o texto não for significativa, se não houver interação entre ambos, a sua atuação como mediador de leitura fica comprometida” (Burlamaque, 2006, p. 83).

O professor que trabalha em sala de aula com textos literários de gêneros diversos e na íntegra, seja um conto, uma crônica, uma HQ, traz significado à prática da leitura, desprendendo-se de recortes e conceitos presentes nos livros didáticos e fornecendo aos

seus alunos o contato efetivo com a literatura. Dessa forma, ele atua como um mediador da leitura: efetua uma “leitura estimulante, reflexiva, diversificada, crítica, ensinando os alunos a usarem a leitura para viverem melhor” (Fernandes, 2013, p. 32).

Para Cosson, “a leitura escolar precisa de um acompanhamento porque tem uma direção, um objetivo a cumprir, e esse objetivo não deve ser perdido de vista. Não se pode confundir, contudo, acompanhamento com policiamento” (Cosson, 2009, p. 62). Portanto, uma mediação efetiva é aquela em que a leitura literária, além da fruição, desenvolve a competência leitora dos alunos, colabora para sua emancipação, estimula-os a criar mecanismos para vencer a passividade que a leitura pedagógica prega na escola e, conseqüentemente, a agir no mundo tornando-se mais autônomos.

Isto posto, é preciso pensar em estratégias de leitura que favoreçam o letramento literário, pois “é necessário que o ensino da Literatura efetive um movimento contínuo de leitura, partindo do conhecido para o desconhecido, do simples para o complexo, do semelhante para o diferente, com o objetivo de ampliar e consolidar o repertório cultural do aluno” (Cosson, 2009, p. 47-48).

Pensando em alternativas que explorem a escolarização da literatura de forma adequada e proporcionem momentos efetivos de letramento literário, a seguir será apresentada uma proposta de aplicação didática para alunos do ensino médio, tendo como base o método recepcional, com o professor atuando como um mediador de leitura.

### **Método recepcional: uma proposta de aplicação didática**

Após analisar os pressupostos da crítica formalista e da crítica sociológica, Hans Robert Jauss (1994) evidencia que ambas as teorias lidam com a dicotomia entre história e estética na tentativa de resolvê-la, embora nenhuma tenha conseguido. Seja por dar maior ênfase ao caráter estrutural do livro, seja por valorizar apenas os condicionantes históricos, fato é que até a primeira metade do século

XX, tanto a obra quanto o escritor tiveram seus momentos de protagonismo na crítica literária. Foi pensando em resolver esse engodo que Jauss (1994) propôs uma maneira de unir esses dois aspectos em uma história da literatura baseada nos leitores.

Esse novo contexto teórico propicia o surgimento de uma outra forma de estudar literatura, denominada teoria da recepção, a qual se divide em várias teorias menores, sendo a de Jauss (1994) a mais difundida. Para Bordini e Aguiar (1988), a recepção é entendida como “uma concretização pertinente à estrutura da obra, tanto no momento da sua produção como no da sua leitura, que pode ser estudada esteticamente” (Bordini; Aguiar, 1988, p. 82). Logo, a obra, até então tida apenas como objeto do autor/criador, passa a ser também objeto do leitor à medida que este preenche suas lacunas no momento da leitura, em uma atitude de interação que precisa mobilizar seu imaginário.

A atitude de interação entre leitor e texto denota que ambos estão mergulhados em horizontes históricos, e para que a comunicação aconteça é preciso que eles se fundam no que Jauss (1994) chama de “horizontes de expectativas”, por meio dos quais autor e leitor interpretam a obra. Estes podem ser horizontes sociais, intelectuais, ideológicos, linguísticos, literários e mesmo de ordem afetivas. Bordini e Aguiar (1988) salientam que, “no ato de produção/recepção, a fusão de horizontes de expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas. O texto se torna o campo em que os dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se” (Bordini; Aguiar, 1988, p. 83). Tomando a relação entre as expectativas do leitor e a obra em si como critério de avaliação literária, um material será mais valorizado conforme possibilite a expansão do horizonte de expectativas do leitor por ir além daquilo que é conhecido por ele, usando recursos estéticos formais ou temáticos.

Vale ressaltar que uma obra só poderá contribuir com o alargamento do horizonte de expectativas do leitor se este, além de responder à provocação do texto que se distancia do seu horizonte, adotar uma postura de disponibilidade para que a obra aja por

meio das estratégias textuais na veiculação de novas convenções. Assim, quanto mais leituras um indivíduo acumula, mais chances tem de modificar seus horizontes de expectativas, tendo em vista que a simples confirmação de suas expectativas se torna monótona, e o natural é que ele se interesse por outras leituras que, de acordo com seu grau de emancipação, vão gradativamente reformulando suas exigências quanto à literatura e aos valores que norteiam sua experiência de mundo.

A aplicação do método recepcional na escola, quando se trabalha com a literatura, pressupõe uma atitude participativa do aluno ao entrar em contato com os diferentes textos, e a transformação do seu horizonte de expectativas se dá, consoante Bordini e Aguiar (1988), por meio dos seguintes aspectos:

[...] *receptividade*, disponibilidade de aceitação do novo, do diferente, do inusitado; *concretização*; atualização das potencialidades do texto em termos de vivência imaginativa; *ruptura*, ação ocasionada pelo distanciamento crítico de seu próprio horizonte cultural, diante das propostas novas que a obra suscita; *questionamento*, revisão de usos, necessidades, interesses, ideias, comportamentos; *assimilação*, percepção e adoção de novos sentidos integrados ao universo vivencial do indivíduo (Bordini; Aguiar, 1988, p. 88).

Considerando esses fatores, a proposta de aplicação de atividade literária com a obra *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e a adaptação homônima em HQ, de Fábio Moon e Gabriel Bá, seguirá cinco etapas, com o objetivo de propiciar uma experiência estética efetiva com a obra e permitir alargar os horizontes dos alunos, conferindo-lhes ampliação de repertório, senso crítico e autonomia, ou seja, um letramento literário que impulse o leitor.

A primeira etapa da atividade é marcada pela *determinação do horizonte de expectativas* da classe. Esta vem carregada dos valores dos alunos, suas crenças, preconceitos morais e sociais, preferências de lazer, modos de ver a vida, tudo que influencia na escolha de um livro. Este é o momento de verificar quais são os interesses de leitura da turma, para que o professor possa pensar em estratégias para atender a esse horizonte e ao mesmo tempo

ampliá-lo. A sugestão é que o professor traga diversas HQs para que possam folhear e dizer se já leram algo do gênero, e, se sim, quais foram as obras, se gostaram etc.

No caso específico desta proposta, parte-se do princípio de que haverá o interesse dos alunos, de forma geral, em relação às HQs, por pertencerem mais proximamente à realidade dos adolescentes, o que justifica a escolha das obras já mencionadas.

No *atendimento ao horizonte de expectativas*, o professor, depois de debater com os alunos sobre as HQs, apresenta os dois textos que serão trabalhados: a HQ e o romance. Nesta etapa, as estratégias de ensino também deverão ser pautadas em atividades que são conhecidas pelos alunos. Importante salientar que, antes de iniciar esta atividade, é imprescindível que os alunos tenham acesso ao plano de aula do professor, ou que ele exponha como será o passo a passo das leituras, para que fique claro o que eles devem fazer e aonde o professor pretende chegar com a atividade; isso é parte do processo de construir sentidos e auxilia os alunos a se organizarem.

A proposta aqui é começar pela epígrafe do livro *Dois irmãos*:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
todos os móveis todos os pesadelos  
todos os pecados cometidos ou em vias de cometer  
a casa foi vendida com seu bater de portas  
com seu vento encanado sua vista do mundo  
seus imponderáveis [...] (Hatoum, 2000, p. 7).

Na oportunidade, o professor pode ler a epígrafe aos alunos e destacar que se trata de um trecho do poema “Liquidação”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1968. A parte suprimida do poema é o verso “por vinte, vinte contos”, que pode ser lida também. A partir da leitura do poema, o professor pode suscitar uma discussão a respeito dos sentidos que o texto tem para cada um, indagar sobre o título e o que ele sugere, quais sentimentos o eu-lírico parece ter em relação à casa, conversar sobre o elo que os alunos possuem com suas casas, o que significa

para cada um. Em seguida, realiza-se uma rápida discussão a respeito do que os alunos esperam do livro de Milton Hatoum e da adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. É interessante que as respostas sejam anotadas para, ao fim do processo, observar se foram ou não atendidas.

Para dar seguimento à atividade, a sugestão é que a leitura da adaptação seja iniciada em sala. A escolha pela adaptação como primeira leitura se deve a esta ser uma linguagem com a qual os alunos já estão mais familiarizados e por não representar grandes dificuldades. Além disso, a leitura de quadrinhos serve como motivação da curiosidade dos alunos para posteriormente procurarem a obra da qual partiu a adaptação. Antes da leitura, o professor pode comentar brevemente sobre a vida dos autores (do romance e da adaptação), outras obras deles, apresentar curiosidades, como o fato de os quadrinistas serem irmãos gêmeos, tal qual os personagens que adaptaram.

Faz-se pertinente, ainda, chamar atenção para os elementos paratextuais: capa, contracapa, orelha etc. O professor pode comentar acerca da representação dos irmãos na capa, e que, embora idênticos, aparentam ser diferentes. Os alunos podem opinar sobre os sentidos que depreendem do uso do claro e do escuro, da divisão simétrica dos rostos (um deles com uma cicatriz), inclusive da divisão das informações da capa, como o nome dos autores gêmeos, o aspecto de rasgado ao meio etc.

Iniciando a obra propriamente dita, fica visível, quase instantaneamente, que toda ela será em preto e branco, o que pode ser explorado também ao longo da leitura. Não há numeração de páginas, apenas divisão dos capítulos. Tal como no romance, a adaptação não apresenta um enredo cronológico: antes do capítulo 1, algumas páginas retratam uma das cenas finais que remetem à solidão de Zana, quando, já debilitada, despede-se da casa onde criou os filhos. Aparecem imagens do porto, a igreja antiga em que frequentava as missas, ruas vazias, folhas caindo das árvores, jogos de luz em que a casa parece imensa e vazia sem os filhos e o marido já morto, sua última fala em árabe: “Meus filhos já fizeram as

pazes?”, seguida da resposta do próprio narrador: “Ninguém respondeu” (Moon; Bá, 2015).

A sugestão é que a leitura avance em sala até terminar o capítulo 1, o qual inicia em um momento em que Yakub retorna do Líbano, viagem planejada pelo pai, acreditando ser a solução para a inimizade dos filhos. Ao longo do caminho, Yakub relembra momentos da infância com o irmão, especialmente o dia em que Omar o deixou marcado com a cicatriz no rosto, depois de ver que ele e Lívia se beijavam, já que ambos gostavam da mesma menina. Ao fim da leitura, o professor pode explorar a cena da cicatriz, pois ela se configura na marca do ódio entre irmãos. Além disso, pode chamar a atenção para a representação da casa nas páginas antes do início do capítulo 1 e, mais uma vez, da casa neste capítulo, quando Yakub regressa.

Para a realização da próxima etapa, os alunos precisam ter finalizado a leitura da adaptação; o professor decide, dependendo do ritmo de leitura dos seus alunos, quantos dias serão necessários, se haverá outras leituras em conjunto ou se selecionará capítulos específicos para ler e discutir em classe. Passa-se, então, à terceira etapa, *ruptura do horizonte de expectativas*. Bordini e Aguiar (1988) indicam que o professor priorize atividades que abalem as certezas dos alunos em termos literários ou culturais. As autoras também recomendam que seja uma continuidade da etapa anterior, com textos que dialoguem, pelo tema, pelo tratamento, pela estrutura ou pela linguagem. Observa-se, entretanto, que “os demais recursos compositivos devem ser radicalmente diferentes, de modo a que o aluno ao mesmo tempo perceba estar ingressando num campo desconhecido, mas também não se sinta inseguro demais e rejeite a experiência” (Bordini; Aguiar, 1988, p. 89).

Para dar sequência, a sugestão, novamente, é iniciar a leitura em sala: agora a do romance de Milton Hatoum. A ruptura se dá aqui por sua elaboração estética e pela poeticidade da linguagem. Pela extensão do texto, o professor pode combinar com a turma de fazer intervalos de leitura em que haja uma conversa coletiva sobre os aspectos que mais chamaram atenção até o momento. Faz-se

oportuno solicitar que os alunos façam anotações e marquem páginas durante a leitura, para compartilhar em data combinada.

A fase seguinte é o *questionamento do horizonte de expectativas*, e baseia-se nas duas etapas anteriores: é o momento de comparação entre a leitura do romance e da adaptação. Abre-se espaço para que os alunos exponham suas impressões de leitura, para que falem qual texto, seja pelo tema ou pela construção, exigiu maior nível de reflexão, e após ponderar, qual gerou mais satisfação. É uma oportunidade para falar também sobre o comportamento de cada leitor diante das obras, quais métodos utilizaram para superar as dificuldades de leitura, se fizeram pesquisas e quais foram, que assuntos ou elementos da narrativa ainda oferecem dificuldades. Segundo Bordini e Aguiar (1988), é o momento oportuno para os alunos “verificarem que conhecimentos escolares ou vivências pessoais, em qualquer nível, do religioso ao político proporcionaram a eles facilidade de entendimento do texto e/ou abriram-lhes caminhos para atacar os problemas encontrados” (Bordini; Aguiar, 1988, p. 89). O ideal é que durante a discussão os alunos lancem mão de todas as anotações que realizaram durante o processo de leitura e que haja a retomada constante dos textos das etapas anteriores.

A última etapa consiste na *ampliação do horizonte de expectativas*. É quando ocorrem as reflexões sobre as relações entre vida e leitura/literatura. “Tendo percebido que as leituras feitas dizem respeito não só a uma tarefa escolar, mas ao modo como veem seu mundo, os alunos, nessa fase, tomam consciência das alterações e aquisições, obtidas através da experiência com a literatura” (Bordini; Aguiar, 1988, p. 90). Assim, eles perceberão que suas exigências como leitores tornaram-se maiores e que estão mais aptos a lidar com o desconhecido. À medida que essa tomada de consciência acontece, o papel do professor é sugerir novas leituras, cada vez mais complexas, para que os horizontes de expectativas desses alunos continuem se alargando em espiral, contribuindo para a formação de leitores emancipados.

Para finalizar essa etapa, uma sugestão é que os alunos sejam divididos em grupos e, de forma livre, elejam um capítulo da obra de Milton Hatoum para adaptar ao gênero de escolha do grupo, que pode ser em forma de quadrinhos, de poema, de vídeo. Esse processo dá visibilidade à produção dos alunos e contribui para que eles, e o próprio professor, tenham novas ideias de como recomeçar todo o processo do método recepcional de acordo com os novos interesses. Destarte, os alunos/leitores tornam-se agentes de aprendizagem na continuidade desse processo que estará sempre se reiniciando.

### **Considerações finais**

Como foi apresentado ao longo deste texto, a literatura desenvolve um papel extremamente importante na formação humana do indivíduo, constituindo um direito de todos. É, portanto, papel da escola, como espaço propício de aprendizagem, garantir, por meio das políticas públicas de incentivo à leitura, que esse direito seja cumprido. Entretanto, para que a experiência com a literatura seja significativa, o professor precisa ser mediador, o que só acontecerá se ele for também um leitor, visto que um professor que não lê, não tem repertório de leitura, condições de negociar com os diferentes gostos de seus alunos ou de indicar-lhes obras que os estimulem a ler.

A sugestão de aplicação didática, tendo em vista o método recepcional aqui apresentado, permite refletir a respeito de como a literatura caminha em constante diálogo com outras formas de manifestações artísticas. As adaptações são, então, uma forma de diálogo direto entre o texto literário e um meio de produção artística que o re(cria), utilizando novos recursos que vão além das páginas escritas dos livros, considerando aspectos visuais como parte da leitura. Logo, é importante acompanhar essas tendências, já que elas já fazem parte do cotidiano dos alunos e do novo perfil de leitores contemporâneos.

Por fim, o texto, como matéria, não é objeto neutro e está vinculado às práticas sociais de determinada sociedade; as palavras e as imagens trazem representações do mundo social, traduzindo as perspectivas e os interesses a serem apreendidos pelos leitores. Por conseguinte, o texto literário é livre para (re)criar fatos, momentos históricos, emoções, o mundo em si; e quando o faz, liberta o sujeito da experiência “coisificante”, por permitir que haja uma reorganização simbólica mais livre das pressões reais. Dessa forma, promove o refinamento do conhecimento do sujeito e o alargamento das possibilidades da experiência humana.

## Referências

- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004. p. 66-70.
- BORDINI, M. G.; AGUIAR, V. T. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1988.
- BURLAMAQUE, F. V. Os primeiros passos na constituição de leitores autônomos: a formação do professor. In: TURCHI, M. Z. T.; TIETZMANN, V. M. S. (org.). *Leitor formado, leitor em formação: literatura em questão*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2006. p. 79-91.
- CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internauta*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2008.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo, SP: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004. p. 169-191.
- COSSON, R. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo, SP: Contexto, 2009.
- FERNANDES, C. R. D. *Leitura, literatura infanto-juvenil e educação*. Londrina, PR: Eduel, 2013.
- HATOUM, M. *Dois Irmãos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2011.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, SP: Ática, 1994.
- MOON, F.; BÁ, G. *Dois irmãos*. São Paulo, SP: Quadrinhos na Cia, 2015.
- RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. 2. ed. São Paulo, SP: Contexto, 2016.
- SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, A. A. M. (org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2006. p. 17-48.

# INTERTEXTUALIDADE E ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO: UM OLHAR PELO SIGNO DA PARÓDIA

*Tiago Marques Luiz*

*Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço*

Vincent Leitch (1983) já dizia que todo texto estabelece uma relação com outros textos, portanto, a chamada gênese do texto “é necessariamente uma rede incompleta de fragmentos emprestados conscientes e inconscientes. [...] Todo texto é intertexto” (Leitch, 1983, p. 59, tradução própria).

Isto posto, os estudos de adaptação têm-se consolidado como um campo autônomo de pesquisa. Como todo campo em formação, sua origem provém de vários domínios do conhecimento, como o cinema, a literatura, o teatro, a tradução, a arte etc., e todos têm em comum um ponto de partida: o texto, independentemente de sua materialidade, pois, ao nosso ver, ao ser redimensionado em um novo formato, aglomeram-se particularidades da nova linguagem que irá moldar esse texto e irá apresentá-lo a um novo público.

A nossa reflexão, inserida no domínio da literatura comparada e dos estudos da adaptação, pretende, em um primeiro momento, resgatar e reforçar o papel da intertextualidade para os estudos da adaptação, complementando com a teoria da paródia — que muito se vincula tanto à aproximação quanto ao distanciamento do texto-base — questões levantadas por essas teorias e que pretendemos articular neste trabalho. A filiação ao domínio comparatista nos permite “descrever o solo nutriente temporal, local ou social das artes e da literatura e, assim, apontar influências comuns agindo sobre elas” (Wellek; Warren, 2003, p. 165). Pensando a relação entre as artes, pode-se observar, a partir de Wellek e Warren (2003), como as artes se conectam entre si. No entanto, vale a pena notar que cada

obra de arte pode ter um contexto social muito diferente. O contexto do qual uma obra emergiu pode ser influenciado por origens e temas presentes naquela obra em particular.

Como objeto de pesquisa, escolhemos um fragmento da cena do balcão do espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, uma comédia que relê o texto trágico *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, uma de suas grandes tragédias. Por estarmos na seara entre teatro e televisão, é mister discutir algumas questões relativas à adaptação para teatro infantil. Somando isso à teoria da intertextualidade, iremos elaborar considerações acerca da teoria da paródia e a sua relação com a teoria da adaptação, tomando como objeto de pesquisa a cena do balcão da peça de Shakespeare, reescrita no espetáculo dramaturgico infantil da Mauricio de Sousa Produções.

### **Os estudos da adaptação e a intertextualidade no âmbito comparatista**

A literatura pode ser vista como uma força motriz por trás dos avanços midiáticos. Nota-se que as artes estão em constante relação e que essa correspondência surge “como um complexo esquema de relações dialéticas que funcionam de duas maneiras, de uma arte para outra e vice-versa, e que pode ser completamente transformado dentro da arte em que entraram” (Wellek; Warren, 2003, p. 173). A narrativa foi a principal fonte de motivação para o autor, fornecendo inspiração e direção (pensando em termos tanto de composição da história, como também da construção dramática), ou seja, funcionava como um medidor de qualidade, permitindo ao autor explorar temas e emoções intrincados, mantendo a liberdade e a criatividade. Por meio da narrativa, o autor comunicava seus pensamentos e ideias de forma cativante e persuasiva. Além disso, a visão de mundo individual do autor foi refletida na narrativa, resultando em uma experiência verdadeiramente imersiva para o leitor.

Rene Wellek e Austin Warren (2003), ao discutirem a relação entre a literatura e as outras artes, pontuam o caráter único do artista abordar e expressar a sua arte, considerando que os artistas, segundo os estudiosos, não pensam em termos amplos e gerais, mas sim em termos de materiais específicos e tangíveis. Esses materiais têm sua própria história distinta, ou seja, um elemento preexistente moldado pela tradição, que exerce uma poderosa influência na formação e alteração da sua obra.

William Shakespeare estava situado em um contexto favorável para expressar a sua arte. O teatro, como arte instantânea, expressava a natureza ambivalente do ser humano em seu meio social e político. Além do contexto favorável para o florescimento da arte dramática, Shakespeare também soube aproveitar vários materiais para a composição de suas peças, como as literaturas clássica e italiana, que aqui denominaremos de intertextos, os quais foram adaptados ao contexto. A sua peça *Romeu e Julieta* não é exceção: ela é uma adaptação do intertexto do poema narrativo de Arthur Brooke intitulado *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, que se valeu de um conto italiano, como explica Bárbara Heliodora:

O gênio de Shakespeare se revela de modo particularmente claro no uso que ele faz de sua fonte virtualmente única, o poema que o medíocre poeta Arthur Brooke afirma ter sido primeiramente escrito em italiano por Bandello, “The Tragic History of Romeus and Juliet”. As sementes da trama de Romeu e Julieta são remotas: no século III, em uma historieta grega, pela primeira vez uma mulher recorre à poção que simula a morte para escapar a um segundo casamento com o marido vivo, mas o tema se torna realmente popular na Renascença; em 1476, em *Il Novellino*, de Masuccio, o veneno já é ministrado por um frade. Mas é na *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, de Luigi da Porto, publicada em 1530, que a história se apresenta com considerável semelhança à de Shakespeare: os amantes são nobres, a cena é em Verona, as famílias são Montecchi e Cappulletti (Heliodora, 2016, p. 120).

Shakespeare estava situado em um contexto favorável para a produção criativa, valendo-se de (inter)textos medievais, renascentistas (oriundos da Itália) e dos clássicos greco-latinos. Segundo Michelle Marrapodi (2000), o sucesso da análise

intertextual em Shakespeare se deve à “prática renascentista da imitação poética, estabelecendo como regra comum o princípio da intertextualidade criativa introduzida pelos primeiros humanistas” (Marrapodi, 2000, p. 11, tradução própria), tornando a intertextualidade um campo fértil na dramaturgia de Shakespeare como “no corpus mais amplo do drama renascentista como um todo, com a ideia de ancestralidade e empréstimo combinando com o processo polivalente da composição de uma peça” (Marrapodi, 2000, p. 20, tradução própria).

Pensando o teatro como uma arte intersemiótica, pode-se dizer que a encenação que vemos no palco consiste na associação do texto dramático “com os elementos picturais — cenários, figurinos, máscaras — gestuais e musicais, aos quais se acrescentavam as entonações diversas do coro e outros recursos não-verbais, propiciando o diálogo entre os códigos” (Duarte, 1999, p. 52). Ao longo da história, a relação entre música e teatro têm sido de tradução de pistas verbais presentes em textos, sejam eles líricos, ficcionais ou dramáticos, permitindo inferir que há um processo dinâmico de inter-relação sónica, combinando várias linguagens para criar novos significados e, conseqüentemente, novas leituras.

O produto que conhecemos como adaptação, seja ela filmica, televisiva ou cênica, é fruto de um processo em que linguagens se combinam para resultar em uma produção audiovisual, como filme, séries de televisão, encenação. Nota-se que a discussão entre literatura e outras artes data de muitos séculos, valendo-se de termos negativos como derivação, obra secundária, não original, infiel etc. Robert Stam (2006) critica que, apesar de haver expressões valorativas para a adaptação, tem-se visto que “a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (Stam, 2006, p. 20). A conversa em torno da adaptação parece reforçar silenciosamente a crença de que a literatura é superior ao cinema. Em vez de aprofundar os tópicos mais convincentes da essência teórica da adaptação e o valor analítico que as adaptações oferecem,

o discurso se fixa na questão um tanto subjetiva da qualidade da adaptação.

Roland Barthes (2004) já dizia que não podemos restringir o conceito de texto somente à literatura, isto é, ao material escrito, e afirma que essa matéria escrita permite aos adaptadores se enriquecerem dela no seu processo criativo, dado o fato de que esses meios semióticos “prestam-se a uma desconstrução muito mais notável; mas basta que haja desbordamento significativo para que haja texto: a significância depende da matéria (da ‘substância’) do significante apenas em seu modo de análise, não em seu ser” (Barthes, 2004, p. 281).

Em vez de um resultado estático de obras passadas, a literatura emula um processo dialético de produção e recepção contínuas. Ao questionar o conceito de referencialidade como uma realidade textual discursiva, os escritores pós-modernos exercitam deliberadamente a intertextualidade. A literatura torna-se então autorreferencial, exercitando uma metalinguagem que gira em torno dos temas da intertextualidade.

O resultado é claro: a “crítica” tradicional, ou o discurso “sobre” uma obra, tornou-se ultrapassada/o. Se um autor deseja abordar um texto anterior, a única opção é produzir uma nova peça que se misture com a teia intertextual. Nesse paradigma, os críticos não existem mais; todo mundo é um escritor. A teoria da criação de texto, por sua própria natureza, só pode produzir teóricos ou praticantes (escritores), mas não “especialistas”, no sentido tradicional, como argumenta Barthes (2004).

Segundo Graham Allen (2021), quando lemos um texto, estamos submersos em uma complexa rede de relações textuais. O processo de interpretação envolve decifrar essas conexões para desvendar a mensagem ou mensagens pretendidas pelo autor. Conseqüentemente, a leitura é um exercício de navegação por vários textos, e o significado é estabelecido por meio da interação entre o texto original e outros textos relacionados ou referenciados. Em essência, o texto se torna um componente de um sistema de significado intertextual mais amplo.

De acordo com Mazzi (2011, p. 23),

Considerando a própria Cultura como um jogo intertextual de aquisição e troca de (in)formações imprevisíveis e fora de controle, é fácil entender a importância do estudo da intertextualidade no campo da literatura. Os textos literários surgem no interior dessa Cultura como objetos culturais, não totalmente prontos, que necessitam dos leitores para a sua (re)criação. Toda leitura é um processo de produção de sentido, necessariamente intertextual, uma vez que, ao ler, são estabelecidas associações do texto presente com outros já lidos.

Um sentido plural é atribuído a um texto pela teoria da literatura de Bakhtin (2010). Essa teoria se baseia na ideia de que o discurso é um mecanismo dinâmico que não permite que nenhuma palavra seja compreendida isoladamente. Em vez disso, todos os termos de um texto devem ser colocados em vários cenários distintos, em diversos contextos linguísticos, históricos e culturais.

Independentemente, as associações acontecem espontaneamente. Propostas de significado incompletas estão presentes em todos os textos e podem não estar alinhadas com as intenções do autor. Durante o processo de leitura, o destinatário torna-se um interlocutor ativo, criando uma relação entre si e o texto. Os objetos culturais surgem como textos literários, formados de modo incompleto e que precisam de leitores para (re)criá-los. A leitura, como meio de gerar significado, é intertextual por natureza. À medida que lemos, conexões são estabelecidas entre o texto atual e aqueles que lemos anteriormente.

Vale lembrar que a intercomunicação dos textos-discursos, da mesma época ou não, é uma prática que caracteriza a própria atividade poética. A obra surge sempre relacionada a outras, contemporâneas ou antigas, enquanto modelo estrutural, fonte de inspiração ou de citação, etc. (Mazzi, 2011, p. 24).

A intertextualidade é um conceito complexo que vai além de simplesmente reproduzir ideias de um texto para outro. É mais sobre tecer textos existentes juntos e criar algo novo no processo. Os escritores não olham para os textos apenas como um produto

estático do que veio antes, eles os veem como uma conversa entre autores e leitores, com cada um influenciando o outro constantemente. Por isso, a intertextualidade ocupa o centro da pesquisa em literatura interartes e desempenha um papel importante no questionamento do que realmente constitui um ponto de referência original. Tudo isso culmina em uma espécie de metalinguagem sobre si mesma, tornando a intertextualidade o foco de muitas obras.

Para Roland Barthes (2004), as artes, que ele denomina como práticas significantes, “podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc.” (Barthes, 2004, p. 281). Duarte (1999) segue a esteira do pensamento de Barthes e complementa que essas relações “configuram uma ambiência intersemiótica que tende a interferir, cada vez mais, no modo de ser do texto literário” (Duarte, 1999, p. 51).

É nesse ínterim que a teoria da paródia surge para complementar esta discussão, distanciando-se da égide do burlesco e reafirmando seu poder paralelo, o que nos permite inferir que as paródias, antes vistas com olhar pejorativo devido ao seu caráter imitativo e por serem desprovidas de originalidade, são, ao nosso ver, um novo original e, conseqüentemente, uma nova releitura.

### **A paródia em diálogo com a teoria da intertextualidade e os estudos da adaptação**

A elaboração ilimitada de forma e significado na intertextualidade assimila textos para formar novos significados não definitivos. A obra literária não é mais considerada apenas um produto de histórias anteriores, mas um processo contínuo e evolutivo de produção e recepção, estabelecido por meios dialéticos. A literatura pós-moderna emprega a intertextualidade conscienciosamente, uma vez que os escritores consideram os referentes como signos–realidades textuais e discursivas que desafiam o próprio conceito de referencialidade. À medida que a

literatura exercita sua metalinguagem, a intertextualidade surge como tema literário.

Para Claus Clüver (2001, p. 348), à medida que a intertextualidade se torna um conceito mais complexo e abrangente, o papel da “influência” não pode ser ignorado. Os artistas estão constantemente expostos a textos em diferentes mídias e sistemas de signos, levando questões sobre apropriação e transformação. O foco mudou da originalidade de uma obra para sua reescrita de forma e função. Apesar disso, o modo como um artista recebe e se relaciona com diferentes formas textuais continua sendo um tema de interesse persistente. E é nesse viés que a paródia exerce o seu papel, distanciando-se da ação ridicularizadora, em que é vista como “fruto de espíritos incapazes de criar por si próprios e, portanto, condenados a ‘imitar’ as obras dos outros” (Mazzi, 2011, p. 27), e aproximando os artistas do seu viés paralelo.

A paródia “incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade” (Hutcheon, 1991, p. 28), corroborando o argumento de que, quando categorizamos um determinado objeto de paródia, estamos postulando “alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, *inferimos* então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto” (Hutcheon, 1989, p. 108).

Ida Lúcia Machado (2015) elucida o caráter subversivo, provocativo e até audacioso da paródia, que, como fenômeno linguístico, ousa mesclar diversos discursos, estilos, autores, épocas e culturas. A paródia realiza a desafiadora façanha de honrar atacando ou atacar lisonjeando. A paródia está enraizada em uma nova interpretação de uma obra já estabelecida e tipicamente celebrada. Seu objetivo é modificar a obra inicial para adequá-la a um novo contexto, produzindo várias versões mais alegres, ao mesmo tempo em que utiliza o triunfo da obra original para trazer algum ânimo.

O fundamento da paródia é baseado na imitação, que depende de inventividade, singularidade e desenvoltura dos outros (Slethaug, 1993). No entanto, o objetivo de uma paródia é apresentar um ponto de vista alternativo, seja ele positivo ou negativo, sobre um determinado aspecto. Pode abranger o criador, o material original, o gênero, o cenário ou até mesmo algo completamente não relacionado ao texto que inspirou a nova interpretação.

Essa “recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1989, p. 19), que se denominou de paródia, toma para si as convenções de um período anterior e lhes dá novas interpretações, possibilitando um enlace intertextual entre dois tipos de textos, em que um é atualizado e ressignificado no novo texto, permanecendo reconhecível.

Tanto no cinema como na televisão, existem elementos que ultrapassam as limitações da palavra escrita, incluindo, entre outros, *mise-en-scène*, estrutura temporal, expressões faciais e sutilezas nuançadas. Muitas vezes, essas facetas são impossíveis de articular com qualquer grau de precisão no texto, e tentar fazê-lo inevitavelmente diminui seu impacto potencial. Ao nos limitarmos ao que pode ser escrito, corremos o risco de limitar o filme a uma mera transcrição do roteiro, desprovida de qualquer profundidade ou matiz. Como argumenta Hutcheon (1989, p. 96), a paródia “postula, como pré-requisito para a sua existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis”.

A questão de como apresentar efetivamente as obras de Shakespeare ao público infantil tem recebido pouca atenção na contemporaneidade. O teatro, meio tipicamente reservado aos adultos, tem o desafio de cativar as crianças com textos complexos, como *Romeu e Julieta*, uma das tragédias mais célebres de Shakespeare.

Assim como nas traduções de obras literárias, o mesmo ocorre com as adaptações feitas entre sistemas semióticos diferentes. Isso acontece porque a intenção do adaptador pode não

necessariamente se alinhar com a do autor original, levando o texto de origem a ser colocado em um novo contexto temporal, o do tradutor ou do diretor. Como resultado, a experiência da obra é diferente daquela de sua produção original (Luiz; Grazioli, 2021).

Adotar a noção de paródia neste espetáculo chama a atenção para o fato de que houve uma passagem de um meio para outro, do teatro para a televisão. Foram feitos ajustes, com a intenção de atrair um público que não conhecia Shakespeare. O texto foi condensado e modificado de maneira bem-humorada para facilitar a compreensão do pesado diálogo para o leitor desconhecido, sem prejudicar a compreensão da comovente história de Romeu e Julieta. Portanto, a paródia “não só preserva o original, mantendo dele o que é pertinente à sua compreensão, como cria o original no espírito do leitor, construindo-o ao mesmo tempo em que o transforma” (Mazzi, 2011, p. 37). A adoção da paródia nesse espetáculo implica em uma série de ajustes e modificações no texto e na trama. Os diálogos são simplificados e adaptados para um público mais jovem e familiarizado com o humor característico dos quadrinhos da Turma da Mônica. Elementos da história original são mantidos, mas são reinterpretados de forma a criar uma narrativa mais leve e acessível. Assim, a paródia não apenas preserva os elementos fundamentais da história de "Romeu e Julieta", mas também os reconstrói no contexto da Turma da Mônica, introduzindo novas camadas de significado e proporcionando uma experiência única para o público.

Pensando que nosso objeto de pesquisa é uma dramaturgia que visa à encenação, é fato de que uma vez que “a performance é dirigida para o público e por ele condicionada, em última instância, mais do que os significados que os artistas inscrevem em seu trabalho, o que importa são os significados que o espectador constrói” (O’Shea, 2007, p. 159). Quando se trata de um espetáculo infantil, como "Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta", a relação entre a encenação teatral e o público infantil é ainda mais crucial. Nesse contexto, a compreensão da citação de O’Shea (2007) ganha uma dimensão particularmente significativa. Em

espetáculos voltados para crianças, os significados e a experiência construídos pelos pequenos espectadores são fundamentais. As crianças têm uma capacidade única de imaginação e interpretação, e suas reações à peça moldam profundamente a experiência teatral.

Assim, ao criar uma dramaturgia para um público infantil, os artistas precisam considerar não apenas sua própria visão da história e sua execução teatral, mas também a forma como as crianças vão interagir e interpretar o espetáculo. Elementos como linguagem acessível, humor adequado à faixa etária, personagens cativantes e interação direta com a plateia são essenciais para envolver as crianças na narrativa e tornar a experiência teatral significativa para elas.

Além disso, a receptividade das crianças pode ser uma medida importante do sucesso do espetáculo. Se os pequenos espectadores estiverem entusiasmados, engajados e absorvidos pela história, isso indica que a encenação alcançou seu objetivo de comunicar efetivamente sua mensagem e entreter seu público-alvo.

Em meio às suas observações, Margaret Rose (1979) faz uma distinção clara entre o efeito que ela causa no leitor e a estrutura da obra. Um erro comum dos modernos é ver a obra em si como inerentemente cômica, resultando em reprovação moral à paródia, algo que os antigos conseguiram evitar. Conforme explica a estudiosa, a paródia é essencialmente uma prática imprevisível, composta tanto de imitação quanto de anseio de mudança, fomentando uma relação de interdependência e autonomia em relação ao objeto receptor da paródia.

A paródia não é uma reprovação moral, mas sim uma forma de expressão criativa, evitando cair na armadilha de considerar a paródia como algo negativo. Na verdade, a paródia é uma ferramenta poderosa para questionar e reinterpretar obras existentes, criando novos significados e perspectivas. A paródia cria uma relação de interdependência e autonomia em relação ao objeto que está sendo parodiado. Ela depende da obra original para existir, mas ao mesmo tempo busca se destacar e se transformar através da imitação e da subversão. Essa dinâmica complexa entre

a paródia e sua fonte inspiradora é o que torna esse recurso tão fascinante e rico em possibilidades.

Portanto, ao analisar a paródia, é importante reconhecer sua natureza multifacetada e sua capacidade de gerar novos insights e perspectivas sobre obras preexistentes. Em vez de simplesmente ser vista como uma forma de humor, a paródia é uma forma de arte que desafia as convenções estabelecidas e nos convida a questionar e reavaliar aquilo que já conhecemos.

Na visão de Linda Hutcheon (1978, 1989), ironia e paródia compartilham uma dualidade que funciona tanto na superfície quanto no plano de fundo. O contexto no qual a camada secundária é apresentada define seu significado em qualquer uma das abordagens. Para ambos, a mensagem final de ironia ou paródia encontra-se na convergência das duas camadas, como uma dupla exposição fotográfica.

### **Uma breve análise da cena do balcão de *Romeu e Julieta* no espetáculo infantil**

A análise da relação interartes revela a evolução do nosso objeto de pesquisa, o texto televisivo, ao longo do tempo e em diferentes meios de expressão. Inicialmente concebido como uma peça teatral encenada no Teatro TUCA em 1978, o espetáculo transitou para outros suportes, como o formato de disco com as músicas do espetáculo e um especial de Natal transmitido pela TV Bandeirantes em 1979. A transformação do especial televisivo em um longa-metragem em formato VHS pelo estúdio TransVideo, com distribuição nacional, evidencia a adaptação do conteúdo para um novo meio. Além disso, o roteiro do espetáculo foi publicado na coletânea "A Magia do Teatro Infantil" em 1988, ampliando ainda mais seu alcance.

A mais recente transformação do espetáculo ocorreu em 2013, quando foi redimensionado em um musical e encenado no Teatro Geo. Essa trajetória multifacetada demonstra a versatilidade e a adaptabilidade do texto televisivo, que conseguiu migrar com

sucesso entre diferentes formas de mídia ao longo das décadas. Apesar das disparidades estruturais entre a peça teatral e a produção televisiva, ambas compartilham uma premissa dramática semelhante: a intriga entre duas famílias, representada pelo casal Mônica e Cebolinha. No entanto, é interessante notar que a produção televisiva optou por um final feliz, diferenciando-se assim da versão teatral.

Devido a limitações de espaço, decidimos transcrever o texto audiovisual, pois este formato capta eficazmente a essência da adaptação televisiva e permite um exame abrangente das distintas características associadas a este meio.

É possível perceber que a manifestação antropofágica da transposição cultural se faz veemente em vários momentos: começando pelo nome dos personagens até a representação da situação em que vivem, sem menosprezar as características intrínsecas que cada personagem tem, o que corrobora que a transposição e adequação da peça trágica para o universo infantil da turma da Mônica é de grande primazia, portanto, a questão da suavização da tragédia é uma maneira de Maurício de Sousa manter a trama-base e, de forma intertextual, trazer o final escrito por Shakespeare, apresentando-o ao espectador de forma inusitada.

Se levarmos em conta o princípio aristotélico de que a comédia é a valorização dos defeitos do herói, pode-se tecer a hipótese de que a adaptação da Mauricio de Sousa Produções aproveitou esta condição *sine qua non* das personagens e realçou-as de modo que se tornasse um elemento prioritário em sua composição.

No universo da Turma da Mônica, as personagens principais, como Mônica e Cebolinha, são conhecidas por seus defeitos e características peculiares. Mônica, por exemplo, é retratada como uma menina forte e destemida, mas também é mostrada como alguém que se irrita facilmente e tem uma tendência a resolver seus problemas com violência, principalmente usando seu coelho de pelúcia, o Sansão. Por outro lado, Cebolinha é conhecido por sua fala característica, trocando o "R" pelo "L", e por suas constantes

tentativas de trapacear para conseguir o que quer, sempre frustradas pelos planos mirabolantes de Mônica.

Ao adaptar essas personagens para um contexto de comédia e para uma história inspirada em "Romeu e Julieta", é possível que a Mauricio de Sousa Produções tenha enfatizado ainda mais esses traços de personalidade, transformando os defeitos dos protagonistas em fonte principal de humor e conflito na trama. Essa abordagem não apenas mantém a essência das personagens originais, mas também se alinha ao princípio aristotélico de valorizar os defeitos do herói na comédia.

Assim, ao ressaltar os defeitos de Mônica e Cebolinha, a adaptação da Mauricio de Sousa Produções não só proporciona momentos de humor e entretenimento ao público, mas também mantém uma conexão com a tradição da comédia ao explorar as falhas e peculiaridades de seus heróis de forma criativa e cativante.

A estilização dos personagens de *Romeu e Julieta* pela Turma da Mônica não se trata de um desvio da sua base, e sim de uma forma de concordância entre as duas mídias, sem haver o desaparecimento do significado primeiro. Mauricio de Sousa enveredou seu trabalho no universo das crianças comuns, com personagens de características atemporais e valeu-se de recursos que fossem um entremeio com a realidade para atingir o cômico e manter a fidelidade de seus leitores, seja em um espetáculo televisivo, como é o caso do objeto de pesquisa, seja em uma nova edição dos quadrinhos.

Quanto à questão da paródia, é perceptível a discordância entre a primeira voz (Shakespeare) e a segunda (Mauricio de Sousa), mas isso não significa que este antagonismo bivocal é o seu cerne, por conta disso, tem de se levar em consideração que a paródia, como estratégia intertextual, é uma reciclagem artística do texto-base, como também uma revitalização do passado no tempo presente.

Como forma de sintetizar a ideia de adaptar Shakespeare para a televisão, recorreremos a Garnet Schafer (1966), que conceitua a adaptação das peças do dramaturgo como “um processo combinado de transferência e edição do roteiro do drama completo

de Shakespeare para um formato com roteiro, produzido para a televisão” (Schafer, 1966, p. 3, tradução própria).

Essa definição ressalta a necessidade de não apenas transferir a história e os diálogos da peça teatral para o meio televisivo, mas também de editar e ajustar o roteiro para se adequar às características e limitações desse novo formato. Isso pode incluir cortes em cenas, simplificações de diálogos, adaptações de cenários e uso de recursos visuais que funcionem melhor na tela da TV.

Portanto, a adaptação de Shakespeare para a televisão é um processo complexo que requer uma cuidadosa consideração das diferenças entre os dois meios e uma habilidade em traduzir a essência da obra original para um novo contexto audiovisual, mantendo ao mesmo tempo sua integridade e poder dramático.

Célia Arns de Miranda (2008) argumentou que interpretar uma peça do bardo é uma tarefa complexa, pois precisa reduzir certos aspectos do texto e expandir outros, dado o fato de que, ainda que existam inúmeras versões de uma mesma obra, cada leitura abandona potencialidades notáveis, mas que nem por isso são desqualificáveis. A estudiosa defende que as obras modernas baseadas nas peças de Shakespeare não devem apenas imitar, mas inovar, isto é, não devem ser meras réplicas de suas obras-primas, mas devem se esforçar para dar nova vida ao texto do bardo e criar algo totalmente original.

Essas criações aproveitam o potencial latente do conteúdo geral e reinterpretam-no em conjunto com seu contexto e propósito, levando em consideração fatores como ideologia, estética e cultura. Ao apresentar Shakespeare aos pequenos, é necessário um pouco de astúcia ao lidar com as obras do bardo. Como Aline Sanfelici observou em 2016, suas peças foram destinadas ao público adulto e precisam de uma reformulação criativa para serem adequadas para crianças. Já Bárbara Heliodora articulou eloquentemente em 2007 que o sucesso do teatro infantil está em seus temas adequados, linguagem simples e no maravilhoso aproveitamento das capacidades criativas de uma criança. No caso de adaptar um texto para a criança, é preciso atentar-se e compreender “seu universo e,

em nenhum momento, deve-se rebaixar ao estereótipo de bobagem” (Mendes, 1988, p. 12).

Isso significa que é importante respeitar a inteligência e a sensibilidade das crianças, oferecendo-lhes conteúdo significativo e enriquecedor. As crianças são capazes de compreender e apreciar uma ampla gama de temas e estilos, desde que apresentados de forma adequada à sua faixa etária e desenvolvimento cognitivo. Portanto, ao adaptar um texto para elas, é fundamental escolher temas e abordagens que sejam relevantes e estimulantes, sem subestimar sua capacidade de compreensão e apreciação.

Além disso, evitar estereótipos simplistas e superficiais é crucial para criar uma obra que respeite a diversidade e a complexidade do mundo infantil. As crianças merecem ser representadas de forma autêntica e inclusiva, com personagens que reflitam suas experiências e identidades de maneira positiva e realista.

Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, essa condenação não existe, talvez pela hipótese de que a Mauricio de Sousa Produções estava mais preocupada em trazer cenas marcantes da peça shakespeariana, e nem tanto pelo desdobramento poético que existe nelas, e talvez na possibilidade de que a criança que teria o contato com o texto não apreenderia a ideia que consta no texto de Shakespeare. Essa escolha pode estar relacionada ao público-alvo da adaptação, que é composto por crianças, e à preocupação de tornar a história mais acessível e cativante para elas. Ao destacar as cenas mais icônicas e inesquecíveis da peça, a produtora garantiu que as crianças pudessem compreender a essência da história, mesmo que não compreendessem totalmente todos os intrincados elementos poéticos e filosóficos encontrados na obra original de Shakespeare. Como se trata de uma paródia, o propósito dessa transcrição audiovisual está em realçar determinados detalhes da peça, e nesses detalhes trazer algo novo, sem se destoar da carga de importância da peça. Parodiar é propor uma mudança que resulta

em continuidade, ou seja, promover uma transcontextualização dos elementos da obra original.

Yara Maura Silva, roteirista do espetáculo, teve o cuidado para garantir que seus personagens brilhassem na cena do balcão sem se desviar da intenção da peça original. Ela garantiu que o público estivesse bem-informado sobre o que estava prestes a testemunhar, destacando o título — no mundo de Romeu e Julieta — e tecendo aspectos intertextuais na adaptação para a TV.

Para realmente ter uma ideia, analisamos a cena em questão e descobrimos que havia uma pitada de humor característico da Turma da Mônica nela. Em seguida, vemos Romeu Montéquio Cebolinha nos levando a uma varanda do castelo Capuleto, dizendo “E lá vou eu pala a famosa cena da sacada”. Esse intertexto trazido por Cebolinha, como também pelos demais personagens do espetáculo, só vem confirmar a ideia da paródia como uma história que se repete de forma contínua. E o Montéquio continua o seu aparte com o telespectador:

ROMEU: “Selá” que é por aqui?

Oh, uma escada.

Só “espelo” que Julieta esteja “acoldada”.

Se não, já “imaginalam” que mancada?

E o pior é que estou “peldendo” o filme da “madrugada” (Mônica [...], 1979, 12’43”–12’56”).

A comédia nesse fragmento do espetáculo está no seu humor verbal. É madrugada, todo mundo foi embora do baile dos Capuletos, exceto Romeu. Para que não faça barulho, ele vai descendo os degraus cuidadosamente, contudo, no momento em que fala que está perdendo o filme da madrugada, o seu tom de voz é de alguém chateado por estar abrindo mão de uma programação interessante para se encontrar com a Julieta. E quando ele chega na entrada do castelo, a porta está trancada.

A cena da sacada, na tragédia shakespeariana, está no Ato II, Cena II, e é marcada pelas juras de amor entre os protagonistas. No espetáculo infantil, a cena é marcada pelo jogo de birra de criança:

Julietta se declara para Romeu, ao passo que ele não corresponde de imediato, deixando-a zangada.

Na sequência, vemos Julieta na sacada de sua casa, procurando por Romeu, pronunciando seu nome em um ronronar de gato. Esse fragmento é visto como engraçado, porque a Julieta interpretada pela Mônica está chamando pelo seu amado em um tom fora do usual, como também distante do tom usado pela protagonista shakespeariana. Romeu escuta a sua amada chamando por ele e, em vez de responder-lhe amorosamente o chamado, quebra o encadeamento romântico com a seguinte pergunta: “Será que ela não ‘enxelga’?”. Irrada porque ele não responde o seu chamado, Julieta já muda o tom de voz: “JULIETA: Romeu, Romeeeeu!! Onde estás que eu não o acho? / ROMEU (aparecendo): Qual é, ó doce Julieta? Não vê que estou aqui embaixo?” (Mônica [...], 1979, 13’25”–13’33”). Logo após a pergunta do jovem Montéquio para a sua amada, começa a canção intitulada *Cena do balcão*, na qual podemos considerar os versos de Mônica como modulação dos seguintes versos de Julieta no texto-fonte.

Quadro 1 – Paráfrase da cena do balcão

Cena do balcão – canção	Cena do balcão – peça
MÔNICA	JULIETA
Se você não puder	É só seu nome que é meu inimigo:
Por amor a mim	Mas você é você, não é Montéquio!
Deixar de ser um Montéquio	O que é Montéquio? Não é pé, nem
Cebolinha	mão,
Nosso amor chegará ao fim	Nem braço, nem feição, nem parte
Mas se assim não for	alguma
Tenho algo a propor	De homem algum. Oh, chame-se
Não sou mais Julieta	outra coisa!
E sim o seu amor	O que há num nome? O que
	chamamos rosa
CEBOLINHA	Teria o mesmo cheiro com outro
Ouçã isso Julieta	nome;
Eu quero subir aí	E assim Romeu, chamado de outra
Mas a coisa está pleta	coisa,
Pois não dá pra sair daqui	Continuaria sempre a ser perfeito,
Puxe essa tlepedeila	Com outro nome. Mude-o, Romeu,

Pois não dá para sair daqui Parece até blincadeila Minha capa está plesa no espinho	E em troca dele, que não é você, Fique comigo.
---	---

Fonte: Elaboração própria.

A referida canção traz em sua letra o romantismo de Julieta, contraposta à trapalhada do Romeu, que está com a capa presa num espinho. Em gêneros musicais, temos uma entonação romântica nos versos de Julieta, enquanto Romeu canta seus versos em um foxtrote, interpondo um contraste aos versos de Julieta, tanto no ritmo mais ligeiro quanto na letra da música.

A partir das canções que apresentam os protagonistas ao espectador (*Tema de Julieta* e *Sou o Lomeu*), é possível afirmar que o estilo musical demarca a caracterização do personagem — Mônica é ríspida e exigente, enquanto Romeu é um malandro, mesmo que ingênuo.

Logo após a fracassada declaração de amor entre Mônica e Cebolinha, o jovem consegue tirar a capa do espinho, mas vai ao chão. Devido ao uso da interjeição de dor “Ai”, Mônica usa a onomatopeia “Shhh”, para que ele não fale tão alto:

JULIETA [mexendo as mãos]: Para com essa barulheira, quer acordar todo mundo?

ROMEU: Não “plecisava” sacudir a “tlepadeila” com toda sua “folça”, né? Como é que eu vou subir até aí “agola”?

JULIETA: Não me interessa e suba logo, antes que eu perca a paciência.

ROMEU: Ma... mas subir de que jeito, sua mandona? Tá pensando que eu sou o “Homem-Alanha”, é? (Mônica [...], 1979, 14’556–15’21”).

Esse momento traz uma sequência de quiproquós, com a jovem Capuleto mandando o Montéquio subir a sacada, mas ele não consegue, enfurecendo mais ainda a jovem. Romeu traz o intertexto do Homem-Aranha, um super-herói contemporâneo da Marvel conhecido por sua habilidade de escalar, contudo, ele se compara ao super-herói por não ter essa habilidade e não atender à exigência de Julieta. No texto-fonte, Romeu tem um discurso

rebuscado, carregado de epítetos e figuras de linguagem, como o trecho abaixo, que encerra a cena do balcão.

#### Quadro 2 – Encerramento da cena do balcão

TYU* (Shakespeare, 2004, p. 68)	TBH** (Shakespeare, 1997, p. 73)
<p>ROMEO</p> <p>Sleep dwell upon thine eyes, peace in thy breast!            Would I were sleep and peace, so sweet to rest!            Hence will I to my ghostly sire's close cell,            His help to crave, and my dear hap to tell.</p> <p>Exit.</p>	<p>ROMEU:</p> <p>Tenha sono em seus olhos, paz no seio;            Por sono e paz tão doces eu anseio.            Sorri a aurora ao escuro pesado,            No leste, a luz já deixa o céu rajado;            O negror, ébrio, corre pra escapar            Das rodas de Titã, que vai passar.            Vou à cela do pai da minha alma,            Pra falar disso e ter ajuda e calma.</p> <p>(Sai.)</p>

Legenda: \* Edição da Yale University Press. \*\* Tradução de Bárbara Heliodora.

Fonte: Elaboração própria.

Após evocar o intertexto do herói da Marvel, Julieta lhe pede que não fale tão alto, pois o seu pai pode acordar, porém Romeu não consegue escutá-la:

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

ROMEU: O quê?

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

ROMEU: Como é que é?

JULIETA (gritando): NÃO FALE TÃO ALTO, SE NÃO O MEU PAI ACORDA, ORA!

ROMEU: Ah, é isso aí.

JULIETA: Isso aí o quê?

ROMEU: A “colda”! Jogue a “colda”, “pala” eu subir aí na sacada!

(*Julieta ri*)

ROMEU: “Vilam” só que sacada genial? (Mônica [...], 1979, 15’21”–15’59”).

Este fragmento da conversa entre Julieta e Romeu é marcado pelo jogo de palavras parônimas “Acorda” e “A corda”, devido à dislalia do Cebolinha, que em vez de entender o verbo como um

despertar, entendeu como objeto. Além dessa paronomásia entre as classes gramaticais, temos também a ambiguidade proposta em “sacada”, que vai remeter tanto ao espaço onde Julieta se encontra, como também se entende como sinônimo de ideia, ou, fazendo um intertexto com as narrativas de Cebolinha, um plano infalível.

Julieta vai jogar a corda para que seu amado suba, porém, nas primeira e segunda tentativas, não é o suficiente, pois Romeu lhe pede para jogar mais. Na terceira tentativa, seu tom de voz já muda, de curiosa para impaciente. E quando ele afirma que a corda atingiu um limite ideal para que ele possa subir, e ela puxá-lo com sua força, o Senhor Capuleto acorda com o barulho. Depois de ouvir o pai de Julieta perguntando que barulho era aquele, Julieta solta a corda desesperada, para frustração de Romeu. Para responder ao questionamento do Senhor Capuleto, Cebolinha assobia como um pássaro, por meio da onomatopéia “piu”.

Ao reconhecer o som, Senhor Capuleto questiona se é “a cotovia que anuncia o dia”, e Romeu lhe responde que não, imitando novamente o som do pássaro e lhe diz que é “o rouxinol do alebol, que está deixando o ninho”. Como bem pontua Marcel Silva (2013), essa cena do balcão, com Mônica e Cebolinha interpretando Romeu e Julieta, é vista como um momento de explosão cômica, cujo emprego das imagens do rouxinol e da cotovia, representando o ápice da noite ou raiar do dia, “é substituído por um jogo de palavras, marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposiciona os sentidos dramáticos da cena” (Silva, 2013, p. 326).

O senhor Capuleto, conformado com a resposta recebida, encerra dizendo que pode dormir mais cinco minutos, e volta a dormir, emitindo um ronco estrondoso. Cabe enfatizar que a evocação do rouxinol e da cotovia surge somente no Ato III, Cena V do texto-fonte, cena essa onde Romeu é condenado ao exílio pela morte de Teobaldo, primo de Julieta, porém, antes de ir para o exílio, passa a primeira e única noite com Julieta na casa dela. A inserção do ronco estrondoso do pai de Julieta após o diálogo entre ela e Cebolinha adiciona um toque de humor à cena, além de criar

uma transição divertida e inesperada. Enquanto o pai de Julieta inicialmente expressa sua conformidade com a resposta recebida, ele rapidamente volta a dormir, emitindo um ronco alto e expressivo.

Essa situação humorística é reforçada pela referência ao rouxinol e à cotovia, que são elementos importantes no texto original de Shakespeare, especialmente na cena em que Romeu é condenado ao exílio. No entanto, ao inserir essa referência de forma antecipada e fora de contexto, a adaptação cria um momento de humor e ironia, já que o pai de Julieta, ao invés de se preocupar com os problemas da trama principal, está mais interessado em voltar a dormir.

O espetáculo televisivo propõe uma combinação da referida cena do terceiro ato com a cena do balcão, trazendo elementos que estão devidamente separados na peça original. A linguagem teatral também se faz presente, pois logo que o Senhor Capuleto volta a dormir, Julieta diz a seu amado que precisa entrar, fazendo gestos com a mão, apontando para o quarto do Capuletão. Triste e inconformado com a partida de sua amada, ele pergunta:

ROMEU: Como posso ir sossegado, se estou apaixonado?

JULIETA (acenando): Se é o que deseja, me espere amanhã na igreja.

ROMEU: Por que na igreja? Hei, “espele” um momento.

JULIETA: Para o nosso casamento.

ROMEU (espantado): Casamento? Ma.. mass quem falou em casamento?

JULIETA: Nós. (*Julieta sai e fecha a janela do quarto*)

ROMEU (em tom cabisbaixo): Casamento.... (*Romeu sai*) (Mônica [...], 1979, 17'14"–17'42").

No espetáculo televisivo, vemos uma mudança paródica: ao passo que o Romeu shakespeariano está decidido a se casar com Julieta, o de Cebolinha diz que está com dúvidas e pede a opinião do amigo religioso. É possível dizer que a paródia é crucial para que o leitor reconheça o texto com o qual ela dialoga, cabendo destacar que toda imitação criativa “mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem

oblíqua” (Hutcheon, 1989, p. 20). No papel de dialogar com o texto original, seja rejeitando-o ou sendo influenciado por ele, Hutcheon valoriza a paródia como forma de comunicação essencial e altamente fecunda. A paródia neste caso é uma homenagem à peça shakespeariana, que transforma e reinventa muitos aspectos da história clássica para adaptá-los ao mundo da Turma da Mônica. No caso dos protagonistas de *Romeu e Julieta*, pode-se dizer que houve respeito para com a estrutura inicial e que foi recodificada para melhor se adequar a um universo totalmente diferente de Shakespeare. Além do mais, parodiar não significa somente ridicularizar um texto, pois o seu intento “vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (Hutcheon, 1989, p. 28). Assim, a adaptação televisiva da Mauricio de Sousa Produções apresenta uma abordagem criativa e respeitosa, apresentando uma nova interpretação da história atemporal, mantendo-se fiel à essência da paródia.

Assim, pode-se dizer que Mauricio de Sousa propõe uma repetição de *Romeu e Julieta* com certo distanciamento, da mesma forma que enfatiza a diferença ao invés da semelhança. Esse texto televisivo de Mauricio de Sousa é um exercício criativo, como também um produto oriundo da tradição brasileira de adaptar Shakespeare em ambiente tropical, pois, segundo Marcel Silva (2013), tanto os anos 1970 como os anos 1980 e em diante estão marcados de ressignificações dessa peça shakespeariana, permitindo dizer que existe um confronto estilístico entre as duas vozes (Shakespeare e Mauricio de Sousa), que, combinadas, resultam em uma “recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (Hutcheon, 1989, p. 19). Logo, a paródia assume as convenções de um período anterior e as reinterpreta de maneiras novas e criativas. Essa abordagem permite não apenas uma adaptação do texto original, mas também uma reflexão sobre as mudanças culturais e sociais que ocorreram desde a época de Shakespeare até os dias atuais.

Por isso, parodiar não significa ridicularização ou imitação cômica de um dado elemento, mas também a ação de fazer com que

elementos de determinada cultura sejam resgatados e aproveitados em outra esfera cultural, de modo que possa soar familiar ao leitor que terá contato com a obra parodiada, exigindo, por parte do leitor, uma maior participação e cooperação dele durante a leitura.

A respeito do enlace entre música e coreografia em um espetáculo infantil, José Roberto Mendes (1988) afirma que a música tem importância no espetáculo, pois permite a criança se envolver com a história. Dentre os papéis atribuídos à música na criação do espetáculo, Mendes elenca três: “reforçar uma ação, acentuar um clima ou, até mesmo, narrar a história. Mas também é importante observar que a música deve ser a continuação da ação ou vice-versa” (Mendes, 1988, p. 11), uma vez que a música tem que estar integrada ao espetáculo.

Encerramos esta análise ressaltando a trajetória de "Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta", desde sua origem nos quadrinhos até sua adaptação para o palco do Teatro Tuca e posteriormente para o cenário urbano de Ouro Preto. Este percurso ilustra como a relação interartes envolve um processo de reciclagem e adaptação do texto-base para diferentes suportes.

Durante o espetáculo, a Turma da Mônica demonstra uma consciência da história original de Shakespeare, incorporando elementos como as falas de Romeu e referências ao livro do bardo. Embora mantenha a dominante genérica de uma comédia musical infantil, a adaptação preserva e subverte as características dos personagens já consagrados por Maurício de Sousa.

A preservação das peculiaridades dos personagens ao adaptá-los para o contexto de Romeu e Julieta evidencia a habilidade da produtora em manter o humor e a identidade da Turma da Mônica, mesmo em uma narrativa estrangeira. Este processo de adaptação requer inteligência, especialmente ao atrair um público específico, e as numerosas adaptações de Romeu e Julieta são um exemplo disso.

Ao direcionar obras para crianças, é crucial considerar o impacto do humor na compreensão literária dos jovens leitores, ampliando sua apreciação do patrimônio literário. A paródia e a transposição criam laços entre o texto atual e seus predecessores,

permitindo a (re)criação da história e dos personagens com novos significados.

Durante esse processo, o adaptador assume o papel de coautor, criando possibilidades textuais e construindo personagens autônomos que enriquecem a produção final. Assim, a apresentação de "Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta" não apenas cativa as crianças com sua estética vibrante, mas também demonstra a atemporalidade da obra de Shakespeare e sua capacidade de atrair públicos de todas as idades, combinando-se com o espírito criativo das histórias em quadrinhos da Turma da Mônica para encantar leitores ao longo das décadas.

### **Considerações finais**

A interação entre as artes, como evidenciada na relação entre "Romeu e Julieta" de William Shakespeare e a adaptação infantil "Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta" de Mauricio de Sousa, destaca como diferentes formas artísticas podem dialogar e enriquecer-se mutuamente. Esta relação não apenas sublinha a permeabilidade entre as formas artísticas, mas também ressalta a capacidade da arte de transcender barreiras geracionais e culturais, empregando técnicas como a intertextualidade e a paródia para renovar e transformar a narrativa original.

No cruzamento artístico entre estas obras, a tragédia clássica é transformada em uma comédia voltada ao público infantil, substituindo o destino sombrio dos jovens amantes por aventuras e desventuras cômicas. Esta metamorfose não só torna o enredo mais acessível para as crianças, mas também as introduz a temas literários complexos de uma maneira compreensível e atraente, utilizando trocadilhos e situações humorísticas para engajar e entreter.

A relação interartística entre teatro e televisão é particularmente reveladora nesta adaptação, onde a obra teatral clássica é convertida em um formato televisivo. Essa transição não apenas altera o meio de entrega da narrativa, mas também modifica a forma como o público interage e interpreta a obra, criando uma nova versão que

mantém ressonâncias do original ao mesmo tempo em que explora novas expressões artísticas.

O teatro, conhecido por sua natureza imersiva e efêmera, exige a presença física do público e muitas vezes depende da imaginação dos espectadores para preencher os elementos visuais ou narrativos não explicitados. Em contraste, a televisão permite uma reprodução detalhada e consistente, utilizando câmeras para explorar técnicas visuais como close-ups e cortes rápidos que intensificam a narrativa de maneiras que o teatro não pode.

A adaptação "Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta" ilustra eficazmente como a fusão de teatro e televisão pode enriquecer a narrativa. Gravar em locações reais, como as ruas de Ouro Preto, adiciona uma camada de autenticidade e contexto histórico, proporcionando um pano de fundo visualmente rico que é desafiador de recriar em um palco teatral. Essa escolha não apenas realça a experiência sensorial e emocional do espetáculo, mas também amplia seu alcance, tornando a clássica história de "Romeu e Julieta" acessível a um público mais amplo e diversificado.

Dentro desse contexto de interação artística, emerge também um diálogo educativo profundo. A exposição de jovens espectadores a clássicos literários adaptados incentiva o desenvolvimento de uma apreciação precoce pela literatura e suas diversas formas de expressão. Além disso, a incorporação de elementos humorísticos e didáticos na adaptação convida o público infantil a refletir sobre temas sérios de maneira leve e acessível, preparando-os para futuras explorações literárias mais complexas.

Portanto, ao refletir sobre a adaptação de Mauricio de Sousa, somos lembrados do poder da literatura de se adaptar e reinventar ao longo do tempo. As técnicas de intertextualidade e paródia não apenas mantêm a relevância cultural das obras clássicas, mas também demonstram como histórias atemporais podem ser continuamente reinterpretadas de maneiras que ressoam com novas gerações e contextos culturais. Assim, essa interação entre textos clássicos e contemporâneos não apenas enriquece nosso entendimento das obras, mas também expande a capacidade da

literatura de dialogar com uma ampla diversidade de experiências humanas e sociais, garantindo que os clássicos permaneçam relevantes e acessíveis em qualquer época e para qualquer público.

## Referências

- ALLEN, G. *Intertextuality*. 3rd edition. London: New York: Routledge, 2021.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5 ed. rev. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, R. Texto (teoria do). In: BARTHES, R. *Inéditos, 1: teoria*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004. p. 261-289.
- BASSNETT, S. Influence and Intertextuality: a reappraisal. *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, v. 43, n. 2, April 2007, p. 134-146.
- CLÜVER, C. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa, PT: Publicações Dom Quixote, 2001. p. 333-377.
- DUARTE, E. A. Literatura e outros sistemas semióticos. In: VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (org.). *1000 rastros rápidos — cultura e milênio*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 1999. p. 51-60.
- EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1971. p. 3-38.
- HELIODORA, B. A grave responsabilidade do teatro infantil. In: BRAGA, C. (org.). *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007. p. 190-195.
- HELIODORA, B. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *William Shakespeare: Teatro Completo*. São Paulo, SP: Nova Aguilar, 2016. p. 119-123. v. 1: Tragédias e comédias sombrias.
- HUTCHEON, L. Ironie et parodie: stratégie et structure. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, v. 9, n. 36, p. 467-477, 1978.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa, PT: Edições 70, 1989.

- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história – teoria – ficção*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1991.
- LEITCH, V. B. *Deconstructive Criticism: an advanced introduction*. New York, US: Columbia University Press, 1983.
- LUIZ, T. M.; GRAZIOLI, F. T. Romeu e Julieta para crianças: tradução intersemiótica do texto dramático no espetáculo Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 46, n. 87, p. 101-114, set. 2021.
- MACHADO, I. L. A paródia: uma estratégia de provocação? *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, Catalão, v. 16, n. 1, p. 15-31, 2015.
- MARRAPODI, M. *Shakespeare and intertextuality: the transition of cultures between Italy and England in the early modern period*. Roma, IT: Bulzoni Editore (Biblioteca di Cultura 610), 2000.
- MAZZI, M. G. C. Intertextualidade e Paródia. *Araticum*, Montes Claros, v. 3 n. 1, p. 23-41, 2011.
- MENDES, J. R. Introdução. In: NISKIER, A. *A magia do teatro infantil*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Consultor, 1988. p. 7-12.
- MIRANDA, C. A. A música como enquadramento épico no Otelô do Folias d'Arte. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, SP: ABRALIC, 2008. p. 3-9.
- MÔNICA e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta. Produção: Maurício de Sousa. Direção: José Amâncio. Codireção: Beto Mariano. São Paulo, SP: Maurício de Souza Produções Cinematográficas, 1979. 1 fita cassete (43 min.), VHS, son., color.
- O'SHEA, J. R. Impossibilidades e possibilidades: análise da performance dramática. In: MOITA LOPES, L. P.; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. (org.). *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro, RJ: Contra Capa, 2007. p. 153-162.
- ROSE, M. *Parody/meta-fiction: an analysis of parody as a critical mirror of the writing and the reception of fiction*. Londres, UK: Croom Helm, 1979.
- SANFELICI, A. M. Uma tragédia divertida: *Rei Lear* para crianças. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 14, n. 2, p. 148-169, 2016.

- SCHAFER, G. I. *A television adaptation of "Romeo and Juliet" by William Shakespeare*. 1966. 115 f. Thesis (Master in Arts) – Department of Television and Radio, Michigan State University, Michigan, 1966.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Fully annotated, with an introduction by Burton Raffel, with an essay by Harold Bloom. The Annotated Shakespeare. New Haven: London: Yale University Press, 2004.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Lacerda Editores, 1997.
- SILVA, M. V. B. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador, BA: EDUFBA, 2013.
- SILVA, Y. M. Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta. In: NISKIER, A. (org). *A Magia do Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1988, p. 132-147.
- SLETHAUG, G. E. Parody. In: MAKARYK, I. R. (org.). *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*. Toronto, CA: University of Toronto Press, 1993. p. 603-605.
- SOUZA, E. M. Tradução e intertextualidade. In: SOUZA, E.M. *Traço crítico: ensaios*. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1993. p. 35-41.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003.



# LIVRO-IMAGEM: SINGULARIDADES HUMORÍSTICAS DA BRUXINHA ZUZU, DE EVA FURNARI

*Evelin Gomes da Silva  
Larissa Gonçalves Souza  
Clarice Lottermann*

A coleção de obras de Eva Furnari conta com mais de 60 títulos e vendas superando “3 milhões de exemplares, não só por aqui, mas também no México, Equador, na Guatemala, na Bolívia e na Itália” (Furnari, 2015a). Seus livros, presentes em livrarias, bibliotecas e escolas, já receberam os principais prêmios<sup>1</sup> para a categoria “imagem”, entre eles o Prêmio Jabuti e o Prêmio FNLIJ, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Devido a esse reconhecimento, neste artigo, dedicamo-nos à compreensão dos elementos narrativo-visuais responsáveis pela efetivação de determinados aspectos humorísticos que permeiam as obras *Bruxinha Zuzu* (2010a) e *Bruxinha Zuzu e gato Miú* (2010b), as quais adotam o formato de tirinhas de histórias em quadrinhos (HQs). O caminho investigativo traça um breve percurso histórico da criação da bruxinha no jornal (na década de 1980) até a personagem ter um nome oficial (em 2010), além de analisar aspectos visuais e humorísticos presentes em duas tirinhas das referidas produções.

O presente trabalho, de caráter descritivo, visa estabelecer conexões entre os elementos estéticos e narratológicos que constituem os referidos livros-imagem, já que tais análises,

---

Nota das autoras: Esta é uma versão do texto publicado na revista *Miscelânea*, Assis, v. 32, p. 381-401, 2023, com o título “Livro-imagem: a construção do humor da Bruxinha Zuzu, de Eva Furnari”.

<sup>1</sup> As obras premiadas de Eva Furnari (de 1982 a 2007) estão disponíveis em: [evaFurnari.com.br/pt/os-premios/](http://evaFurnari.com.br/pt/os-premios/).

conforme destaca Antônio Carlos Gil (2002, p. 42), “vão além da simples identificação da existência de relações entre variáveis e pretendem determinar a natureza dessa relação”. É possível dizer, também, que esta reflexão se aproxima da vertente metodológica explicativa, pois buscamos “identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos. Esse é o tipo de pesquisa que mais aprofunda o conhecimento da realidade, porque explica a razão, o porquê das coisas” (Gil, 2002, p. 42). Por fim, o aporte teórico contempla estudos da imagem como um fenômeno de criação (Aumont, 2004; Van der Linden, 2011), de percepção e de leitura do texto visual (Manguel, 2001; Ramos, 2020) e do humor como um elemento irônico (Hutcheon, 2000).

### **A bruxinha de Eva Furnari**

Eva Furnari é uma escritora e ilustradora ítalo-brasileira nascida em Roma, Itália, em 1948, que aos dois anos de idade mudou-se para São Paulo, Brasil, onde reside atualmente. Formada em Arquitetura, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP) (1976), foi professora no Atelier de Artes Plásticas do Museu Lasar Segall (1974 a 1979). Em 1980, lançou seu primeiro livro para o público infantil, *Cabra-Cega*, pela editora Ática, na Coleção Peixe Vivo<sup>2</sup> — composta de *Esconde-Esconde*, *Todo dia e De vez em quando* —, que apresentava, a partir de imagens, algumas situações vivenciadas pelas crianças, sejam elas: lúdicas (brincar de cabo-de-guerra, teatro e bola), do cotidiano familiar e social (encontrar o papai e a mamãe quando eles chegavam do trabalho, escovar os dentes etc.) ou momentos especiais (ir ao circo, à casa da vovó e ao parque com a família e os amigos). Nesse período, colaborou como desenhista para diversas revistas.

---

<sup>2</sup> A Coleção Peixe Vivo foi premiada na categoria “imagem” com o Prêmio FNLIJ 1982 (Produção 1981), juntamente com a obra *Ida e volta* (1976), de Juarez Machado Primor (FNLIJ, 1982).

No ano de 1981, iniciou uma publicação semanal no suplemento infantil *Folhinha*, que era veiculado aos domingos dentro do jornal *Folha de São Paulo*. Em formato de HQ, Furnari publicou a primeira tirinha intitulada “Bruxarias”, tendo como protagonista uma bruxa. Contudo, como a personagem integraria uma publicação voltada às crianças (filhos e filhas dos adultos mensalistas do periódico), a linguagem utilizada precisaria ser adaptada levando em consideração a identificação da personagem, que passaria a ser uma bruxinha, com o uso do diminutivo demonstrando não só uma nomeação em um grau menor do substantivo, mas também um sentido de intimidade e suavidade às características simbólicas que constituem o arquétipo desse tipo de personagem.

Sobre o conceito de arquétipo, o *E-Dicionário de termos literários* (2009) apresenta a seguinte definição:

[Do gr. *archétypon*, “modelo”, “padrão”.] Termo proposto em 1919 por Carl G. Jung, psicólogo e psicanalista suíço (1875-1961), para designar o conjunto de imagens psíquicas do inconsciente coletivo que são patrimônio comum de toda a humanidade: “São sistemas de prontidão para a ação e, ao mesmo tempo, imagens e emoções. São herdados junto com a estrutura cerebral – constituem de facto o seu aspecto psíquico. Por um lado, representam um poderoso conservadorismo instintivo e são, por outro lado, os meios mais eficazes que se pode imaginar de adaptação instintiva (*Mind and Earth, The Collected Works*, vol.10, 53. [...] A literatura ocidental, em particular, tem conhecido arquétipos exaustivamente tratados em temas religiosos, mitológicos, lendários ou fantásticos: “O conteúdo arquetípico exprime-se, em primeiro lugar, e sobretudo, na forma de metáforas [...]”. Um arquétipo é sempre atavista e universal (Ceia, 2009a).

A definição apresentada por Carlos Ceia (2009a), ao retomar as explicações do termo utilizado na área da Psicologia, estabelece uma conexão com a literatura ocidental e busca explicitar as áreas mais comuns em que os arquétipos são empregados, isto é, em textos religiosos, mitológicos, lendários ou fantásticos. Além disso, para o autor, o referido conceito tem duas características essenciais: o uso da metáfora e o atavismo. O primeiro é uma figura de linguagem da Língua Portuguesa. Tal recurso expressivo é responsável por

reproduzir sentidos figurados a partir de comparações entre os elementos linguísticos e visuais, que é o caso do nosso estudo. Já sobre o segundo conceito, que vem da Biologia, recorreremos novamente ao *E-dicionário*, no qual o pesquisador explica a origem da palavra “atavismo” e sua relação com a Literatura.

Termo originário da genética (e em desuso nesta ciência) que traduzia o ressurgimento numa determinada geração de certos sintomas ou caracteres tidos por extintos. Aplica-se na linguagem corrente para designar semelhanças físicas ou psicológicas com parentes mais antigos e não com os mais recentes. Esta circunstância tem sido largamente explorada em todas as literaturas, desde a tragédia grega até ao romance de tese (Ceia, 2009b).

Ao analisarmos as relações pontuadas por Ceia (2009a, 2009b), identificando que “Um arquétipo é sempre atavista e universal” e que na Literatura os modelos, padrões, comportamentos ou características de determinada personagem podem ser reproduzidos a partir do uso de elementos metafóricos. Logo, podemos estabelecer algumas conexões com o objeto de estudo deste artigo, a bruxinha Zuzu, porque compreendemos que as particularidades do arquétipo literário constituem determinadas concepções do inconsciente coletivo a respeito da figura feminina e que se perpetuaram através dos tempos. Contudo, vale destacar que esse é um complemento secundário neste estudo. O aspecto importante para esta análise se refere à adequação do arquétipo de bruxa à temática do meio de comunicação, pois mesmo abordando o universo maravilhoso, presente em muitos dos contos infantis, as tirinhas que seriam publicadas na *Folhinha* deveriam ter um tom condizente ao público-alvo (infantil) e, também, ao dia de veiculação (domingo). Para tanto, uma das estratégias adotadas pela ilustradora foi utilizar o humor para apresentar as aventuras da protagonista.

No documentário *Eva Furnari – histórias e ilustrações* (2016), disponível no canal Take UAM<sup>3</sup>, no Youtube, a autora comenta a criação da personagem e como foi estruturada a adaptação do tom da linguagem narrativa e visual. No trecho da entrevista transcrita a seguir, ela menciona, por exemplo, que a bruxinha surgiu espontaneamente, mas desde o início a ideia principal era desmitificar qualquer característica hermética ligada à protagonista, especialmente a perpetuada pelo inconsciente coletivo ocidental. A intenção da autora era enaltecer seu caráter universal e dar-lhe características artísticas mais lúdicas. Contudo, devido às limitações físicas e materiais do periódico, a delimitação da cor era uma problemática a ser enfrentada por Eva Furnari:

A bruxinha nasceu no jornal, então ela nasceu preto e branco. Eu, na época, tive que fazer algumas pesquisas, buscas e algumas experimentações para ver como eu conseguia fazer do preto e branco uma coisa alegre. Se você faz uma aquarelada cinza [...], ela facilmente pode ficar mais tristonha, mais carregada, mais pesada, mais deprimida. [...] eu procurei muito em livros alemães as técnicas que um ou outro ilustrador alemão usava [...], de como você faz o preto e branco ficar mais feliz, [pois] a cor em geral nos remete a alguma coisa mais alegre, né? [...] O poá, as pintinhas brancas na roupa dela, veio espontaneamente, como uma maneira de fazer isso mais leve ou mais alegre. E depois quando eu comecei a fazer o inverso, quer dizer ela já tinha toda a trajetória de jornal e comecei a fazer no livro, que eu podia fazer com cor, não tinha muito onde por cor [...] e acabou resultando que ela é uma ruiva, entendeu, o cabelo dela é avermelhado (Furnari, 2015 *apud* Eva [...], 2016).

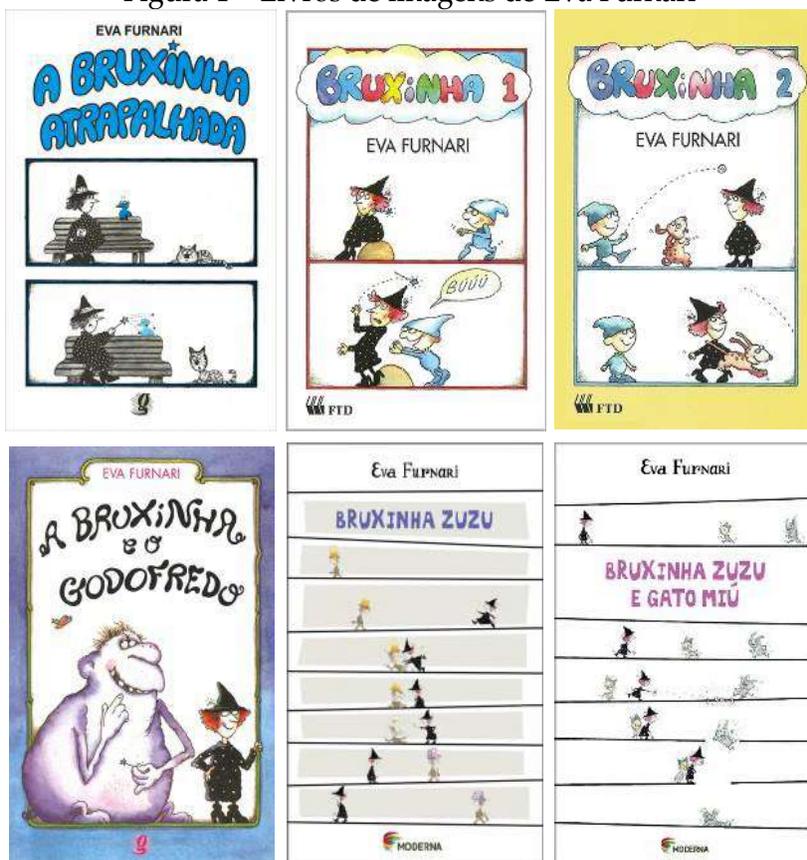
Repensar a utilização das cores preto, branco e cinza foi uma alternativa viável, principalmente por conta das limitações estruturais apresentadas pelo veículo de comunicação e ao fato de que esses tons, geralmente, não estão ligados a situações alegres. Ainda assim, mesmo diante da possibilidade de a bruxinha se tornar uma personagem literária e, portanto, ter a chance de inserir

---

<sup>3</sup> O canal Take UAM disponibiliza no Youtube algumas produções audiovisuais dos alunos das Escolas de Comunicação e Educação da Universidade Anhembi Morumbi, de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/takeuam>. Acesso em: 3 dez. 2021.

inovações na criação, Furnari optou pela manutenção das características que marcaram a sua trajetória no jornal, sejam os elementos linguísticos-visuais ou comportamentais. Neste primeiro momento, no livro, uma das únicas mudanças foi a inserção da cor azul, presente na capa, no título da obra e em alguns elementos das histórias (Figura 1).

Figura 1 – Livros de imagens de Eva Furnari



Nota: Compilação de histórias publicadas no suplemento infantil *Folhinha*, na década de 1980, sendo respectivamente: a) *A bruxinha atrapalhada* (1982); b) *Bruxinha 1* (1987); c) *Bruxinha 2* (1988); d) *A bruxinha e o Godofredo* (1993); e) *Bruxinha Zuzu* (2010) e f) *Bruxinha Zuzu e gato Miú* (2010).

Fonte: Organizada pelas autoras com aporte de Furnari (2015b).

De maneira específica, em *A bruxinha atrapalhada*<sup>4</sup> (1982) percebemos que a autora continuou com a comunicação não verbal, que é aquela que acontece sem o uso da palavra escrita. Ela manteve o formato de tirinhas, que apresentam em duas páginas situações pontuais do cotidiano e do imaginário da personagem. Estruturalmente, cada quadro na horizontal diz respeito a uma cena. O quadro ocupa entre 1/3 e 1/4 da lauda (respectivamente, três a quatro tiras por lauda), sendo usados, portanto, entre seis e oito enquadramentos para cada história. As narrativas são breves, compostas de um título curto (de uma a três palavras), estruturadas de forma linear (com apresentação da situação inicial — protagonista e personagens secundárias —, estabelecimento do conflito, desenvolvimento, clímax e desfecho), o tempo é ágil (uma vez que as ações acontecem de forma dinâmica) e no espaço há poucos objetos (de forma geral, as ações ocorrem em um ambiente neutro, onde há poucos elementos visuais).

Uma importante mudança identificada na passagem do jornal para a obra literária está ligada à inserção do adjetivo. O termo “atrapalhada” traz uma qualidade depreciativa à personagem; contudo, dentro do referido universo ficcional, acrescenta um tom humorístico às ações da bruxinha, sendo esta uma estratégia para adequação à temática adotada pela produção visual — atendendo tanto ao público-alvo quanto ao mercado editorial, já que havia por parte da editora Global e da ilustradora a preocupação em criar uma bruxa que não fosse má; tanto que, apesar de ela proferir diversos feitiços com sua varinha mágica, sua feitiçaria é permeada por um tom jocoso, buscando evidenciar o efeito cômico. De acordo com Eva Furnari, tal recurso “apareceu espontaneamente e depois, refletindo sobre isso, eu vejo que a varinha mágica, ela é um... digamos assim, um símbolo de transformação” (Furnari, 2015 *apud* Eva [...], 2016).

---

<sup>4</sup> A obra foi premiada na categoria “imagem” com o Prêmio FNLIJ 1983 (Produção 1981) (FNLIJ, 1983).

Posteriormente, a FTD Educação editou duas produções que compilavam as publicações da *Folhinha*, na década de 1980, intituladas: *Bruxinha 1* (1987) e *Bruxinha 2* (1988). Nos livros, também premiados<sup>5</sup> pela FNLIJ, os leitores podiam acompanhar as brigas e as trapalhadas dela com o duende Baixinho, que sempre estava disposto a provocá-la. Poucos anos mais tarde, ela integrou a narrativa *Truks*<sup>6</sup> (1992) e contou com a participação de novas personagens, sendo: *O amigo da bruxinha* (1983) e *A bruxinha e o Godofredo* (1993). Entretanto, mesmo com a inserção de novas figuras dramáticas às histórias, foi somente após 29 anos de sua primeira aparição que ela recebeu um nome, sendo esse apresentado nas obras: *Bruxinha Zuzu* (2010) e *Bruxinha Zuzu e gato Miú* (2010), foco deste estudo. Mesmo com a nova identidade, a característica cômica foi mantida pela autora.

A partir da organização dessa breve evolução da personagem através do tempo, é possível compreender a trajetória e os avanços da personagem. Diante do exposto, esta análise visa apresentar determinadas estratégias narrativas utilizadas por Furnari para manutenção e perpetuação do caráter cômico da bruxinha, que utiliza brincadeiras e travessuras para a resolução de diversas situações. Destarte, por meio do estudo qualitativo, de vertente descritiva-explicativa, são apresentados e analisados os elementos visuais de duas histórias da bruxinha, com o objetivo de compreender como a autora constrói o humor de caráter irônico (Hutcheon, 2000) nas referidas produções imagéticas.

Nas reflexões a seguir, discorreremos sobre os estudos da imagem como um fenômeno narrativo, de criação, de percepção visual e de interpretação simbólica dos elementos metafóricos que

---

<sup>5</sup> As obras receberam o Prêmio Luís Jardim – Altamente recomendável, pela FNLIJ, em 1988 (Furnari, 2015b).

<sup>6</sup> O foco ainda são as mágicas atrapalhadas da bruxinha, que mistura leão com dragão. Contado somente com imagens, a obra tem ilustrações diferentes, feitas a partir do uso de bonecos. “O livro foi inspirado na peça de teatro de bonecos criada em conjunto com a Cia Truks, em 1991. O espetáculo ganhou o Troféu Mambembe do MinC, em 1995” (Furnari, 2015b).

constituem o universo lúdico e cômico das tirinhas (Manguel, 2001; Ramos, 2020; Aumont, 2004; Van der Linden, 2011).

### **Peculiaridades das narrativas imagéticas**

Com base nas teorias da narratologia, a narrativa é “um conjunto organizado de elementos significantes, cujos significados constituem uma história” (Aumont, 2004, p. 244). Xavier (2003) aponta que a narração necessita de uma questão formal. Isso diz respeito à técnica e ao método empregado para a organização e a apresentação dos acontecimentos, bem como as situações e ações das personagens em uma obra. Já Yves Reuter (2002, p. 59) destaca que “a narração designa as grandes escolhas técnicas que regem a organização da ficção na narrativa que expõem”. Tendo como base a apresentação dos elementos em um texto literário, compreendemos que a narração é todo discurso real ou ficcional, constituído de uma “pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados” (D’Onofrio, 1995, p. 53).

Ao estudarmos Literatura, buscamos desvendar as estratégias utilizadas pelas narrativas presentes em livros, já que elas têm um modo de expressão singular e seus textos são estruturados a partir da “ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas” (Reis; Lopes, 1988, p. 66). Sobre o mesmo tema, Eagleton (2006, p. 3) afirma que a Literatura “emprega a linguagem de forma peculiar. [...] transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”.

Aliadas a essas reflexões, propomos analisar as particularidades presentes na organização do texto visual, ou seja, a composição e a disposição sistemática das imagens com vistas a identificar seus aspectos narrativos. Para tanto, recorreremos às concepções teóricas de Jaques Aumont (2004), a respeito dos modos de narratividade, os quais o autor salienta que “a distinção entre

mostração e narração diz, entre outras coisas, que existem dois níveis potenciais de narratividade ligados à imagem: o primeiro, na imagem única, e o segundo, na sequência de imagens” (Aumont, 2004, p. 245).

Isto posto, surgiram algumas perguntas norteadoras deste estudo. Entre elas, estão as seguintes: uma imagem pode “conter” uma narrativa? Se sim, como? É possível realizar a leitura de uma obra visual? De que maneira tais conceitos se estabelecem nas obras de Furnari? E, por fim, quais especificidades estratégicas são empregadas pela autora-ilustradora para a construção do humor nas tirinhas da bruxinha Zuzu?

Antes de respondermos a esses questionamentos, é preciso analisar como se estruturam tais textos. No livro *Lendo imagens* (2001), Alberto Manguel menciona que, formalmente, a narrativa textual se desenvolve no tempo do discurso e da ação; já a imagética se estabelece no espaço, onde são exploradas as infinitas possibilidades de composição artística. Na primeira, os escritos fluem para além dos limites da página e eles não existem de maneira integral, e sim em ideias gerais, citações específicas ou resumos, uma vez que “sua existência repousa na estável corrente de palavras que os encerra, a qual flui do início até o fim, da capa até a quarta capa, no tempo que concedemos à leitura desses livros” (Manguel, 2001, p. 25). Em contrapartida, no segundo tipo, as imagens se apresentam instantaneamente. Impressas no papel, elas ocupam, muitas vezes, a página por completo, mas podem ser também limitadas por enquadramentos. Elas são organizadas a partir de cenas que se referem à disposição sequencial das ações e dos acontecimentos na diegese (sejam em vários quadros, comumente encontrados nas HQs ou em tirinhas de jornal, como acontece nas obras de Eva Furnari). Ainda que ocorra a visualização imediata das informações, é possível ampliar o tempo destinado à leitura da imagem e, posteriormente, “descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos, mas, em si mesma, uma imagem

existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la” (Manguel, 2001, p. 25).

Para responder aos questionamentos norteadores desta proposta, recorreremos aos estudos da ilustração de Sophie Van der Linden (2011), cujo prefácio de Rui de Oliveira conduz às primeiras discussões, em especial, a diferença conceitual e o grande desafio entre as formas de ler o texto e a imagem.

A leitura da imagem possui características próprias e um modo distinto de ver, ler e interpretar seus significados: é ao mesmo tempo total e particular, temporal e atemporal; pode-se ler as partes sem entender o todo. No caso das palavras, ocorre uma sucessão temporal de letras, sílabas e vocábulos, que formam conceitos e ideias. [...] As leituras da ilustração, do detalhe e do conjunto da imagem é um fenômeno quase simultâneo, sem contar que possui uma plasticidade variada, exercida por meio de cores e texturas, das formas dos objetos, das relações de profundidade etc. (Oliveira, 2011 *apud* Van der Linden, 2011).

Sobre os modos de leitura de imagens, Rui de Oliveira (2011 *apud* Van Der Linden, 2011) sugere que os leitores devem ter determinadas habilidades técnicas para que seja possível não apenas ver, mas, principalmente, “ler e interpretar seus significados”. Para Sophie Van der Linden (2011, p. 7), isso se estabelece como um “aspecto paradoxal”, pois, no caso do livro ilustrado, “inicialmente destinado aos mais jovens, *a priori* menos experientes em matéria de leitura, ele se consolida como uma forma de expressão por seu todo, e não exige menos competência estabelecida e diversificada de leitura” (Van der Linden, 2011, p. 7).

Concernente à ideia de que as obras imagéticas constituem um emaranhado simbólico de elementos visuais, que necessitam de uma reflexão para sua compreensão, reiteramos que, “assim como o texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação” (Van der Linden, 2011, p. 8).

Além disso, apesar de todas essas considerações sistêmicas que constituem uma investigação científica, não podemos esquecer que

a imagem é uma expressão artística cuja originalidade é capaz de cativar e seduzir todos os tipos de leitores com suas cores, formas ou detalhes das cenas. Tais indivíduos, ao entrarem em contato com um livro-imagem, podem ser conduzidos a um novo universo simbólico, pois “atentos aos efeitos da diagramação, surpresos pela ousadia de uma representação ou encantados por uma inesperada relação texto/imagem descobrem nesses momentos uma dimensão suplementar à história” (Van der Linden, 2011, p. 7).

Sendo assim, essa análise crítica passa pelo estudo do formato, do enquadramento, das cores, da relação estabelecida entre os textos (escrito e visual), da ordem de leitura, da apresentação e disposição das informações, das particularidades de coesão e coerência e, ainda, das possibilidades de estudo dos elementos. Ao “lermos imagens”, sejam em qualquer tipo ou meio físico, Alberto Manguel destaca que atribuímos a elas um caráter temporal, pois “Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias [...] conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (Manguel, 2001, p. 27).

A concepção agregadora e perene proposta por Manguel dialoga com a obra *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, na qual Graça Ramos salienta que tais produções podem ser configuradas como uma “obra aberta [...], um convite que leva a sério a possibilidade de a criança inventar versões individuais para as imagens generosamente ofertadas pelo autor” (Ramos, 2020, p. 114).

Neste estudo, ao adentrarmos o universo imagético criado pela autora-ilustradora, é possível perceber o inesgotável caráter experimental de suas obras, fortalecendo a afirmação da crítica literária de que “A literatura infantil configura desde sempre um campo de experimentação para o mundo editorial” (Ramos, 2020, p. 109).

No início do seu trabalho com a bruxinha, as obras literárias da autora-ilustradora chamavam a atenção devido aos elementos visuais pertencentes ao mundo das HQs. A ideia de narrar por meio de imagens foi retomada e ampliada em 2010, com as novas versões

dos livros de imagens, de tal modo que as situações atrapalhadas vivenciadas pela protagonista já eram apresentadas na capa, conforme pode ser observado na Figura 1e, referente à obra *Bruxinha Zuzu* (2010), e na Figura 1f, capa do livro *Bruxinha Zuzu e gato Miú* (2010). É importante notar que a manutenção do formato de tirinhas se estabelece pela adoção do uso de linhas, as quais delimitam um espaço onde se desenrola a história. Esta, por sua vez, acontece logo após o título, partindo de cima para baixo, linha após linha, perfazendo uma construção linear das ações das personagens.

### **Estratégias visuais e humorísticas**

A figura dramática de cabelos avermelhados, vestido e chapéu pretos revestidos por bolinhas brancas do tipo poá conta com um objeto mágico que a diferencia de todas as outras de sua linhagem ancestral. Tal item é sua varinha, que na sinopse (Furnari, 2015b) de *A bruxinha e o Godofredo* (1993) foi identificada apenas como “mágica”. Entretanto, a partir da publicação da *Bruxinha Zuzu* (2010), o instrumento recebeu uma característica específica, sendo capaz de intensificar o comportamento jocoso da protagonista, como também favorecer o desenvolvimento do humor no clímax da narrativa, uma vez que é após o seu uso que situações inusitadas acontecem. Uma possível explicação está na origem do elemento mágico, destacada pela autora em seu *site* ao apresentar o referido livro: “A bruxinha Zuzu, como vocês sabem, sempre foi um pouco diferente das outras. Sua varinha é de fada, e não de bruxa. Aqui, ela continua com suas magias atrapalhadas em pequenas histórias contadas sem palavras, só com desenhos e magia” (Furnari, 2015b).

Como um ser do universo maravilhoso, presente no inconsciente coletivo e literário, uma fada, de maneira geral, é dotada de poderes sobrenaturais, clarividência, bondade, e não é submetida às leis de limitação física que cerceiam os humanos. Trata-se de um ser imortal, cujo poder está em sua varinha de condão, com a qual é capaz de mudar toda e qualquer situação.

Regina Michelli (2013), em seu artigo *Nas trilhas do maravilhoso: a fada*, traz que:

O significado da varinha de condão das fadas pode ser explicado se considerarmos, em primeiro lugar, o simbolismo mágico que adere à vara, representando, conforme Chevalier e Gheerbrant, poder e clarividência advindos de Deus, das forças celestes ou mesmo do demônio; em segundo, o termo condão: “Deriva certamente do verbo latino *condonare* que tem o sentido de dar de presente (*condonare – are = condon*). Esta é a função exata da varinha de condão: dar algo a alguém, ajudar uma pessoa a resolver uma questão difícil” (LEAL, 1985: 79). [...] Na palavra condão ecoa o “dom” recebido e concedido (Michelli, 2013, p. 65).

Furnari, ao dar à Zuzu uma varinha de fada, e não de bruxa, agrega novas interpretações às ações atrapalhadas da protagonista. Tanto que a magia é usada como elemento transformador da narrativa imagética, representando uma ironia de caráter lúdico, conforme definições de Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000):

[...] vista como a ironia afetuosa de provocação benevolente; ela pode ser associada também com humor e espíritosidade, é claro, e, por consequência, pode ser interpretada como uma característica valiosa de jocosidade (e assim, na linguagem, semelhante ao trocadilho e à metáfora). Mas, curiosamente, mesmo os críticos que afirmam tais valores positivos frequentemente, no mesmo fôlego, implicam algo mais negativo: a ironia pode ser flexível e sutil, mas ela também é superficial (Jankélévitch, 1964, p. 35 *apud* Hutcheon, 2000, p. 78).

A acepção proposta por Hutcheon (2020) dialoga com a presente reflexão, uma vez que o intuito é demonstrar o caráter jocoso nas tirinhas da bruxinha, pois desde a primeira imagem vê-se que, na maioria das vezes, os feitiços de Zuzu colocam as personagens secundárias em alguma situação embaraçosa ou reconstruem a máxima de que “o feitiço virou contra o feiticeiro”, despertando um olhar atento às travessuras.

Compreendendo que a leitura de narrativas imagéticas é diferente daquela realizada em narrativas literárias, entendemos que

o leitor de Furnari tem inúmeras possibilidades para a análise dos elementos polissêmicos que constituem o caráter humorístico da protagonista. Para a análise das tirinhas das Figuras 2 e 3, o caminho da leitura pode ser constituído, primeiramente, pelos elementos linguísticos e, posteriormente, pelos elementos visuais ou vice e versa, conforme as especificidades salientadas pelos teóricos da imagem.

Figura 2 – Tirinha intitulada “Defeito mágico”



Fonte: Furnari (2010a, p. 6-7).

A interpretação das particularidades narrativas se estabelece a partir do entendimento da interação coerente entre o texto e a imagem, cujas especificidades são capazes de contribuir para a construção de significações, porque “A imagem foi gradativamente conquistando um espaço determinante. Hoje, ela revela sua exuberância pela multiplicação dos estudos e pela diversidade das

técnicas utilizadas. Os ilustradores exploram ao máximo as possibilidades de produzir sentido” (Van der Linden, 2011, p. 8). Nesta proposta, utilizaremos o primeiro tipo, porém, salientamos que esta é uma escolha individual do leitor, a qual dependerá do seu grau de criticidade em relação a esse tipo de obra e, também, de determinadas habilidades de leitura do conteúdo visual. De forma específica, a seguir são apresentados alguns elementos narrativo-visuais que contribuem para a construção do humor presente em duas narrativas do *corpus*, sendo elas: “Defeito mágico” (Furnari, 2010a) e “Miú e Zuzu” (Furnari, 2010b).

Ao iniciarmos a análise dos elementos narrativo-visuais, identificamos que a história se desenvolve em seis cenas, distribuídas em três tirinhas por página, sendo que o título está no topo do quadrinho à esquerda. A leitura é feita do primeiro ao terceiro quadro (p. 6), sendo repetido o mesmo procedimento na página seguinte, à direita (p. 7), partindo do quarto ao sexto. Destacamos que o movimento do olhar analítico é de cima para baixo, acompanhando os quadrinhos com as molduras na cor roxa. Contudo, nada impede que o leitor demore o tempo que achar necessário em cada uma das cenas, com o objetivo de contemplá-las e, quem sabe, descobrir outros detalhes do universo da bruxinha atrapalhada.

Nesta reflexão, por exemplo, ao optarmos pela leitura da primeira cena (p. 6), que traz o título da tirinha, identificamos um elemento humorístico nas palavras “Defeito mágico”. Ele está na inserção da letra “d” ao substantivo “efeito” (cujo conceito se refere a tudo aquilo que é produzido por uma causa, isto é, provoca uma consequência ou resultado). O jogo entre as letras cria uma palavra. Com a nova grafia, conseqüentemente, há uma mudança na pronúncia e no significado do termo. Portanto, a história inicia já com um trocadilho, sugestionando que qualquer efeito pode se tornar um defeito, ou seja, algo poderá dar errado.

Ainda neste quadro, acontece a apresentação da protagonista, mas a ação se inicia apenas na segunda tirinha, que é exatamente quando já se estabelece o conflito. A personagem percebe algo diferente na borda, à direita, que parece estar totalmente desalinhada

em comparação às outras no mesmo quadro. Os elementos visuais que demonstram essa perspicácia são: a) pequenos riscos na cor preta, localizados próximos à ponta dos cabelos da bruxinha, indicando a mudança de direção da cabeça; b) a linguagem corporal, ou seja, o movimento da cabeça e de parte do corpo (antes encurvado para a frente, devido à leitura do livro, e agora voltado para trás); c) a transformação da fisionomia: o desenho dos olhos (em formato redondo com um ponto escuro no centro), em especial, demonstra um olhar aberto, atento e focado no elemento visual à direita; já a forma dos lábios, em uma linha fina na horizontal, com a borda voltada para baixo, manifesta uma certa dúvida — sendo que antes, no primeiro quadro, a linha encurvada no rosto estava para cima, onde vemos um leve sorriso, possivelmente motivado pela leitura do livro (de mágicas?). É possível perceber que os dois últimos (b e c) estão voltados à linha roxa, à direita.

Ao nos atentarmos à postura da personagem, iniciamos a leitura do conflito na narrativa (cena 2 e 3, p. 6). A bruxinha parece querer descobrir o que está acontecendo com a borda do quadro, tanto que ela deixa seu livro no chão; e na terceira tirinha, aproxima-se da lateral. Sua comunicação corporal novamente se transforma. Agora, ela está não apenas com o olhar atento e seu tronco encurvado para frente, mas uma das mãos, próxima ao queixo, demonstra uma dúvida. É quando há uma mudança de postura, evidenciada na quarta tirinha, que configura o clímax da história (p. 7), pois a problemática é “solucionada” pela personagem com o uso de um feitiço. Vários riscos na cor roxa saem da ponta da estrela da varinha mágica e tomam conta da tirinha, sendo direcionados para a borda do quadro. Na imagem, um detalhe peculiar é o adereço do chapéu, que, diferentemente de outras cenas, agora tem o formato de uma linha quebrada, remetendo à forma de um raio.

Aparentemente, na quinta cena (p. 7) tudo está resolvido. Nela, a bruxinha parece estar satisfeita com seu trabalho. Tal ideia é visualmente apresentada por dois elementos: primeiro, a posição do corpo e a fisionomia da protagonista, pois ela está com uma das mãos na cintura, a outra segura a varinha e há uma linha fina no

rosto, demonstrando um leve sorriso; e segundo, os pequenos traços na cor roxa, desenhados dentro e fora do quadro, que circundam a borda. Esses itens chamam a atenção do leitor e apresentam a borda reta. No último quadrinho, há uma reviravolta. A bruxinha aparece com os cabelos espetados, uma das mãos espalmadas e a boca entreaberta. Os olhos arregalados estão voltados para a varinha, que está toda desalinhada, como se ela tivesse recebido de volta o feitiço. Até o enfeite no chapéu reage ao uso da varinha, pois está todo torto. É quando a característica atrapalhada da protagonista ganha evidência, encerrando a tirinha com humor, por conta do efeito do feitiço defeituoso, cujo alvo foi o próprio instrumento mágico. Assim, o desfecho da história retoma o jogo de palavras e ideias proposto no título, pois ao consertar a linha, é a varinha de Zuzu que fica toda retorcida.

Já a Figura 3 refere-se à obra *Bruxinha Zuzu e gato Miú* (2010) e traz a tirinha “Miú e Zuzu” com uma sequência de ações do cotidiano das personagens. O primeiro quadro (p. 4) apresenta as figuras narrativas e desencadeia a situação inicial, na qual a protagonista está tricotando, sentada em um sofá, junto com o gatinho, que está deitado em outro móvel menor, uma espécie de *puff*. Dois elementos chamam atenção nesta cena: o primeiro, as cores de Miú (corpo amarelado, orelhas cinzas e focinho vermelho). Seria, possivelmente, uma estratégia adotada pela ilustradora para instigar a curiosidade dos leitores e até mesmo inserir uma nova ideia ao imaginário coletivo sobre o arquétipo de bruxa? Tal questionamento é válido porque em muitas produções literárias as vemos acompanhadas por um gato preto.

Em suas tirinhas, Furnari escolheu um felino de outra cor, cuja “experiência mais elementar que temos do amarelo é o Sol. Esta experiência é compartilhada por todos como efeito simbólico: como cor do Sol, o amarelo age de modo alegre e revigorante. [...] irradia, ri, é a principal cor da disposição amistosa. [...] é lúdico. O amarelo irradia como um sorriso” (Heller, 2013, p. 85). O segundo elemento visual adotado pela autora-ilustradora, e que despertou o interesse deste estudo, diz respeito à dimensão dos móveis, pois os dois são

um pouco maiores que as personagens, tomando mais de 60% de cada cena. As cores são praticamente as mesmas de Miú, apenas em tons mais escuros.

Figura 3 – Tirinha intitulada “Miú e Zuzu”



Fonte: Furnari (2010b, p. 4-5).

Na sequência, a segunda e a terceira tirinhas demonstram o desenrolar da ação da bruxinha, que acaba por tricotar um casaco muito grande e culmina no descontentamento do bichano, evidenciado pelos olhos para baixo (focados na vestimenta) e por traços pretos curvados, localizados no rosto das personagens (dando à boca um formato de curva). A cena seguinte (p. 5) estabelece o conflito. A bruxinha parece ter dúvidas sobre o que fazer, já que sua linguagem corporal traz uma das mãos próxima ao queixo, olhos

arregalados e postura encurvada para frente. Por sua vez, Miú está envolto pelo tricô de Zuzu com um ar de desgosto, percebido por seu rosto levemente em diagonal, as mãos cruzadas à frente do corpo, olhos arregalados e boca em curva. Tais elementos visuais inserem uma problemática e dão um toque de humor à diegese.

O clímax acontece na quinta tirinha, localizada na página seguinte (p. 5), quando a protagonista utiliza os poderes mágicos de sua varinha para solucionar a situação. É instaurado um clima de suspense, devido às várias estrelinhas que tomam conta do quinto quadrinho. O conflito indicado nas cenas três e quatro se encerra no último quadrinho, uma vez que a blusa tricotada por Zuzu foi finalizada por meio de sua mágica. O esperado pela protagonista era que a roupa diminuísse de tamanho e coubesse perfeitamente em seu companheiro, porém, haja vista seu histórico na arte da feitiçaria, a resolução da problemática se transforma em motivo de riso para ela mesma (e para os leitores), já que é Miú quem ganha proporções gigantescas. Somente assim o casaco pôde servir no gatinho. Alguns efeitos visuais de caráter cômico estão no corpo petrificado e no olhar arregalado do bichano, que tem destaque não apenas pelo seu tamanho desproporcional em relação ao quadro, mas também pelos pequenos traços na cor preta que o circundam. Há no desfecho da história o emprego visual da hipérbole. Essa figura de linguagem em textos literários intensifica ou dá ênfase a determinados elementos da narrativa, sendo um recurso ligado à ironia, uma vez que “Quase todos os manuais de retórica afirmam que a hipérbole e a litotes representam os dois extremos comuns de sinalização irônica [...]” (Hutcheon, 2000, p. 224).

Vale destacar que, nas duas histórias, tem-se o emprego da anáfora-visual, ou seja, a repetição de elementos. No caso da obra imagética, há a recorrência de determinados elementos visuais, como os pequenos riscos que circundam tanto a linha lateral da moldura da história “Defeito Mágico” (Figura 2) quanto o gato Miú em “Miú e Zuzu” (Figura 3). Há ainda a reincidência de objetos da diegese, das personagens e até mesmo da comunicação não verbal de Zuzu, cuja postura corporal e expressão facial induzem a dúvida nos dois textos

imagéticos. Tal recurso discursivo-visual retoma a ideia do humor, pois “oferece uma articulação clara do processo pelo qual os decodificadores identificam (por inferência) ecos de outras elocuições e o papel que isso pode ter em criar a expectativa de significado e intenção irônicos” (Hutcheon, 2000, p. 226). Por ser considerada uma das classificações da ironia, a repetição age “como um marcador, uma pista para um enquadramento irônico” (Hutcheon, 2000, p. 212).

Na análise das duas tirinhas identificamos que o humor está presente, geralmente, no sexto quadrinho. Este, por sua vez, está localizado no que Sophie Van der Linden (2011, p. 68) pontua como sendo a “‘página nobre’, a da direita — aquela em que o olhar se detém na abertura do livro”. Nas tirinhas em tela, o desfecho é sempre irônico em relação às tentativas da Zuzu de solucionar os conflitos, já que ela utiliza sua varinha de fada para emanar seus encantamentos. Há uma resolução, enfim, embora não a mais viável em um mundo factual, nem mesmo no ambiente maravilhoso, digamos.

### **Considerações finais**

Com a presente reflexão, identificamos algumas estratégias visuais e narratológicas empregadas para a inserção do humor e a manutenção do caráter cômico da protagonista dos livros de imagens *Bruxinha Zuzu* (2010) e *Bruxinha Zuzu e gato Miú* (2010), de Eva Furnari. Isso ocorre porque, ao utilizar sua varinha mágica, ela realiza diversas travessuras para a resolução de problemáticas em seu cotidiano.

Após a análise de duas histórias presentes nos primeiros livros que nomeiam a protagonista, percebemos a utilização dos recursos da linguagem humorística e irônica, sendo identificada a anáfora (com a repetição de cenas dentro das tirinhas ou de determinadas comunicações não verbais e ações das personagens, como a dúvida e a surpresa) e a hipérbole (na cena em que o gato Miú toma uma proporção descomunal). Portanto, compreendemos que, para a perpetuação de um arquétipo de um ser mágico — uma bruxa

bondosa e benevolente —, que por sua vez é voltado para o público infantil, fez-se necessário o emprego de estratégias narrativo-visuais que perpassam o universo da Literatura, da Comunicação e das Artes Visuais.

A escolha metodológica neste estudo é relevante pois, na contemporaneidade, as teorias literárias (e de maneira específica, a Literatura Comparada e os Estudos Interartes) propõem um movimento de aproximação entre os aspectos narrativos e estéticos, porque não apenas a narrativa literária emprega a linguagem ordinária de forma peculiar, mas a narrativa visual também, de tal modo que, ao estabelecermos um enlace entre a leitura do texto e das imagens, é possível dizer que a singularidade da linguagem do primeiro também pode ser encontrada no segundo, pois os aspectos narrativos e estéticos da produção ficcional imagética estão na tessitura, na ressonância, na dinâmica, na coesão e na coerência estrutural, bem como nas significações proporcionadas pela leitura dos elementos que constituem a expressão artística.

## Referências

- AUMONT, J. A significação na imagem. *In: AUMONT, J. A imagem*. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 244-258.
- CEIA, C. Arquétipo. *In: E-DICIONÁRIO de Termos Literários de Carlos Ceia*. Lisboa, PT: Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), 30 dez. 2009a. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/arquetipo/>. Acesso em: 6 dez. 2021.
- CEIA, C. Atavismo. *In: E-DICIONÁRIO de Termos Literários de Carlos Ceia*. Lisboa, PT: Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), 30 dez. 2009b. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/atavismo>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. *In: D'ONOFRIO, S. Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo, SP: Ática, 1995. v. 1. p. 53-104.

EAGLETON, T. O que é Literatura? In: EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. p. 1-24.

EVA Furnari – histórias e ilustrações. São Paulo, SP: Universidade Anhembi Morumbi, 2016. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Take UAM. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hPx6D-fLqKg&t=453s&ab\\_channel=TakeUAM](https://www.youtube.com/watch?v=hPx6D-fLqKg&t=453s&ab_channel=TakeUAM). Acesso em: 4 dez. 2021.

FNLIJ. *Prêmio FNLIJ 1982 – Produção 1981*. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1982. Disponível em: <http://www.fnlij.org.br/site/component/k2/item/175-pr%C3%AAmio-fnlij-1982-produ%C3%A7%C3%A3o-1981.html>. Acesso em: 03 dez. 2021.

FNLIJ. *Prêmio FNLIJ 1983 – Produção 1982*. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1983. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/premio-fnlij/livros-premiados/item/174-pr%C3%AAmio-fnlij-1983-produ%C3%A7%C3%A3o-1982.html>. Acesso em: 03 dez. 2021.

FURNARI, E. *Bruxinha Zuzu*. São Paulo, SP: Editora Moderna, 2010a.

FURNARI, E. *Bruxinha Zuzu e gato Miú*. São Paulo, SP: Editora Moderna, 2010b.

FURNARI, E. Caldeirão de Bruxarias Criativas. *Eva Furnari*, 2015a. Disponível em: <http://www.evaFurnari.com.br/pt/a-escritora/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

FURNARI, E. Os livros. *Eva Furnari*, 2015b. Disponível em: <http://www.evaFurnari.com.br/pt/os-livros/>. Acesso em: 3 dez. 2021.

GIL, A. C. Como classificar as pesquisas? In: GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo, SP: Atlas, 2002. p. 41-57.

HELLER, E. Amarelo. In: HELLER, E. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo, SP: Gustavo Gili, 2013. p. 85-89.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2000.

- MANGUEL, A. O espectador do mundo: a imagem como narrativa. In: MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001. p. 15-34.
- MICHELLI, R. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 26, p. 1-130, 2013. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol26/TR26e.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26e.pdf). Acesso em: 10 jul. 2022.
- RAMOS, G. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2020.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, SP: Ática, 1988.
- REUTER, Y. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro, RJ: DIFEL, 2002.
- VAN DER LINDEN, S. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2011.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-87.

## OS CARBONÁRIOS E CABRA-CEGA: AS ARMAS PROCURAM SEU ESPAÇO

Maykom de Faria e Silva  
Rogério Silva Pereira

Um jovem morador do Rio de Janeiro, em fins da década de 1960, deixa as avenidas do centro da capital carioca para percorrer regiões do subúrbio, enquanto abriga-se em residências cada vez menores. Outro jovem, habitante de São Paulo, no mesmo período, aos poucos se desvencilha da compressão de um apartamento para circular por espaços maiores. Eis, em poucas palavras, respectivamente, os enredos de *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* (1980) e *Cabra-cega* (2005). O primeiro, autobiografia escrita por Alfredo Sirkis (1950–2020), narra a vivência do autor como opositor do regime militar (1964–1985) nos períodos em que integrou o movimento estudantil e a guerrilha urbana. O segundo, filme ficcional dirigido por Toni Ventura, exhibe a trajetória de Thiago, personagem também opositor dos militares e guerrilheiro urbano. São obras 25 anos distantes no tempo, mas que conversam em vários pontos e, sobretudo, abordam aspectos da luta guerrilheira clandestina.

O enredo de *Os carbonários* (OC) pode ser dividido em duas partes. A primeira começa nos idos de 1967 e vai até 1968, especificamente até a publicação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), que, como se sabe, cassa, dentre outros, as liberdades de expressão, de reunião, de organização sindical e partidária. Nesta primeira parte, vê-se, apesar da vigência do Estado ditatorial, certa liberdade que permitia à oposição sair às ruas e bradar contra o regime. É o momento da narrativa em que é representada a coletividade como sujeito clamando por mudanças políticas. A segunda parte, que vai da publicação do AI-5 até 1971 (momento de derrocada da

guerrilha), se esforça por representar a rotina de Sirkis como participante da guerrilha urbana, que, isolada da população, tenta deflagrar sua revolução pelo país, porém, fadada ao insucesso, haja vista a superioridade dos aparatos do regime e o próprio despreparo dos militantes.

Já *Cabra-cega* (CC), de cunho ficcional, apresenta ao espectador a vida reclusa de Thiago, também guerrilheiro, que, ferido durante um embate contra a repressão, convalesce clandestino num apartamento da capital paulista. Não há datação precisa, mas o filme se passa também ali pelos idos de 1970, próximo da derrocada da guerrilha, já submetida às determinações impostas pelo AI-5. A vida no apartamento para Thiago se mostra angustiosa e solitária, pois além de sentir-se politicamente estéril, devido à sua limitação física, o personagem percebe que o cerco do regime recrudescerá cada vez mais, minando seus sonhos de revolucionário.

### **O regime militar nas páginas e nas telas**

Como se sabe, a cultura de um modo geral sofreu forte pressão durante todo o período da vigência do regime militar, sobretudo via censura institucional (Lei de Censura de 1968). Certo abrandamento, contudo, sobreveio a partir de 1975, com aquilo que se chamou “Abertura dos Livros”. Ao lado disso, insinua-se certa curiosidade do público leitor, ávido por conhecer a guerrilha pelas palavras de seus partícipes. Neste contexto, a Lei de Anistia de 1979 permitiu o retorno ao país de vários ex-guerrilheiros que, a partir de então, narram via literatura suas vivências de opositores. É quando surgem obras de cunho confessional, cujo tema compõe-se, majoritariamente, de balanços sobre as estratégias da oposição armada, os impasses do isolamento em relação à população e a violência do poder ditatorial. São os casos de *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, dentre outros.

O cinema está inserido nesse contexto, mas com suas peculiaridades. As produções de crítica ao *establishment* só

aparecerão nas salas de cinema a partir da redemocratização, na década de 1980. Desde então, uma miríade de filmes vem propondo, pela ótica de um cinema de esquerda, leituras sobre os embates do período 1964–1985 por meio de tramas baseadas em histórias reais — *Lamarca* (1994) e *Marighella* (2012 e 2021) — ou ficcionais — *Nunca fomos tão felizes* (1984), *Ação entre amigos* (1998) e *Cabra-cega* (2005).

### ***Os carbonários e Cabra-cega: a guerrilha isolada e encurralada***

Em *Os escritores da guerrilha urbana* (2008), Mário Augusto Medeiros da Silva analisa os livros de alguns ex-guerrilheiros, dentre eles Alfredo Sirkis. Propondo abordagem sociológica, o autor volta-se para as origens sociais dos escritores e, ao mesmo tempo, para a representação literária feita por eles de suas experiências na guerrilha. Ressalvadas suas peculiaridades, da procedência ao estilo literário, os escritores ali estão conexos por algumas similaridades. Todos são oriundos da classe média e despojam-se do conforto de sua condição social para se integrarem à luta armada. Além disso, nos textos por eles produzidos sobressai forte tom de autocrítica — e não poupam, por óbvio, a própria ditadura, foco principal de sua crítica. Destaca-se ali, ao mesmo tempo, a tensão entre estar dentro da luta armada e na clandestinidade e o restante da realidade, o mundo fora dos aparelhos e a vida cotidiana das metrópoles urbanas em que a guerrilha se ensaia.

Nessa linha, em entrevista a Silva, Sirkis sublinha a indiferença da população em relação à guerrilha, movimento de classe média (Silva, 2008), vanguardista e, nesse sentido, apartada do cotidiano da população. A sátira e o humor no texto de *OC* são, muitas vezes, o instrumento usado para fazer a crítica à guerrilha. O Sirkis narrador não poupa a si e a seus companheiros das críticas. O personagem é muitas vezes representado oscilando entre as benesses de sua vida de classe média alta e a vida, frequentemente

austera, de guerrilheiro (Silva, 2008). Tudo isso quase sempre narrado com humor.

No tocante à *CC*, Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), em sua tese sobre narrativas fílmicas que tematizam os regimes militares do Brasil e da Argentina, relaciona o enredo com aspectos político-sociais do período ao qual o filme alude — fins da década de 1960. Souza, analisando *CC*, identifica aspecto relevante da representação da guerrilha clandestina na narrativa do filme. Segundo a autora, a dimensão propriamente política da guerrilha é absorvida por suas práticas militares. Exemplo disso está no relacionamento dos personagens guerrilheiros. A cautela com as palavras e com a segurança, típicas daqueles personagens, são mais acordes com estratégias militares do que políticas (Souza, 2007). Souza ainda afirma que a solidão de Thiago, o protagonista de *CC*, é uma espécie de metáfora do próprio isolamento das organizações de esquerda em relação à população (Souza, 2007).

Também sobre *CC*, Chnaiderman (2005), propondo uma análise psicológica do protagonista Thiago, constata que o isolamento deste lhe provoca um desmoronamento psíquico. Assim, devido à impossibilidade de realizar a sonhada revolução, o personagem aferra-se cada vez mais a seus ideais, negando-se a aceitar qualquer opinião contrária (Chnaiderman, 2005).

Por seu turno, Rizzo (2005) vê *CC* como filmagem de um exercício de isolamento. As ações entre quatro paredes são, de certa forma, metáfora da própria situação da vida política do país. Ações estas praticadas por figuras homenageadas pelo diretor Venturi, as quais permitem a Rizzo definir *CC* como filme “militante” (Rizzo, 2005).

As análises suprarreferidas, com efeito, esboçam uma convergência entre elementos propriamente textuais e os elementos ditos extratextuais. Assim, por exemplo, é recorrente a ideia naquelas análises de que certo elemento do filme ou do texto tenta representar aspecto mais abstrato captado na realidade histórico-social abordada. Para ficar em generalidades, digamos que a situação da oposição armada, a condição psicológica dos guerrilheiros, os dilemas dos

militantes estão, de alguma forma, espelhadas na situação do personagem ou do entrecho, nas duas obras.

São pistas úteis que, nesses termos, merecem aprofundamento. A proposta é, reconhecendo isso, apontar mais elementos, comuns a filme e livro, conectando-os à realidade a que se referem, procurando suas várias conexões. Nesse caso, o olhar sobre ambas será orientado pelas considerações de Antonio Candido (2000), as quais propõem uma crítica equilibrada, que se valha de elementos extra e intratextuais, tornando-os compatíveis durante o trabalho de análise, de modo a ver aspectos sociológicos, psicológicos etc., não como isolados, mas como parte da estrutura das obras (Candido, 2000), algo pouco realizado pelos trabalhos supracitados, haja vista que os interesses sociológico e psicanalítico prescindem de análise mais cuidadosa, que permita uma interpretação capaz de integrar o elemento social e a configuração estética. Em outras palavras, eles carecem de exame que depreenda, dos elementos formais, o significado que ambas as representações atribuem ao fenômeno social representado. É o que este trabalho, doravante, tenta fazer.

Para fins de abordagem de CC como filme, ateremo-nos aos chamados “quadros” de que este filme é composto e a uma teoria do quadro no cinema, proposta por Deleuze (2018). Diz o filósofo: (1) “Os elementos constituem dados, ora muito numerosos, ora em número reduzido. O quadro é, portanto, inseparável de duas tendências — a saturação ou a rarefação” (Deleuze, 2018, p. 22). E diz mais: (2) “o quadro sempre foi geométrico *ou* físico, se constitui o sistema fechado em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis selecionadas. [...] ora o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem” (Deleuze, 2018, p. 26). (3) Além disso, o quadro “confere uma medida comum aquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro

assegura uma desterritorialização da imagem (Deleuze, 2018, p. 27). (4) O quadro é ângulo de enquadramento, ponto de vista (Deleuze, 2018, p. 28). E, por fim, o extracampo, aquilo que está fora do quadro (Deleuze, 2018, p. 29).

### ***Os carbonários e Cabra-cega: caminhos inversos***

Um olhar panorâmico sobre as ações dos protagonistas de *OC* e *CC* revela que, enquanto o protagonista do primeiro se recolhe, o do segundo se expõe. Nas duas tramas, recolher-se e expor-se, mais que ações triviais, são indicativos da atmosfera política brasileira durante o regime militar, especificamente a que envolve o militante guerrilheiro. Para entendê-la em suas particularidades, há que se percorrer os espaços por onde os referidos personagens transitam, quer na liberdade das ruas, quer na limitação da clandestinidade.

Sirkis, o protagonista de *OC*, demorará algum tempo até conhecer as penúrias do confinamento. Sua ação na narrativa parte da liberdade das ruas, dos muros pichados, dos confrontos abertos com a polícia, dos brados no centro da capital carioca. O ponto de partida de Thiago é, ao contrário, o confinamento. Submetido às determinações do AI-5, o protagonista de *CC* está impedido de externalizar seu rechaço ao regime nas ruas, e passa boa parte do filme recluso num apartamento.

### **As armas buscam seu espaço**

Os primeiros capítulos de *OC* mostram seu protagonista implicado em ações de oposição, executadas em grandes espaços. O descontentamento com a ditadura é expresso sem reservas, por palavras de ordem ou por frases pichadas nos muros das regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro. A citação abaixo o evidencia:

VOCÊ QUE É EXPLORADO/ NÃO FIQUE AÍ PARADO! O bramido era impressionante. Não eram mais os córregos de estudantes na contramão, por entre os carros. Era o rio Amazonas do povão que ocupava quarteirões e

mais quarteirões da Rio Branco. / Caixas de papelão cheinhas de sprays eram repartidas pelas calçadas e todos íamos deixar nossa marca pelo cimento da metrópole. O centro ficou prolixamente coberto de frases contra a ditadura e reivindicações estudantis [...] (Sirkis, 1981, p. 75-76).

No trecho, dois traços revelam a importância da amplidão espacial que as reivindicações da oposição ao regime ocupam. O primeiro são as metáforas empregadas para descrever a quantidade de manifestantes. As ações contam com grande adesão popular, tendentes a crescimento ininterrupto, o qual tem seu movimento ascendente metaforizado pelo “córrego de estudantes”, que se metamorfoseia em “rio Amazonas do Povão”. Ao determinar as dimensões do protesto, equiparando-o a um dos maiores rios do mundo, o narrador ilustra a magnitude da oposição, ampliada pelo engajamento do povo.

Outra marca da amplidão espacial está na representação verbal das manifestações. A insatisfação com a situação do país é mediada por som acessível a milhares de pessoas. Trata-se de um “bramido” (no dicionário, “grito colérico” e “berro”) “impressionante”, que convoca o explorado, o transeunte comum, a rechaçar o poder constituído. Em seguida, as pichações, as “marcas no cimento da metrópole” que deixam o “centro prolixamente coberto de frases” expõem as queixas contra o regime em ruas com fluxo intenso de pedestres. Sons e palavras escritas têm alcance que vão muito além do meramente individual, atingindo amplas multidões e espaços.

Contrariamente, as primeiras cenas de CC exibem seu protagonista, Thiago, confinado num espaço mínimo: o quarto que lhe foi destinado no apartamento de um simpatizante da guerrilha. Nas cenas, alternam-se presente e passado. No presente, o isolamento do quarto (Figura 1); na lembrança do personagem, *flashes* em que ele e uma companheira confrontam a repressão (Figuras 2 e 3).

A Figura 1 é reveladora. Há relativo contraste entre os elementos ali dispostos, revelando certa tensão. Os objetos colocados em seus devidos lugares, a cama arrumada e o piso

asseado indicam uma ordem oposta ao desalinho interior que se dá a entrever na postura física do personagem. Este, cabisbaixo e meditabundo, parece estar interiormente abalado. As Figuras 2 e 3 são de sua interioridade, repleta de acontecimentos recentes desfavoráveis a ele e à guerrilha. Note-se opção por separar presente e passado usando as cores. Nas imagens do presente, cores; nas da interioridade que rememora, o monocromático.

Figura 1 –Thiago chega ao apartamento



Fonte: Cabra-cega (2005).

Figura 2 – Thiago empunha a espingarda



Fonte: Cabra-cega (2005).

Figura 3 – Thiago e sua companheira fogem da repressão



Fonte: Cabra-cega (2005).

Ainda tratando da Figura 1: mas se alguns elementos do quarto estão ordenados, há outros que se coadunam com o estado de alma do protagonista e, por que não, da própria guerrilha. Elementos que, por sua vez, revelam certa desordem, difícil de ser apreendida: certo medo da captura iminente? A angústia ante a paralisia quanto à ação guerrilheira? Tudo isso, possivelmente causado pelo acosso do regime e pelo isolamento, que é representado pela própria falta de escape do cenário. Além de a porta do quarto não aparecer, a janela está trancada, fatores que impossibilitam a comunicação com o exterior. Ainda, pode-se dizer que a cortina que cobre a janela obstrui o contato com as ruas, por onde circula o povo, supostos beneficiários da revolução; e de onde podem vir os captores. A guerrilha ali representada está absorvida pelos próprios dilemas, pelo seu isolamento e por suas obsessões e medos.

A iluminação escura da cena representa a atmosfera tétrica que envolve Thiago e a própria luta armada. Neste sentido, a fraca luz é metafórica: preludia a derrota para o regime, alude à sua incapacidade de ver a realidade, simula o breu das prisões, dentre outros. Mas como a escuridão não é total, o pouco que resta de luz, vinda do abajur, projeta na parede sombras semelhantes a asas, que se erguem ameaçadoras sobre o protagonista. O espectro dos

órgãos de segurança no encalço da guerrilha? Isolamento e fechamento são provisórios e não impedem as ameaças.

Paralelamente, Sirkis inicia o processo de recolhimento em direção ao seu próprio fechamento. Decretado, o AI-5 o impede de pichar sua insatisfação pelas regiões amplas e centrais das ruas do Rio de Janeiro; por isso ele decide se manifestar numa favela, num espaço mais restrito. O local ainda é público, porém, submetido à seleção mais cuidadosa, que, em si, já é indício do cerceamento espacial que, aos poucos, torna-se mais rígido. Mesmo atuando em espaço menor, Sirkis não deixa de provar as consequências do AI-5.

O comício de Jacarezinho [uma favela] foi a nossa primeira ação depois do AI-5. / Subi na traseira do caminhão às cinco e meia em ponto [...] Encostadas na amurada da ponte as massas para as quais nos dirigíamos: os cinco admirados operários. / [...] já falava do Vietnã heróico, quando vi o Ernesto surgir excitadíssimo [...] e gritar prá mim: – Desce! Desce que vem polícia! / Cortei o discurso, dei um abrupto viva à revolução – devem ter pensado que era a de 64... – e pulei disparando favela acima, seguido pelos demais secundas [...] / Tomei um beco, outro e fui subindo [...] (Sirkis, 1981, p. 96-97).

O espaço ainda resguarda a oposição, pois Sirkis, mesmo perseguido, conta com o recurso de se enveredar pela favela. Embora não haja lugar para o “rio Amazonas do povão”, ainda há lugar para um “córrego” de ouvintes de seu discurso, que percorre o lugar: “Os cinco admirados operários”, moradores da favela. Ademais, a forma como o protagonista se desloca indica uma ação que requer certa liberdade, visto que ele “dispara”, isto é, corre. Ação que seria impossibilitada, caso não houvesse relativa amplitude. A isso, somam-se os becos que lhe socorrem e que provavelmente o ajudam a despistar a polícia: “Tomei um beco, outro e fui subindo [...]”.

Note-se, ainda, o tom irônico com que o narrador caracteriza as ações, primeiro chamando “massas” à pequena audiência: “as massas para as quais nos dirigíamos: os cinco [...] operários [...]”; depois, inferindo a interpretação que os ouvintes poderiam dar a seu discurso, “dei um [...] viva à revolução — devem ter pensado

que era a de 64... [...]”. O recurso da ironia, por um lado, frisa o pequeno número de pessoas às quais chegam suas propostas. Por outro, recorda a distância em relação à sociedade, haja vista que os operários, carecendo de conscientização, ignoram o caráter socialista da revolução mencionada, que presumidamente viria a acontecer, daí confundem-na com a tomada do poder pelo regime militar brasileiro de 1964, também chamada “revolução” pelos simpatizantes do regime.

Thiago, por sua vez, anda pelo apartamento, conversa com Pedro, o proprietário do local, recebe as visitas de Rosa e Matheus. Ainda se esquia do olhar delator das janelas, mas dentro de si fermenta a ideia de sair e retomar as atividades. Com o passar do tempo, sua curiosidade sobre o exterior é aguçada pelos ruídos vindos de fora. Começam, então, as consultas ao olho mágico. Este lhe revela os movimentos de uma anciã espanhola, Dona Nenê, quem, reiteradas vezes, bate à porta, como a adivinhar que, atrás dela, há um guerrilheiro escondido.

Thiago liberta-se das paredes do quarto para andar pelos demais cômodos, de sorte que à escuridão anterior substitui-a a luz, projetada na alvura das paredes e da porta. Relacionada com o estado anterior do rapaz, visto na Figura 1, a claridade insinua ligeira recuperação moral e física, mas ainda submetida a questões de segurança que o obrigam a continuar recolhido. Sua comunicação com o mundo se dá pelo olho mágico, que, diferentemente da janela, tem a vantagem de ocultá-lo, além de estender seu horizonte de visão ao corredor de acesso aos apartamentos vizinhos. Contudo, o espaço de que dispõe é incapaz de levá-lo a ações efetivas contra os militares — que permanecem sendo seu principal objetivo. O que pode fazer, por enquanto, é observar o corredor estreito pelo olho mágico.

Em razão do acosso sofrido na favela, Sirkis reinterpreta a conjuntura política e vê a necessidade de recorrer a formas clandestinas e violentas de oposição. Ele se incorpora à guerrilha. Nela, passará longo tempo confinado em aparelhos, onde o espaço de atuação decrescerá ainda mais. Agora, suas atividades são

realizadas, majoritariamente, dentro das casas em que personalidades políticas serão mantidas reféns, com vistas a serem trocadas por presos políticos. São os famigerados sequestros. O espaço do protagonista diminuirá vertiginosamente, a começar pela casa usada para o sequestro do embaixador alemão:

A janela do quarto dele [do embaixador], o maior da casa, dava para o pequeno pátio cercado pelo muro exterior. As venezianas eram cor de laranja, com cortinas coloridas e um mosquitoeiro protegendo a janela dos olhares lá de fora [...] No quartinho dos fundos [...] havia duas camas onde dormíamos [...] (Sirkis, 1981, p. 177).

A janela, via de contato com o exterior, está triplamente bloqueada. Pretende-se impedir que os moradores das casas contíguas conheçam a natureza das ações políticas ali realizadas. Logo, a janela é revestida com cortina e mosquitoeiro; segundo o narrador, para que seja protegida “dos olhares lá de fora”. Ademais, o contato entre guerrilha e vizinhança é estancado pelo “muro exterior”, que circunscreve o espaço dos guerrilheiros. Portanto, três camadas de proteção que simbolizam as barreiras mantenedoras da clandestinidade. Já o adjetivo “pequeno” para descrever o entorno da casa, “pequeno pátio”, e o substantivo diminutivo que caracteriza a divisão onde o narrador se acomoda, “quartinho”, reforçam a configuração reduzida do espaço. Ressalte-se que se trata do “quartinho *dos fundos*”, em que “dos fundos” remete a isolamento, àquilo que, por vir após, está pouco visível.

Thiago, por sua vez, ousa deixar o apartamento. Finalmente satisfaz as curiosidades de Dona Nenê, que o recebe com um jantar. O aspecto frágil e o zelo pelos afazeres domésticos enganam, pois dão a impressão de que ela desconhece a situação do país. Isso é falso. Além de conhecer os perigos da política clandestina, ela antipatiza com os militares. Antipatia originada pelo rancor à política de Francisco Franco, ditador espanhol (1892–1975) que lhe assassinara o filho.

Figura 6 – Thiago visita Dona Nenê



Fonte: Cabra-cega (2005).

Figura 7 – Thiago brinda “a la revolución”



Fonte: Cabra-cega (2005).

O espaço de atuação de Thiago cresce. Pela Figura 6, tem-se uma ideia do gradual aumento das dimensões percorridas pelo militante. Na imagem, Thiago, no corredor do prédio, está à porta do apartamento da vizinha; às suas costas, a porta fechada de outro apartamento. Além disso, o blazer, a camisa social (antes ele usava chinelos e camiseta) e o sorriso permitem inferir certo restabelecimento moral consonante com o espaço mais amplo em que agora circula. O jantar (Figura 7) começa com um brinde de

Thiago à revolução, “*Viva la revolución!*”, gesto que contrasta com a destruição iminente da guerrilha. De resto, a cena se desenvolve com a narrativa, carregada de remorsos, de Nenê sobre os fatos em torno do assassinato do filho: “*cuando él me pidió protección, yo le rechacé... escogí el miedo!*” (Cabra-cega, 2005).

Por seu lado, Sirkis se prepara para outra empresa. O êxito do sequestro do embaixador alemão induz sua organização a investir nessa tática cujo próximo alvo será o embaixador suíço. Apesar dos melhores prognósticos, o espaço de ação sofre novo decréscimo. Na casa que abrigará o próximo refém, o cerceamento espacial é mais severo que o provocado pela “cortina”, pelo “muro exterior” e pelo “quartinho”:

– Encosta ali. Ivan apontou para uma *pequena* casa [...] / Portão de metal, murinho baixo e uma *pequena* varanda coberta por uma abóboda mourisca que a fazia parecer ainda *mais apertada* [...] / Era *pequena mesmo, bem menor* que a do embaixador alemão. Sem jardim, apenas dois canteirinhos, a varanda e três quartos, um atrás do outro, banheiro, cozinha e área à esquerda [...] Os quartos eram *pequenos* e suas paredes da direita davam para a casa do vizinho [...] (Sirkis, 1981, p. 227, grifos próprios).

Para descrever a casa, o narrador abusa dos qualificativos que evocam imagens de curta extensão. É recorrente o emprego da palavra “pequeno” à qual se junta o intensificador “mesmo”: “Era pequena *mesmo*”. Sirkis, após adentrar o local, suplementa a compleição diminuta da casa. Ao lançar a vista, constata que ela não era apenas pequena: era pequena “mesmo”. Quer dizer, mais do que ele supunha. O espaço é ainda menor se comparado ao aparelho anterior. Para tal, novamente recorre-se a um intensificador: “*bem menor* que a do embaixador alemão”.

O decorrer do sequestro é repleto de percalços, uma vez que a ditadura se nega a libertar presos políticos. A tática prolonga o tempo de permanência no local, provocando sensações assim descritas: “Fazia três semanas que estava *enlatado* naquela infra [casa] de paredes cada vez mais apertadas” (Sirkis, 1981, p. 271, grifo próprio). “Enlatado”: a pouca mobilidade do personagem está

bem representada pela palavra. Atente-se, ainda, para a sensação de claustrofobia, expressa pela sugestão de que as paredes diminuam.

Terminado o sequestro, com bons resultados afinal, o narrador assim o define: “Fiquei passeando por Ipanema, curtindo o fim daquela longa *novela claustrofóbica*” (Sirkis, 1981, p. 284, grifos próprios). Depois do passeio, de volta à claustrofobia da guerrilha.

Já Thiago mostra-se satisfeito com pequenas porções de liberdade. Três delas lhe são servidas por Rosa, sua enfermeira. As queixas do rapaz sobre sua solidão fazem-na se compadecer. É quando ela decide levá-lo à cobertura do alto prédio em cujo apartamento está. Ali, serve-lhe uma macarronada. E é ali também que Thiago contempla, de cima, a paisagem, a perder de vista, da metrópole. Outra vez, o espaço provoca mudanças positivas no espírito do personagem, que, mais relaxado, encanta-se com a grandiosidade da capital paulista (Figura 8). Também no alto do prédio ambos se beijam; prelúdio para um contato mais íntimo, momentos depois (Figura 9).

Figura 8 – Thiago acenando para os prédios



Fonte: *Cabra-cega* (2005).

Figura 9 – Thiago comendo macarrão



Fonte: Cabra-cega (2005).

Figura 10 – Thiago nos braços de Rosa



Fonte: Cabra-cega (2005).

No topo do prédio, Thiago encontra um respiradouro que, além de aliviar-lhe das angústias do claustro, parece revitalizá-lo. Isso é reforçado pela marcante dimensão sensorial da cena. Nela, paladar e tato são postos em jogo: primeiro, quando Thiago come o macarrão preparado e servido (inusitadamente no alto do prédio, como num piquenique) por Rosa; e, em seguida, quando parece

querer tocar os prédios, projetando-se sobre a sacada. Nesta cena, o enquadramento agiganta-o; coloca-o acima dos pequeninos prédios, conferindo a ele certo poder. Thiago, em situação de superioridade, parece submetê-los às suas orientações e, virtualmente, ao seu toque. Parece mesmo estar num palanque, em pleno comício. Dessa pletera espacial e sensorial ao desejo, resta pouco. Em breve, Thiago e Rosa fazem sexo no quarto.

Amplificação espacial é metáfora de retomada das pulsões vitais, no limite, da vida como um todo. Tudo isso somado reacende seu desejo de ser o timoneiro da revolução.

Em contrapartida, o cerceamento do espaço de Sirkis chega ao extremo. Após o embaixador suíço haver sido libertado, o guerrilheiro troca a já pequena extensão dos aparelhos para residir em dois outros quartos. O primeiro pertence ao apartamento de “um edifício qualquer da rua Duvivier” (Sirkis, 1981, p. 294), também no Rio de Janeiro, cuja dona lhe desperta suspeitas, o que o obriga a nova mudança. O segundo é ainda menor: “Naqueles dias me convenci [...] que a mulher do apartamento tinha a chave do meu armário [...] abandonei o quarto e [...] aluguei outro, na rua Bolívar. Era um cubículo minúsculo, só cabia a cama, a claraboia e a porta rangente” (Sirkis, 1981, p. 325). O narrador enfatiza o quão pequena são as dimensões do espaço. Numa imagem propensa a despertar claustrofobia, o local é nomeado como “cubículo”, seguido do qualificativo “minúsculo”. Neste, a “porta rangente” completa o quadro em que se vê o protagonista.

Por sua vez, o espaço de Thiago chega à sua maior amplitude, dando-lhe maior grau de liberdade. Nutrido pelas sensações recentes, ele desce às ruas, a fim de inteirar-se das situações percorrendo uma praça vizinha. Opera-se mudança considerável na configuração do espaço: do cárcere privado à liberdade da praça, da escuridão ao colorido dos jardins, só desbotado pela cena por ele testemunhada na Figura 12.

Figura 11 – Thiago desce as escadas da praça



Fonte: Cabra-cega (2005).

Figura 12 – Matheus baleado na praça



Fonte: Cabra-cega (2005).

Na Figura 11, Thiago desce as escadarias da praça. A sua postura alude à confiança restabelecida, o que é permitido perceber pelo ângulo a partir do qual é filmado. A escolha do ponto de vista (enfocando-o de baixo para cima) é significativa, engrandece-o, coerentemente com seu novo estado de espírito. A Figura 11 contrasta com a Figura 1. Nesta, recorde-se, o personagem é

focalizado de cima para baixo, algo que reforça sua baixa autoestima de guerrilheiro ferido e, naquele momento, recluso. De uma à outra figura, há considerável mudança de ânimo.

Entretanto, sua autoconfiança volta, quase que imediatamente, aos patamares do início do filme, quando, na mesma praça, ele se depara com o companheiro Matheus crivado de balas (Figura 12) — é a realidade cobrando o preço do guerrilheiro ainda ferido e artificialmente entusiasmado.

### **Considerações finais**

Nas duas obras, a configuração do espaço é mais do que representação da condição dos personagens: é metáfora de aspectos diversos da própria guerrilha daquele período, é representação do dilema histórico desta guerrilha, recuar ou persistir. No caso de *OC*, como se viu, a diminuição das dimensões espaciais simboliza a perda de espaço efetivo da luta armada no terreno das disputas políticas naquele momento histórico. O emparedamento consequente implica o imperativo de uma tomada de decisão quanto às ações de oposição ao regime. Sirkis e certa parcela da guerrilha optam pelo recuo, condicionados por duplo reconhecimento: a vitória do regime e a futilidade dos meios de luta, sobretudo o uso das armas.

Em *CC*, a ampliação do espaço sugere a persistência. Mas apenas sugere. De fato, o campo de atuação se expande, levando o protagonista do quarto sem saídas à amplitude da praça. O movimento acaba iludindo aquele espectador mais desatento, sujeito a interpretar as pequenas doses de liberdade do protagonista como metáfora da resiliência da própria guerrilha. Pode-se mesmo dizer que o movimento de Thiago é uma espécie de utopia de renascimento da guerrilha; porém utopia breve, logo desfeita pela realidade imediatamente circundante. Sua vida individual de guerrilheiro, circunstancialmente, pode até se expandir, mas lá fora a guerrilha está cada vez mais retraída. É o

que parece dizer o corpo baleado do companheiro Matheus em plena praça.

A solução em face de tal dilema diferencia ambas as obras. Em OC, o recuo é a solução para os impasses do protagonista e, por extensão, de toda a guerrilha. Logo, a narrativa termina com sua chegada a Santiago, no Chile, agora num espaço amplo e movimentado: “Chegamos [...] no fim da tarde [...] / [...] vozes e buzinas. Vendedores de jornais berrando o título dos vespertinos [...] / Santiago, hora do rush (Sirkis, 1981, p. 332). Em CC, Thiago encontra a solução dobrando a aposta. Depois da trégua no apartamento, o retorno às armas. A cena final comprova sua renitência (Figura 13).

Figura 13 – O grupo corre em direção à névoa



Fonte: Cabra-cega (2005).

Encurralado pela repressão no apartamento, Thiago lidera a resistência. Não está sozinho. Com ele estão Rosa e Pedro. Avançam armados em direção a uma densa névoa, na qual em seguida mergulham. Nada naquele horizonte se distingue. O espaço cinzento sugere a própria falta de horizonte da guerrilha, sua ausência de planos concretos para o futuro do país, seu avanço às cegas, e, talvez, a futilidade das armas.

## Referências

- CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. São Paulo, SP: Europa Filmes, 2005. 1 filme (107 min), DVD, son., color.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, SP: PubliFolha, 2000.
- CHNAIDERMAN, M. Cabra-Cega mostra o triunfo do desejo em situações-limite. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 abr. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2104200509.htm>. Acesso em: 16 fev. 2024.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo, SP: Editora 34, 2018.
- RIZZO, S. Toni Ventura filma exercícios de isolamento durante a ditadura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2005, Guia da Folha, p. 6.
- SILVA, M. A. M. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977–1984)*. São Paulo, SP: Annablume: Fapesp, 2008.
- SIRKIS, A. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo, SP: Global, 1980.
- SOUZA, M. L. R. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964–1985) e na Argentina (1976–1983)*. 2007. 235 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.



## POESIA, MÚSICA E O FEMININO: ENTRE CANTIGAS E CANÇÕES

*Cláudia Sabbag Ozawa Galindo*

Octavio Paz, em *O arco e a lira*, ao tratar do poético e suas ocorrências nas artes, afirma que pintores, escultores, músicos, arquitetos e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta; suas linguagens são diferentes, mas são, em essência, linguagem, sistema expressivo dotado de poder significativo e comunicativo. Desta forma, a diversidade das artes não impede sua unidade, ao contrário, tudo que o homem toca se tinge de intencionalidade, de sentido, que se comunica com o ouvinte ou o espectador alterando sua sensibilidade, operando sobre ele de forma intelectual e sensorial. Ser ambivalente, a palavra poética é também ritmo, cor, significado, imagem.

A afinidade entre as artes, entretanto, pode ser ainda mais incisiva, se observada a lei das correspondências estéticas, proposta por Étienne Souriau em sua obra. Partindo da premissa de que as artes comungam ou se comunicam efetivamente, Souriau caminha no sentido de descobrir leis de proporções ou esquemas de estruturas válidos para construção de uma correspondência entre as artes. Segundo o autor, a arte é uma força instauradora que arrastou para si, organizou e ordenou quantidades enormes de matéria “carregada de significações psíquicas e assim conectada a imensas perspectivas espirituais” (Souriau, 1983, p. 30), isto é, “as artes são, dentre as atividades humanas, aquelas que, expressa e intencionalmente, fabricam coisas ou, de modo mais geral, seres singulares cuja existência constitui a finalidade delas” (Souriau, 1983, p. 39) e têm por essência “nos conduzir a uma impressão de transcendência em relação ao mundo de seres e coisas que ela

apresenta por intermédio de um jogo organizado de *qualia* sensível, sustentado por um corpo físico preparado a fim de produzir tais efeitos” (Souriau, 1983, p. 78).

A hegemonia ou predominância de um *quale* sensível específico sobre os demais de que se compõe uma obra de arte a definiria no quadro das belas artes, segundo Souriau. Entretanto, de acordo com o autor, uma definição tradicional como a que visava dividir o grupo das belas artes em artes plásticas e as demais artes (fonéticas), ou em artes do espaço e artes do tempo, mostra-se insuficiente, já que “o tempo desempenha uma função em todas as artes, inclusive nas plásticas” (Souriau, 1983, p. 86) e o espaço está presente, por exemplo, na música, não apenas limitado aos efeitos de tonalidades, altura, relevo ou profundidade, mas à “presença do corpo da obra — a massa aérea em vibração — numa sala cujo volume ela ocupa e preenche” (Souriau, 1983, p. 86).

O autor chama a atenção para o fato de que, embora seja inútil contestar que a pintura se destine aos olhos e a música aos ouvidos, é inegável que não são somente esses os sentidos envolvidos no quadro das artes. Afinal, “como a literatura é feita comumente mais para ser lida do que ouvida, deve-se fazer dela uma arte plástica uma vez que se destina aos olhos?” (Souriau, 1983, p. 88). Embaraçosas questões como essa exigem uma visão mais ampla da constituição e da essência das obras de arte.

Tradicionalmente, são sete as divisões, do ponto de vista fenomenal, das obras de arte. Entretanto, dadas as insuficiências apontadas acima, o autor propõe dividi-las segundo um princípio fundamental: o fato de as artes poderem ser definidas conforme o caráter de sua organização formal no conjunto de dados que integram o universo da obra.

Segundo esse princípio, as obras de arte podem ser divididas em artes não representativas, ou artes do primeiro grau, em que a organização formal de todo o conjunto dos dados que integram o universo da obra é simples e completamente inerente à própria obra; e artes representativas ou artes de segundo grau, em que os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal, em

que existe um “outro jogo de organizações morfológicas que concernem aos seres suscitados e apresentados por seu discurso” (Souriau, 1983, p. 95). Pela hegemonia de um *quale* específico (linhas, volumes, cores, luminosidades, movimentos, sons articulados e sons musicais), formar-se-iam duas manifestações artísticas próprias, uma de primeiro grau, outra de segundo.

À gama de *qualia* artisticamente utilizável, a “linhas” corresponderiam o arabesco, como arte de primeiro grau, e o desenho, como arte de segundo; a “volumes”, a arquitetura, como arte de primeiro grau, e a escultura, como arte de segundo; a “cores”, a pintura pura, como arte de primeiro grau, e a pintura representativa, como arte de segundo; a “luminosidades”, as projeções luminosas, como arte de primeiro grau, e o cinema e a aquarela/fotografia, como artes de segundo; a “movimentos”, a dança, como arte de primeiro grau, e a pantomima, como arte de segundo; a “sons articulados”, a prosódia pura, como arte de primeiro grau, e a literatura/poesia, como arte de segundo; a “sons musicados”, a música, como arte de primeiro grau, e a música dramática ou descritiva, como arte de segundo.

É interessante ressaltar, porém, que a literatura ocupa quase exclusivamente o segundo grau, enquanto a divisão primária “onde, em princípio, deveria figurar uma arte de conjunção, de certo modo musical, das sílabas, sem intenção alguma de significação e, por conseguinte, de evocação representativa” (Souriau, 1983, p. 108) está praticamente desocupada. Em contrapartida, encontramos a situação inversa ou complementar na arte musical, que “ocupa sobretudo e essencialmente o primeiro grau do setor [...] música representativa não existe como arte distinta e separada. Só existem passagens parciais e fugidias da música, nesse grau” (Souriau, 1983, p. 108).

Música e literatura não podem ser colocadas juntas porque o sensível próprio não é o mesmo para ambas, embora igualmente acústico; mas, em capítulo intitulado “As pretensas correspondências intersensoriais diretas”, Souriau vislumbra uma possível correspondência entre música e literatura, tendo em vista

as sonoridades das sílabas na poesia e das notas na música. Neste sentido, a poesia, em seu processo de construção, apropria-se de elementos próprios da música, como o ritmo, o timbre, a agógica, as nuances, a melodia, a harmonia e a instrumentação; enquanto a música, por sua vez, recorre à voz, à fonética, a toda sorte de elementos verbais a fim de materializar-se simbolicamente.

Não dizemos apenas que os dois mundos, o musical e o poético, calcam as formas um no outro ou que o músico se inspira no poeta; dizemos que sua intenção expressa é oferecer fatos musicais suficientes por si mesmos para suscitar todo um mundo análogo ao do poema, embora certamente mais vago (no caso, a música e o poema estão em correspondência, não por um copiar a outra, mas como se fizessem eco a um mesmo universo que ambas apresentam). [...] Que faz o poeta? Coloca, digamos, a água, o tanque, a lua, a amada e o amado- tudo isso, de certo modo pesado, sem alma, sem profundidade, sem brilho. E depois, confere-lhe essa alma, essa profundidade, esse brilho [...] acrescentando-lhes uma música (Souriau, 1983, p. 136, 148).

Acreditamos, contudo, que há um espaço “inter-artes”, um local exatamente entre a carência de segundo grau da música e de primeiro grau da poesia, em uma potencial e (in)esperada comunhão, onde essas carências são naturalmente atendidas. E esse espaço no esquema das belas artes seria justamente o ocupado pelas manifestações poético-musicais ao longo dos tempos, desde as cantigas trovadorescas às canções da música popular.

A investidura nessa ideia se baseia nos estudos já levantados a respeito das relações inalienáveis entre poesia e música, que se voltam para textos como os de Ezra Pound e Paul Valéry. No texto “Poesia literária e poesia de música: convergências”, de Carlos Rennó (2003), encontramos, como em outros já conhecidos, um relevante inventário deste enlace semiótico.

A associação entre elas, no entanto, remonta à própria origem da poesia (da poesia ocidental, pelo menos), que, na Antiguidade, como sabemos, era cantada. Depois, muito tempo depois, na Alta Idade Média, a chamada poesia trovadoresca veio a promover uma ampliação da aplicação dessa propriedade primordialmente característica da poesia. Como igualmente se

sabe, também os poemas criados pelos trovadores ou menestrelis eram todos cantados, a cada um correspondendo invariavelmente uma melodia. Não é à toa que vieram a ser chamados de ‘canções’. (...) As canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música (Rennó, 2003, p. 52).

Desde seu surgimento, no Ocidente, como em todas as literaturas, a arte de versejar foi primeiramente oral, acompanhada de cantos e bailados. “O próprio nome *lírico* vem de *lírca*, indicando que os poemas se associavam à música tirada dos instrumentos que serviam para acompanhar o verso”, explica Ferreira (1982, p. 17). Segundo Platão (1997), a oralidade era o principal canal de informação e formação dos homens, e os valores e modelos de conduta eram algumas das preocupações recorrentes nos discursos imbuídos de caráter didático. Estes, por sua vez, eminentemente poéticos, efetivavam-se, via de regra, por meio da música. “Pois a educação grega, de acordo com Sócrates (*apud* Platão, 1997, p. 4), deveria se voltar a dois fins específicos: a preparação do corpo e da alma. Assim, ‘para o corpo temos a ginástica e para a alma, a música’, dizia Sócrates” (Galindo, 2014, p. 22).

Representando uma voz coletiva, em *performance*, a união entre poesia e música compreendia uma unidade inalienável entre verso e melodia e se instaurava como fator socializador entre os homens, função que a voz e, especialmente o canto, exercem até hoje. “Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das *performances* poéticas são mais cantadas do que ditas” (Zumthor, 2005, p. 71).

A voz cantada do poeta era a voz da comunidade e deveria, portanto, representá-la, sendo aceita como tal, afinal, como diria Zumthor (2005, p. 71), “quando, na poesia oral, quem diz ou o cantor emprega o ‘eu’, função espetacular da *performance* confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: ‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós”. Essa identificação por parte de seus membros ficava

evidente quando da seleção das obras poéticas pelo público, em concursos artísticos.

Esses primórdios da história da música grega estão ligados à instituição dos grandes jogos artísticos em Delfos, Esparta, depois em Atenas. Os mais ilustres poeta-músicos, de Terpandro e Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, virão submeter-se periodicamente aí ao julgamento dos filósofos e do povo (Candé, 2001, p. 69).

A gênese musical da poesia, seu caráter performático, seu sentido coletivo, sua base de oralidade se mantiveram presentes também na Idade Média, nas canções dos trovadores, nos versos que nasciam para ser cantados. Essa poesia, que nascia para ser cantada acompanhada por instrumentos musicais, contava, acima de tudo, da dilacerante e desejada coita amorosa. Essa temática será incisiva, recorrente, acompanhando a poesia cantada por séculos, ecoando os sofrimentos amorosos deste trovador. Os poetas, sob eu lírico masculino, representavam, em arte, a extensão de dependência e submissão das relações sociais e econômicas do período dominado pelo feudalismo e pelo teocentrismo, herdados de sua fonte original poética, os trovadores provençais. Desta forma, as condições de servilismo advindas de uma estrutura hierárquica de poder figuravam também nos versos dos trovadores que, entregues a uma paixão platônica por suas damas idealizadas e inacessíveis, prostravam-se diante delas como vassalos frente a seus suseranos.

Em Provença, a postura do trovador diante da amada, submissa e temente, é ainda mais cautelosa, haja vista que as senhoras eram, geralmente, casadas, pois somente desse modo poderiam ser cortejadas dentro da relação de suserania, já que possuíam bens a partir do momento que se uniam da senhores feudais (Galindo, 2014, p. 31).

Essa posição de submissão amorosa impingia-lhes sofrimento, dor, angústia, resultantes da indiferença das musas cantadas em seus versos.

O trovador se compraz, então, de viver de um amor insatisfeito, ocasionado pela incorrespondência da mulher, e em analisar nos seus pormenores de causa e efeito o seu drama passionai. A mulher torna-se, assim, a *dame sans merci*, a dona impiedosa, obstinadamente inacessível às solicitações do trovador amante. [...] os cantares d'amor aparecem dominados por um halo de idealismo, em que a mulher muitas vezes atinge a abstração (Spina, 1969, p. 16).

Via de regra, essas musas eram idealizadas segundo os padrões do contexto: puras como Maria, divinizadas, como se pode perceber no "paralelismo perfeito entre a atitude do cristão, prosternado aos pés da Virgem, e a do amador, deitado aos pés da dona" (Lapa, 1996, p. 24-26), e virtuosas, "fonte inesgotável de educação moral e condição indispensável para se atingir o sumo bem e a suma beleza" (Lapa, 1996, p. 14).

O trovador comporta-se para com a sua dona exatamente como a um vassalo, o *om lige*, se comporta para com o seu senhor: tem de a *servir* com fidelidade, de a *honrar*, depois de lhe ter prestado a *homenagem*, ajoelhado perante ela, em posição humilde. Obedecerá aos seus desejos e ainda aos seus caprichos. Não a molestará com atitudes violentas e desmesuradas. Princípio da ética antiga que se insinuou, como veremos, em toda a poesia trovadoresca (Lapa, 1996, p. 23).

Assim idealizadas, tornavam-se, simultaneamente, inalcançáveis, objeto de um amor platônico, impossível, inacessível espiritual, econômica e socialmente. As mulheres cantadas nos versos das cantigas são mulheres casadas. Casadas com os senhores feudais. As mulheres, no sistema feudal, adquiriam relevância a partir do momento em que se uniam a estes senhores, tornando-se, também elas, "senhoras" da engrenagem econômica. Participando, pois, do processo de aliança e manutenção da ordem contemporânea, as mulheres se uniam em matrimônio por meio de uma espécie de contrato social entre as famílias, em que o afeto não participava. Nem tampouco a convivência futura entre os cônjuges, já que esses maridos eram homens de guerra e conquista, que se

ocupavam com a expansão e a proteção de seus territórios grande parte do tempo.

Desta forma, habitando lares estranhos, ao lado de maridos ausentes, essas mulheres conheciam a solidão e a sensação constante de abandono em relações de laços enfraquecidos. Seus maridos eram homens embrutecidos pelas guerras, desabilitados das sutilezas do coração, coordenando microcosmos rodeados de parentes, familiares e vassallos, mantidos pela agricultura e pelas batalhas constantes. Mas, de acordo com Candé (2001), atrás das muralhas e das guerras longínquas passou a se estruturar, por outro lado, uma vida de corte, baseada num certo refinamento de costumes e uma nova concepção do amor.

Nascida no sul da França, de onde se estenderá em todas as direções, a *cortesía* é a qualidade essencial desta vida de corte, feita de sociabilidade, de nobres sentimentos, de prodigalidade. *Cortejar* é, também, visitar-se entre cortes, com toda a suntuosidade possível... Esses bons modos, cujo código os poetas não deixaram de redigir, subvertem de forma maravilhosa a mentalidade daqueles régulos belicosos, entre os quais a razão do mais forte se impunha até então pela eliminação física do adversário (Candé, 2001, p. 257).

Haverá uma mudança significativa na maneira como a mulher será vista desde então. De “instrumento de prazer, fornecedora de rebentos masculinos, ou o meio de aumentar seus Estados”, elas passam a ser adoradas, e veem a seus pés os homens cantarem. “A frágil vítima, a perpétua apaixonada desiludida, dada (ou vendida) desde a infância a um marido indiferente, tomada, repudiada, vilipendiada, trancafiada, torna-se objeto de um verdadeiro culto, que uma maravilhosa floração literária e musical atesta” (Candé, 2001, p. 257).

O florescimento desta lírica foi favorecido pelas circunstâncias próprias do contexto em que as mulheres se encontravam: reclusas em castelos, à espera de seus senhores, que partiram para as guerras, e cercadas por uma legião de cavaleiros servís.

As razões de interesse que determinavam os casamentos entre nobres suscitavam à satisfação dos anseios do coração fora da disciplina conjugal e a frequente ausência do marido, na aventura das expedições militares, fazia da castelã a verdadeira suserana de quantos donzéis lhe frequentavam os salões — e do seu serviço a tentação frequentemente o exaltava em amor (Cidade, 1946, p. 31).

Sujeitas, portanto, a uma certa carência natural das esposas dadas em casamento por meio de arranjos de conveniência e solitárias pela própria dinâmica dos processos de poder, essas senhoras estavam receptivas às investidas amorosas dos trovadores e seus versos. Como vassallos fiéis, eles dedicavam suas cantigas a estas damas, de quem recebiam proteção e incentivo financeiro em troca do favor de sua lealdade e atenção amorosa, em versos de amor platônico doloroso, resignado e ideal.

O trovador, portanto, subordina todo o seu sentimento às leis da corte amorosa, e ao fazê-lo, conhece das dificuldades interpostas pelas convenções e pela dama no rumo que o levaria à consecução de um bem impossível. Mais ainda: dum bem [...] que ele nem sempre deseja alcançar, pois seria pôr fim ao seu tormento masoquista, ou início dum outro maior. Em qualquer hipótese, só lhe resta sofrer, indefinidamente, a *coita amorosa* (Moisés, 1968, p. 26).

Por outro lado, dirigir seus cantares a essas mulheres significava, além do *status* adquirido pelas damas, segundo Lapa (1996, p. 12), a manifestação de uma ideia de que o verdadeiro amor nasce de “uma experiência psicológica, por um cotidianismo de análise interior, por uma certa madureza, enfim, e uma certa plenitude física e moral, a que a donzela ainda não atingira”. Amor que, por sua vez, não se efetivaria pelo casamento, de acordo com o que se pode depreender do tratado de amor de Andrea Capellanus (século XII):

[...] digo, pois, e estabeleço firmemente que o amor não se pode desenvolver entre dois casados; porque os amantes dão-se reciprocamente tudo, de *graça*, sem o menor constrangimento; ao passo que os casados se obrigam a mútua

obediência, *por dever*, e não se podem recusar cousa nenhuma (Capellanus *apud* Lapa, 1996, p. 13).

Essas composições de poesia cantada, construídas sob um eu lírico masculino, destinadas a musas impossíveis e capazes de impingir aos trovadores uma coita tão cruel quanto buscada, já que configurava o principal mote de suas obras, não permaneceram isoladas na Idade Média. Seus ecos se fizeram sentir já no Renascimento, durante a Idade Moderna, no Romantismo, em poemas do Simbolismo, nas óperas, nas modinhas, nas serestas, no Modernismo e representaram, efetivamente, uma atualização da antiga poesia cantada, em *performance*, nos versos da música popular brasileira.

Note-se também que prosseguiu por todo o século XIX e até o início do XX, a tradição de auditório (ou que melhor nome tenha), graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas, ainda, ao recitativo e à musicalização dos poemas. Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia (Candido, 1965, p. 100).

Entre nós, um cantador chama atenção especial, Francisco Buarque de Hollanda, o Chico Buarque, que, entre outros artistas, pertenceu a um grupo de músico-poetas que assumiu para si uma voz coletiva, em *performances* públicas, nos festivais de música popular brasileira entre as décadas de 1960 e 1970.

Grandes nomes de uma geração de talentos que chegava para revitalizar a MPB da segunda metade dos anos sessenta [...] logo receberam o nome de poetas, devido não somente à qualidade lírica das suas canções, mas também ao fato de terem sido porta-vozes de um tempo e dos dilemas de uma geração (Aguiar, 1993, p. 38).

Chico produziu, entre 1965 e o final da década de 1970, 25 canções sob eu lírico masculino que tratavam, especificamente, das complexas relações amorosas entre casais de amantes e indiferença, crueldade até, das mulheres retratadas nos versos. Séculos depois, a antiga coita amorosa permanece, embora as musas sejam muito

menos idealizadas e assumam feições tão mais terrenas quanto voluntárias, emancipadas, libertas das amarras sociais, religiosas e econômicas que antes gerenciavam suas escolhas de vida. Os títulos dessas canções sinalizam a prostração do eu lírico diante de sua amada cantada, o sofrimento causado por sua indiferença e a impossibilidade desse amor: “Fica”, “Madalena foi pro mar”, “Quem te viu, quem te vê”, “Você não ouviu”, “Será que Cristina volta?”, “Logo eu?”, “Bem-vinda”, “Mulher, vou dizer quanto eu te amo”, “Essa moça tá diferente”, “Desalento”, “Bolsa de amores” (Buarque, 2004).

Alguns versos retomam a sujeição deste eu lírico masculino que se prostra, humilde e resignado, às crueldades da mulher cantada, entregue a uma semelhante coita amorosa, como na canção “Fica”: “Diga ao primeiro que passa / que eu sou da cachaça / mais do que do amor / Diga e diga de pirraça / de raiva ou de graça / no meio da praça, é favor / mas fica / mas fica ao lado meu / você sai e não explica / onde vai e a gente fica / sem saber se vai voltar” (Buarque, 2004).

Tamanha sujeição, porém, não se dirige mais às musas idealizadas e inacessíveis por suas virtudes, como apresentadas nas cantigas medievais, mas às mulheres do século XX, que se apropriam de sua liberdade, ousadia, indiferença às expectativas religiosas, morais ou sociais, posicionando-se em suas relações (agora reais) com seus amantes, de modo a provocar-lhes igualmente dor e desespero. É o que podemos perceber na canção “Madalena foi pro mar”: “Madalena foi pro mar / e eu fiquei a ver navios / quem com ela se encontrar / diga lá no alto mar / que é preciso voltar já / pra cuidar dos nossos filhos / pra zombar dos olhos meus / no alto mar a vela acena / tanto jeito tem de adeus / tanto adeus de Madalena”. A atitude cristã, por outro lado, permanece, mas voltada para o próprio cantador: “É preciso não chorar / maldizer, não vale a pena / Jesus manda perdoar / a mulher que é Madalena” (Buarque, 2004).

A coita se mantém dilacerante, séculos depois, diante da impassibilidade da amada, como é possível apreender da canção

“A Rita”: “A Rita levou meu sorriso / no sorriso dela / meu assunto / levou junto com ela / e o que me é de direito / arrancou-me do peito / e tem mais [...] A Rita matou nosso amor /de vingança / nem herança deixou / não levou um tostão / porque não tinha não / mas causou perdas e danos” (Buarque, 2004).

A indiferença diante das “mesuras” do poeta também segue ignorada, como em “Você não ouviu”: “Você não ouviu / o samba que eu lhe trouxe / Ai, eu lhe trouxe rosas / Ai, eu lhe trouxe um doce / As rosas vão murchando / E o que era doce acabou-se” (Buarque, 2004).

Sempre a coita revisitada, como em “Um chorinho”: “Quem me dera / pelo menos um momento / juntar todo sofrimento / pra botar nesse chorinho”. Outro exemplo está em “Desalento”: “Sim, vai e diz / diz assim / que eu chorei / que eu morri / de arrependimento / que o meu desalento / já não tem mais fim / vai e diz / diz assim / como sou / infeliz / no meu descaminho / diz que estou sozinho / e sem saber de mim”. E, finalmente, em “A Rosa”: “Arrasa o meu projeto de vida / querida, estrela do meu caminho / espinho cravado na minha garganta / garganta / a santa às vezes troca meu nome / e some” (Buarque, 2004).

Em documentário intitulado *Palavra (en)cantada*, Lenine afirma: “eu vejo os ecos desses trovadores medievais em uma infinidade de poetas e compositores modernos... qualquer um que escreve uma espécie de crônica de seu tempo é um descendente direto dos trovadores” (Palavra [...], 2008). O modo como o contexto e as relações sociais participam da gênese das artes é assunto conhecido e já bastante discutido por Candido em sua dialética sobre literatura e sociedade. As obras recebem os apelos do meio em que são produzidas, usam dos recursos que têm à disposição, apoiam-se em uma linguagem comum ao público que a irá receber, e o produto estético age sobre o meio, mantendo em funcionamento esse contínuo diálogo com a sociedade e o poeta.

No que diz respeito à lírica amorosa na poesia cantada, um percurso diacrônico revelará importantes alterações no perfil feminino retratado nos versos, embora uma constante coita

amorosa ainda seja vivenciada por parte do cantador, bem como a presença recorrente de sua insistente prostração diante da amada. O amor entre eles permanece impossível, já que a mulher cantada é, mais uma vez, uma mulher inacessível socialmente (casada) e continua, ela também, vivenciando antigas dores conjugais, firmadas pelo contrato de matrimônio, como solidão, sensação de opressão e abandono, bem como de aprisionamento.

Décadas depois das canções dos festivais, em 2017, Chico lança a canção “Tua cantiga”, que, de maneira ainda mais explícita que nos demais poemas, fará um diálogo com as antigas manifestações da poesia cantada e sua temática amorosa.

### **Tua cantiga**

Quando te der saudade de mim  
Quando tua garganta apertar  
Basta dar um suspiro que eu vou ligeiro te consolar  
Se o teu vigia se alvoroçar  
E estrada afora te conduzir  
Basta soprar meu nome com teu perfume pra me atrair  
Se as tuas noites não têm mais fim  
Se um desalmado te faz chorar  
Deixa cair um lenço que eu te alcanço em qualquer lugar  
Quando teu coração suplicar  
Ou quando teu capricho exigir  
Largo mulher e filhos e de joelhos vou te seguir  
Na nossa casa  
Serás rainha  
Serás cruel, talvez  
Vais fazer manha  
Me aperrear  
E eu, sempre mais feliz  
Silentemente  
Vou te deitar  
Na cama que arrumei  
Pisando em plumas toda manhã  
Eu te despertarei  
Quando te der saudade de mim  
Quando tua garganta apertar  
Basta dar um suspiro que eu vou ligeiro te consolar

Se o teu vigia se alvoroçar  
E estrada afora te conduzir  
Basta soprar meu nome com teu perfume pra me atrair  
Entre suspiros pode outro nome  
Dos lábios te escapar  
Terei ciúme até de mim  
No espelho a te abraçar  
Mas teu amante sempre serei  
Mais do que hoje sou  
Ou estas rimas não escrevi  
Nem ninguém nunca amou  
Se as tuas noites não têm mais fim  
Se um desalmado te faz chorar  
Deixa cair um lenço que eu te alcanço  
Em qualquer lugar  
E quando o nosso tempo passar  
Quando eu não estiver mais aqui  
Lembra-te, minha nega desta cantiga  
Que fiz pra ti (Caravanas, 2017).

Este cantador moderno novamente se prostrará diante de sua amada, sujeitando-se a uma relação de vassalagem, pronto a atendê-la, fielmente. Entretanto, outros são os impasses que se apresentam entre eles, embora de natureza semelhante. A musa, agora mulher, permanecerá solitária e mal amada (“se as tuas noites não têm mais fim / se um desalmado te faz chorar”), eles continuam separados por conta dessa situação social da amada, que é casada (“se o teu vigia se alvoroçar / e estrada afora te conduzir”), mas o cantador se manterá fiel a seus “serviços” amorosos (“basta dar um suspiro que eu vou ligeiro te consolar”, “deixa cair um lenço que eu te alcanço em qualquer lugar”), mesmo que ela guarde sinais de sua indiferença e crueldade (“na nossa casa / serás rainha / será cruel, talvez / vais fazer manha / me aperrear”), até mesmo deslealdade (“entre suspiros pode outro nome / dos lábios te escapar”).

Ele reafirma seu compromisso e sujeição (“mas teu amante sempre serei / mais do que hoje sou / ou estas rimas não escrevi / nem ninguém nunca amou”), em nome dos sentimentos ou simples

caprichos da amada (“quando teu coração suplicar / ou quando teu capricho exigir”) e a qualquer preço (“largo mulher e filhos e de joelhos vou te seguir”). Nada nem ninguém se interporá entre eles, basta que ela acene com o desejo de tê-lo por perto ou de viver com ele (“quando te der saudade de mim / quando tua garganta apertar / basta dar um suspiro que eu vou ligeiro te consolar”, “se o teu vigia se alvoroçar / e estrada afora te conduzir / basta soprar meu nome com teu perfume pra me atrair”, “se as tuas noites não têm mais fim / se um desalmado te faz chorar / deixa cair um lenço que eu te alcanço em qualquer lugar”, “quando teu coração suplicar / ou quando teu capricho exigir / largo mulher e filhos e de joelhos vou te seguir”).

A coita amorosa provocada pela atitude indiferente ou mesmo cruel da amada segue sendo aceita e mesmo desejada por ele, como na interpretação medieval do “masoquismo procurado”, enquanto mote do poema (“na nossa casa / serás rainha / serás cruel, talvez / vais fazer manha / me aperrear / e eu, sempre mais feliz”, “silentemente / vou te deitar / na cama que arrumei / pisando em plumas toda manhã / eu te despertarei”, “Entre suspiros pode outro nome / dos lábios te escapar / terei ciúme até de mim / no espelho a te abraçar”, “Mas teu amante sempre serei / mais do que hoje sou / ou estas rimas não escrevi / nem ninguém nunca amou”). Uma devoção que o cantador assume como contrato de vida (“E quando o nosso tempo passar / quando eu não estiver mais aqui / lembra-te, minha nega desta cantiga / que fiz pra ti”), pressentindo a fatalidade desse sentimento para si mesmo (“quando eu não estiver mais aqui”) e rogando a lembrança de sua presença e da força genuína do seu amor por parte da mulher que teria sido a mais amada de todas (“Mas teu amante sempre serei / mais do que hoje sou / ou estas rimas não escrevi / nem ninguém nunca amou”), como provam seus versos “ou estas rimas não escrevi / nem ninguém nunca amou”.

A canção pertence ao álbum chamado *Caravanas*, que remete, em vários títulos, ao passado, à tradição, às marcas de ancestralidade e colonização, à presença estrangeira em nossa

cultura e em nossas letras. Ao retomar um cantar ao estilo medieval, o compositor não simplesmente recupera a relação amorosa conflituosa e repleta de faltas e ausências, mas coloca em evidência nem tanto a nova mulher, mas o velho homem cantador. A mulher é designada como “rainha”, mais uma referência a este lugar de submissão a que ele se dispõe ocupar, como um vassalo, pois arrumará sua cama, andará silentemente, para não lhe perturbar o sono, ou seja, seu comportamento será de um servilismo feudal.

Segundo Adélia Bezerra de Meneses, em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, predominam nas canções do trovador moderno “quantitativamente (e creio que qualitativamente) as canções que tematizam as rupturas, as separações, o desraigamento” (Meneses, 2001, p. 37) já que, “homologamente àquele lugar-comum que diz que os povos felizes não têm história, pode-se dizer que os casais felizes têm pouca história” (Meneses, 2001, p. 37).

E às muitas coitas amorosas através do tempo ainda responde, artisticamente, a poesia cantada, essa antiga aliança entre poesia e música, essa canção que se funda no lugar especial em que as letras cantam e os sons narram histórias de perfis femininos, afetos arrebatados e amores impossíveis.

A música popular — ou talvez seja mais exato dizer “a canção popular” — que ganhou imensa difusão no século XX, tornando-se uma expressão do espírito dos tempos modernos, e que continua florescendo com grande esplendor nos Estados Unidos e no Brasil, vem realizando, por sua vez, em seus momentos culminantes, uma espécie de retomada, no plano da produção artística de consumo, da arte poética dos trovadores medievais. Destes, já se disse que os maiores *songwriters* dos últimos cem anos podem ser vistos como continuadores ou sucessores (Rennó, 2003, p. 52).

No Brasil, diria Aguiar (1993, p. 15), “numa cultura como a nossa, que tem na oralidade um peso muito grande, não é de estranhar que música e poesia tenham andado bastante juntas”. Desde os salões e saletas do Império, antigos pontos de encontro

dos artistas e seu público, a poesia não prescindiu da música e vários poetas fizeram versos para serem divulgados em serenatas.

Parente da modinha, a serenata designa certo tipo de composição feita para ser cantada durante a noite. Tal como a modinha, a serenata também se caracteriza pelo tema sentimental. Não faz muito tempo era hábito no Brasil, sobretudo nos arrabaldes das grandes cidades, ou nas ruelas das cidadezinhas do interior, que seresteiros se juntassem embaixo de uma janela para cantar à moça pretendida por um dos músicos. Aliás este costume dos seresteiros faz lembrar os trovadores e menestréis da Idade Média, que também se especializavam por apresentar canções amorosas nos palácios ou nas ruas (Aguilar, 1993, p. 15).

Depois vieram o teatro de revista, a canção dos anos 1930, o samba-canção, a bossa nova e a música popular brasileira (MPB). No século XX, a tendência de unir poesia e música se dá não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. Foi quando, no Brasil, “toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação”, e, a partir daí, “abre-se, então, no setor Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias. [...] de um lado, o discurso paraliterário, de outro, o discurso poético” (Silva, 1975, p. 178).

Historicamente, a poesia sempre esteve aliada à música: em sua gênese, em recorrentes diálogos literários e musicais, e em efetivos reencontros culturais. Nasceu essencialmente voz musicada, na Grécia Antiga, manteve de forma incisiva a preponderância da oralidade durante toda a Idade Média, para depois tornar-se entidade própria e revisitar a musicalidade em períodos vários, até encontrar no Simbolismo o berço fértil para um reencontro musical e na MPB um retorno aos cantadores.

A poesia cantada sempre esteve à espreita entre a literatura e a música. Talvez esta seja justamente a resposta para a inquietação do esquema de belas artes de Souriau, em que as carências da música e da literatura revelam uma incompletude que só poderia se resolver por uma manifestação “belamente anfíbia” de ambas. O não lugar da poesia cantada talvez seja esse ainda não nomeado,

mas visível, espaço de onde transborda o som puro, que não se contenta em ser palavra. Talvez porque o seu lugar esteja justamente nesta oralidade pulsante que subverte o texto escrito e suplanta o som articulado.

## Referências

- AGUIAR, J. *A poesia da canção*. São Paulo, SP: Scipione, 1993.
- BUARQUE, C. *Letra e música*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- CANDÉ, R. *História universal da música*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo, SP: Ed. Nacional, 1965.
- CARAVANAS. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. Rio de Janeiro, RJ: Biscoito Fino, 2017. 1 CD. 27 min.
- CIDADE, H. *O conceito de poesia como expressão de cultura*. São Paulo, SP: Saraiva, 1946.
- FERREIRA, S. B. *O século de ouro da literatura grega*. São Luís, MA: Editora UFMA, 1982.
- GALINDO, C. S. O. *Mulher, poesia e música: no tempo dos trovadores e dos cantadores modernos*. Londrina, PR: Eduel, 2014.
- LAPA, M. R. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 6. ed. Coimbra, PT: Coimbra, 1996.
- MENESES, A. B. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia, SP: Ateliê, 2001.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. São Paulo, SP: Cultrix, 1968.
- PALAVRA (en)cantada. Direção: Helena Solberg. [S. l.]: Radiante Filmes, 2008. 86 min.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1997.
- RENNÓ, C. Poesia literária e poesia da música: convergências. In: RENNÓ, C. *Literatura e Música*. São Paulo, SP: Ed. SENAC, 2003. p. 49-71.

- SILVA, A. V. A paraliteratura. In: PORTELLA, E. (org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1975. p. 172-185.
- SOURIAU, É. *A correspondência das artes*. Elementos de estética comparada. São Paulo, SP: Cultrix, 1983.
- SPINA, S. *Presença da literatura portuguesa: era medieval*. 7. ed. São Paulo, SP: Difel, 1969.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005.



# TECHNE, ARTE E TECNOLOGIA: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E MITOLOGIA COMO INTERFACE

*Braz Pinto Junior*

Um estudo sobre relações entre arte e tecnologia não poderia deixar de mencionar o conceito de *techne* (τέχνη), cujo significado em grego encontra um correspondente na língua latina no vocábulo *ars*, e que resultariam em vocábulos com significados distintos na língua portuguesa e em outras línguas europeias modernas: “técnica” e “arte”.

A palavra grega *techne* (τέχνη) tinha um significado mais abrangente, referindo-se não apenas à arte, mas também à habilidade, ao ofício, à destreza e ao conhecimento técnico. O termo latino *ars* geralmente se refere à arte em seu sentido mais amplo, englobando as várias formas de expressão artística.

Com o passar dos séculos e o intercâmbio de culturas, os valores semânticos de “arte” e “técnica” sofreram alguma variação, a ponto de, em português, comumente não associarmos os dois termos como sinônimos.

São considerados sinônimos de arte, por exemplo: expressão, criatividade, estética; enquanto para técnica costuma-se apresentar: método, habilidade, procedimento. Tal diferenciação semântica pode sugerir que, em certo sentido, um trabalho artístico esteja mais relacionado à expressividade do artista que ao domínio de técnicas específicas. O que pode soar como um paradoxo, se pensarmos que escolas de arte em todo o mundo costumam incluir preferencialmente o ensino de técnicas em seus programas de formação de artistas.

Uma espécie de desconforto surge, em geral, ao tentarmos lidar no âmbito da formação de profissionais das artes com algo

além do ensino de técnicas ou da reflexão teórica sobre repertórios ou métodos. Abordar de forma indiscriminada termos abstratos como “dom”, por exemplo, ou subjetivos, como “gosto” — ou a própria noção de “belo”, considerada fundamental para a compreensão do fenômeno estético —, revelam essa limitação. O que dizer, então, de um curso de preparação de artistas que se propusesse a ensinar a ser “sensível” ou a “ter talento”? Além disso, até mesmo a expressividade e a criatividade podem ser estimuladas por meio de práticas e exercícios que, em última instância, servem muito mais para desenvolver habilidades técnicas do que para despertar algo como o “talento natural” dos estudantes de arte.

Talvez a romantização do termo arte em nossa época seja fruto de estereótipos sobre o perfil do artista, sua “extrema” sensibilidade e a maneira como este vivencia o processo de criação; ou sobre a idealização da obra de arte como que revestida por uma “aura” que serviria para distingui-la e alçá-la a patamares muito superiores à mera realização técnica de um projeto estético, para usarmos conceitos discutidos por Walter Benjamin em 1936 (Benjamin, 1994).

Contudo, o termo “técnica” também teve sua própria evolução e resultou em um conceito forjado a cerca de dois séculos: o de “tecnologia”<sup>1</sup>, o qual parece referir-se ao estudo científico dos processos e à aplicação de conhecimentos técnicos na produção de bens.

É comum empregarmos o termo para descrevermos os avanços científicos aplicados à indústria e ao desenvolvimento de novos produtos, principalmente eletrônicos, sobretudo a partir das últimas décadas do século passado. Hoje a tecnologia parece fazer parte da vida das pessoas. É quase impossível concebermos uma

---

<sup>1</sup> O termo agrega dois conceitos: *techne* (τέχνη, técnica, arte) e *logos* (λόγος, estudo, ciência), tendo sido empregado pela primeira vez pelo físico alemão Johann Beckmann na obra *System der reinen Technologie* (Sistema de Tecnologia Pura), publicada em 1806.

rotina, por mais simples que seja — acordar, tomar café, checar a agenda e ir para o trabalho ou desfrutar de um momento de lazer —, sem fazer uso direto ou indireto de processos ou aparatos tecnológicos.

Convivemos com a tecnologia em tantos contextos de nossas vidas, e no que diz respeito à produção e à fruição estéticas, não poderia ser diferente. A arte hoje parece ter reencontrado a técnica ou, mais precisamente, a tecnologia, permitindo, de certa forma, a superação ou, pelo menos, a relativização por parte de parcelas consideráveis de produtores de arte, de algumas ideias por vezes consideradas obsoletas com relação ao fenômeno artístico, como a de que a arte deve ser desvinculada da reprodutividade técnica ou de que o artista cria com base tão somente na inspiração.

Embora a aproximação entre arte e tecnologia possa ser controversa para algumas pessoas que adotam com relação à tecnologia comportamentos estereotipados, ora de integração, ora “apocalípticos” (Eco, 2008), é evidente que as possibilidades da arte contemporânea diante da incorporação de métodos e ferramentas tecnológicas são amplas e estão, neste momento, em constante expansão. Todos os dias são lançados aplicativos e plataformas com potencial de serem empregados na criação de obras de arte conceituais ou práticas, o que, aliás, pode gerar até mesmo um certo desconforto por parte dos artistas ou professores de arte, como eu, que, por vezes, não conseguem acompanhar o ritmo das inovações.

Não se trata de defendermos a adoção ou não de novas ou velhas tecnologias na rotina dos artistas — cada um tem autonomia para decidir seus temas e a metodologia do seu próprio trabalho —, mas sim de pensarmos o papel da tecnologia em um sentido amplo na formação de nossa visão de mundo e, por extensão, de nossa particular visão da arte.

Isto posto, este artigo tem um primeiro intuito de refletir sobre práticas pedagógicas experimentadas em salas de aula do curso de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) durante um período de quatro anos, entre 2019 e 2022, em que tive

a oportunidade de ministrar a disciplina Tecnologias da Informação e da Comunicação, comum à Universidade.

Com base nas interações e pesquisas relacionadas ao trabalho de professor responsável pela disciplina, foi possível propor uma sistematização do conteúdo aplicado em sala de aula, o que resultou neste artigo, bem como em uma oficina intitulada “Mitologia, tecnologia e comunicação”, da última versão da Semana Acadêmica e Pedagógica do Curso de Artes Cênicas da UFGD (SAPECAC Estendida 2022), e na criação do componente curricular Teatro e Tecnologia, uma disciplina optativa que será incorporada à estrutura curricular do curso de Artes Cênicas na próxima atualização do Projeto Pedagógico do Curso (PPC).

### **TICs e as estratégias de trabalho em sala de aula nas Artes Cênicas**

Mesmo com a experiência de ministrar há mais de uma década disciplinas de caráter amplo e interdisciplinar no contexto de ensino do curso de Artes Cênicas da UFGD, a oportunidade de trabalhar com uma disciplina oriunda das ciências exatas representou para mim um desafio em um primeiro momento.

Tecnologias da Informação e da Comunicação, cujo título abrangente costuma ser condensado na sigla TICs pelos estudantes e profissionais da área, é uma disciplina do eixo comum à Universidade, ofertada alternadamente com outras disciplinas, como Corpo, Saúde e Sexualidade, Ética e Paradigmas do Conhecimento, Territórios e Fronteiras, Diversidade Étnico-Racial, entre outras<sup>2</sup>. Consta na ementa da TICs uma série de tópicos:

---

<sup>2</sup> Essas disciplinas foram pensadas no contexto universitário para introduzir de forma ampla conceitos comuns a diversas áreas do conhecimento, para estudantes matriculados nos primeiros semestres da graduação, independentemente do curso que frequentam, para que possam ter acesso a uma base de fundamentos que visam a uma formação universitária abrangente.

Redes de comunicação; Mídias digitais; Segurança da informação; Direito digital; E-science (e-ciência); Cloud Computing; Cidades inteligentes; Bioinformática; E-learning; Dimensões sociais, políticas e econômicas da tecnologia da informação e comunicação; Sociedade do conhecimento, cidadania e inclusão digital; Oficinas e atividades práticas (UFGD, 2017, p.11).

Pela própria forma como a ementa foi redigida — uma série de tópicos de conteúdo —, é possível percebermos a estreita relação com sua origem nas ciências exatas e tecnológicas. Com base em minha experiência, como professor da área de artes e linguagens, em que geralmente me deparo com ementas compostas de enunciados declarativos com descrições mais detalhadas dos conceitos e aspectos relacionados; algo do tipo: “estudo de temas relacionados a tecnologias de informação e comunicação” ou “realização de atividades práticas”, senti um certo estranhamento, mas logo comecei a traçar estratégias para ministrar o conteúdo para meus alunos.

Dentro da comunidade acadêmica, em que existem professores com formações e interesses distintos e múltiplas formas de tratar temas tão importantes e complexos como a sexualidade, a territorialidade ou mesmo as tecnologias, é comum encontrarmos visões e abordagens diferentes em se tratando do trabalho em sala de aula, mesmo que cada professor, limitado pelo seu campo de especialização, siga determinada ementa e procure relacioná-la com a área de estudos de seus alunos de graduação.

É de se esperar que professores de cursos de linguagens artísticas, como as Artes Cênicas, procurem estabelecer diálogos entre sua especialidade e o conteúdo proposto pela ementa, antes de definir como o conteúdo será necessariamente abordado em sala de aula. O professor costuma agir como mediador entre o conteúdo e a vivência dos estudantes, atuando como interlocutor, ouvinte e investigador, e não raro aprende muito ao ministrar disciplinas do núcleo comum. Além disso, é uma oportunidade de experimentar temas de pesquisa que transcendem a nossa área de

especialização<sup>3</sup>. E esse foi o principal motivo de eu ter escolhido trabalhar com TICs.

Costumo descrever a minha formação como interdisciplinar, já que após ter cursado a graduação em Artes Cênicas, bacharelado, optei por realizar estudos de mestrado em Teoria Literária e busquei o doutorado em Estudos da Tradução, o que me permitiu um certo contato com múltiplas linguagens e teorias de interpretação não apenas relacionadas ao teatro e às artes, mas também no que diz respeito a outras áreas do conhecimento.

A experiência de ministrar uma disciplina originalmente concebida para tratar de temas complexos e que guardam relação com as ciências exatas serviria para estender ainda mais o meu “braço” interdisciplinar, permitindo-me estabelecer relações bastante significativas para mim e para os alunos matriculados na minha versão da disciplina.

De maneira geral, ative-me ao conteúdo sugerido pela ementa original, mas procurei acrescentar a ela, dentro do possível, uma visão própria do profissional ou pesquisador de linguagens estéticas, pensando no perfil dos alunos do curso de Artes Cênicas. Mesmo que, em um primeiro olhar, tivesse alguma dificuldade de encontrar paralelos entre as artes da cena e os tópicos apresentados na ementa, fui partindo de minhas próprias considerações como usuário e entusiasta de tecnologia.

O resultado dessa mediação foi a interpolação de conteúdos complementares provenientes da História da Arte, da Teoria da Comunicação, dos Estudos Clássicos, da Antropologia e da Filosofia aplicadas à Cultura — disciplinas que considero alicerces da minha formação como professor de Artes Cênicas — no escopo do programa de Tecnologias da Informação e Comunicação.

---

<sup>3</sup> Além de Tecnologias da Informação e da Comunicação, ministrei também outras disciplinas do eixo comum da Universidade: Territórios e Fronteiras, e Ética e Paradigmas do Conhecimento; e com elas também pude ampliar minha visão interdisciplinar da arte e das linguagens.

Em linhas gerais, o programa de ensino ficou definido em seis módulos, dos quais o primeiro, filosófico e conceitual, acabou-se tornando o principal, uma vez que serviria de base para as reflexões surgidas nos demais<sup>4</sup>: 1. Conceitos fundamentais: arte e técnica, tecnologia e ferramentas tecnológicas, mito e tecnologia; 2. História da comunicação e informação: evolução e impacto dos meios de comunicação, história da informação e da informática; 3. Princípios básicos de TIC: redes, mídias digitais, segurança da informação, direito digital; 4. Aplicações avançadas: e-ciência, computação em nuvem, cidades inteligentes, bioinformática; 5. Tecnologia, arte e sociedade: integração, expressões artísticas e tendências digitais, sociedade do conhecimento, cidadania e inclusão digital; 6. *E-learning* e atividades práticas: ferramentas e estratégias de aprendizado *on-line*, ensino *on-line* de artes, oficinas práticas e avaliações.

Uma vez apresentado aos estudantes o conceito de arte como técnica, mencionado na introdução deste capítulo, e partindo dos desdobramentos relacionados ao tema tecnologia, procurei estabelecer um roteiro mínimo de ação para que eu tivesse segurança suficiente ao ministrar um conteúdo que não era necessariamente minha especialidade.

Já em uma primeira aula expositiva, surgiu um questionamento por parte dos estudantes sobre a pluralidade do termo “tecnologias” presente desde o título da disciplina. O principal desdobramento dessa questão seria o de pensarmos a tecnologia como um fenômeno contínuo que se reconfigura a cada atualização, a cada nova ferramenta ou invenção humana.

De fato, são muitas as tecnologias com as quais temos contato todo o tempo, e não me refiro apenas às TICs, como a informática

---

<sup>4</sup> Neste texto optei por tratar apenas das estratégias e desdobramentos conceituais provenientes do trabalho com o conteúdo do primeiro dos seis módulos em que a disciplina foi dividida. Embora esses conceitos tenham servido para nortear também outras fases do processo pedagógico, como atividades práticas e discussões surgidas em outros módulos, não considere necessário incluí-los no escopo do artigo.

e as mídias digitais. Assim, com a ajuda dos estudantes foi possível elaborar um quadro de tecnologias bastante amplo, que reunia desde uma simples enxada (que serviu para o homem revirar a terra e plantar as sementes) até o arco (que propiciaria a caça sem o contato direto com a presa), a fundição de metais e tantas outras tecnologias que transformaram o mundo que conhecemos. Além disso, sempre que alguém “esbarra” em uma tecnologia, outras pessoas também poderiam ter tido o mesmo *insight*, já que as necessidades dos diversos grupos sociais ao longo da história têm sido praticamente as mesmas: sobreviver e gerar recursos para as próximas gerações.

Essa percepção das “mil faces” da tecnologia, traçada nas primeiras aulas do semestre, foi materializada na forma de um quadro ou painel que serviria de guia para os demais encontros e ao qual, sempre que possível, recorreríamos para não perdermos a sequência estabelecida e acordada no primeiro dia de aula: conceituar “tecnologia”, refletir sobre as múltiplas tecnologias, relacionar arte e tecnologia, estudar as principais TICs e sua evolução.

Quadro 1 – Quadro-guia da disciplina

<b>Ferramentas</b>
Machado de pedra, vasos de cerâmica, arco e flecha, enxada, arado, tijolo, vestimenta, roda, pá, picareta sela e estribo, lança, espada, escudo, armadura, ábaco, moeda, mitos, deuses, leis, coroa, pena, pergaminho, papel etc.
<b>Técnicas</b>
Caça e coleta, domínio do fogo, fundição de metais, domesticação de animais, pecuária, agricultura, culinária, carpintaria, mitologia, religião, divisão do trabalho, comércio, guerra, medicina, artes, escrita etc.
<b>Necessidades atendidas</b>
Sobrevivência, proteção, organização social, trocas, compreensão da realidade, interação com o desconhecido, registro de memórias, manutenção da propriedade, domínio etc.

Fonte: Elaboração própria.

Com o quadro estabelecido foi possível inferir uma ordem cronológica para eventos hipotéticos do passado remoto,

acontecimentos anônimos, como a invenção/descoberta da roda, o domínio do fogo, a domesticação dos primeiros cães, o advento da escrita, etc.; aos quais chamamos de instâncias tecnológicas.

O quadro, que poderia ter sido afixado em uma parede no fundo da sala ou digitalizado para um aplicativo de anotações, foi transcrito em uma página do caderno dos alunos, a qual serviria como registro da *brainstorm* inicial e a cada encontro, nas aulas semanais, podia ser revista e atualizada, sempre deixando espaço para novas atualizações nas aulas seguintes, por isso o “etc.”.

Nesse contexto, pudemos observar que as ferramentas e técnicas desenvolvidas ao longo de toda a história humana estiveram sempre relacionadas a necessidades a serem atendidas. Necessidade essas tanto individuais como coletivas. O fato é que com o passar dos séculos, as invenções começaram a ser patenteadas e surgiram até mesmo leis de proteção aos direitos dos inventores e propriedade intelectual; e o mesmo aconteceu no campo artístico, sobretudo após a Renascença.

A interação entre necessidade e tecnologia se dá de forma recíproca, sendo possível uma ferramenta ou técnica ter sido criada para suprir uma necessidade, mas também necessidades terem surgido a partir da adoção de novas ferramentas. E essa dinâmica, por ser complexa, muitas vezes baseada no empirismo e pragmatismo, nem sempre se deu de forma harmoniosa.

Nesse sentido, as guerras, a dominação e outros métodos que consideramos desumanos também serviram para o desenvolvimento tecnológico em determinadas épocas. É sabido que muitas das tecnologias que admiramos hoje, como o Global Positioning System (GPS), foram resultado de conflitos do passado, com os quais geralmente não concordamos. Trocas entre indivíduos ou grupos sempre se deram, sendo poucas as comunidades realmente isoladas, mesmo que nem sempre tenham sido harmoniosas. Muitos foram os conflitos entre grupos ao longo da história do desenvolvimento tecnológico.

## Mitologia como interface entre o humano e o divino

A definição clássica de civilização pode ser uma sociedade complexa, em que há uma hierarquia, geralmente baseada na divisão do trabalho, e onde se compartilha uma mesma cultura, legitimada por leis e valores simbólicos em comum, muitas vezes organizada sob um sistema de governo.

O antagonismo entre civilizações em dado contexto histórico e geográfico, em geral fundamentado na escassez de recursos, pode ter limitado a percepção das gerações pós-industriais de que diferentes níveis de desenvolvimento tecnológico significariam resultados distintos na luta pela sobrevivência ou pelo espaço político no contexto de um mundo globalizado.

O aumento desses conflitos nos últimos séculos, justamente quando houve um aumento significativo das tecnologias e a preocupação com a hegemonia política do modelo ocidental, foram alguns temas abordados em sala pelos alunos durante a realização de um seminário sobre o tema “Cultura é tecnologia?”.

De modo análogo, uma certa tribo vive da pesca, e isso porque, nos tempos míticos, um Ente Sobrenatural ensinou seus ancestrais a apanhar e a cozer os peixes. O mito conta a história da primeira pescaria, efetuada por um Ente Sobrenatural, e dessa forma revela simultaneamente um ato sobre-humano, ensina aos homens como devem efetuá-lo por seu turno e, finalmente, explica por que essa tribo deve nutrir-se dessa maneira (Eliade, 2019, p. 9).

Sob a ótica da tecnologia em um sentido amplo e a concepção do termo tecnologia como “ferramenta de resolução de problemas”, foi possível identificar uma característica ancestral das comunidades humanas, uma certa necessidade de superar as condições precárias do meio que, em tese, teria desencadeado o surgimento e o desenvolvimento das civilizações e forjado a noção de “especialização” ou divisão de trabalho, primeiro entre homens e mulheres, depois entre castas ou guildas, dando origem aos ofícios como conhecemos.

Como vimos anteriormente, das necessidades nasceriam as invenções e delas novas necessidades. Caçadores, coletores, pastores, agricultores, artesãos, soldados, sacerdotes, além de reis e rainhas — na hipótese hobbesiana de que o poder é algo necessário para garantir a ordem social —, também surgiram outras formas de organização.

Algumas dessas divisões foram consideradas óbvias pelos estudantes, pois, sem alguém para conseguir a comida ou que fosse capaz de cozinhar, a humanidade não iria muito longe no processo de constituir civilizações. Outros desses papéis exigem certa abstração para não passarem como desnecessários ou redundantes.

O caso do poder simbólico, centrado na figura sacerdotal ou do poeta, exige, possivelmente, um pouco mais de atenção, sobretudo no que diz respeito às relações entre a representação e o objeto representado — deuses e tecnologias.

Embora as narrativas mitológicas tenham sempre se preocupado com o tema da emancipação do homem diante dos deuses e o domínio de tecnologias que pudessem suplantá-lo, é certo que a mitologia não cumpre apenas um papel teológico ou pseudocientífico, como quer o senso comum, mas também, e sobretudo, é detentora de uma dimensão poética, alegórica, que a distingue de outras formas de perceber a realidade, como a ciência e a religião.

Filosofia e teologia têm o *status* de ciência, enquanto as narrativas mitológicas pertencem a outro campo: o da fruição estética. O mito é uma estrutura de composição dotada de múltiplas camadas de significação, as quais a maioria de nós é capaz de perceber apenas a ponta do *iceberg*.

As figuras do mito vivem muitas vidas e muitas mortes, diversamente das personagens de romance, sempre vinculadas a um só gesto. Mas em cada uma dessas vidas e dessas mortes participam todas as outras e delas ressoam. Podemos afirmar ter superado o limiar do mito somente quando identificamos uma imprevisível coerência entre elementos incompatíveis (Calasso, 1990, p. 21).

Assim se constituem narrativas míticas, sua origem coletiva é fruto de uma tradição muitas vezes baseada na oralidade e transcende a mera especulação científica ou o registro histórico da descoberta de uma técnica ou ferramenta, do desenvolvimento de uma regra social ou de mudanças inesperadas no rumo de uma civilização.

Um exemplo de narrativa mítica é a construção da Torre de Babel, presente no Antigo Testamento da Bíblia, em que um povo sobrevivente do dilúvio deseja construir um edifício tão alto que seja capaz de alcançar o céu, para conquistar fama entre os outros povos e diante de Deus. A construção nem sequer termina, e o povo é disperso por um castigo divino que causa a confusão das línguas humanas e a divisão entre nações.

Esse mito de origem provavelmente suméria, presente também na Torá e com mais detalhes no Talmud, corrobora a concepção de uma divindade soberana que não tolera a competição dos homens e suas tecnologias de construção, tampouco seus exércitos mortais e toda a estrutura civilizacional presente já na Babel da narrativa.

Mas não são apenas os homens que desafiam os deuses. Eles também se desafiam uns aos outros, seja por embates sacerdotais em que cajados se transformam em serpentes para engolir outras serpentes — ainda na Bíblia —, seja quando um deus de uma dinastia rival resolve roubar a tecnologia de outros deuses e, para piorar, entregá-la aos homens. Esse é o caso do titã Prometeu, que, agindo contra sua própria espécie, teria sido responsável por apresentar a tecnologia do domínio do fogo à humanidade.

PROMETEU

Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.

CORO

Que remédio lhes deste contra o desespero?

PROMETEU

Dei-lhes uma esperança infinita no futuro.

[...]

CORO

O fogo?!... Então os mortais já possuem esse tesouro?

## PROMETEU

Sim. E desse mestre aprenderão muitas ciências e artes (Ésquilo, 2019, p. 20).

Deuses e outros seres sobrenaturais sempre estiveram presentes nas diversas culturas humanas e ritos de iniciação, celebração e luto também. Não é difícil identificar relações entre o conceito de “deus” e a ideia de “superação” da morte e de outras limitações humanas. Nesse sentido, a mitologia pode ser um campo de pesquisa viável para estabelecer uma reflexão entre visões de mundo em sociedades de diferentes épocas e a forma como elas lidaram com os avanços tecnológicos (Coulanges, 2021).

As mitologias e os deuses antigos guardam relações específicas com o desenvolvimento tecnológico das civilizações; e narrativas míticas podem servir para compreender tanto o fascínio quanto o medo que sempre houve em torno do tema. Assim como a tecnologia continuamente atualizada a cada nova versão de um aplicativo, o mito também possui suas “mil faces” e evolui juntamente com a sociedade (Campbell, 1997).

Mito é o nome dado a narrativas pertencentes à tradição, não necessariamente relacionadas à religião ou a fatos históricos. Muitos mitos buscam explicar o funcionamento do mundo partindo de uma perspectiva não científica ou que transcenda a percepção cientificista da história e seus personagens.

É comum encontrarmos narrativas que representam uma espécie de interface entre o real e uma dimensão mítica que, em certo sentido, pode ser aceita por determinada cultura como uma explicação lógica, mesmo que careça de comprovação por um método científico. O mito carrega os valores morais e comumente está relacionado com crenças e ritos compartilhados pelo sistema religioso da cultura em que está inserido.

A interface estabelecida pelo mito e aquilo que ele pode representar para uma cultura se constrói em um processo, muitas vezes coletivo e anônimo, que se confunde com a origem de uma dada cultura, embora muitas relações possam surgir de forma arbitrária ou por processos de apropriação, que se percebe ao

analisar mitos semelhantes em culturas distintas, cujas versões parecem ter sofrido modificações.

No caso do emprego da tecnologia, os mitos de origem de diversas culturas tendem a reforçar a ideia de castigo, como no exemplo de Babel ou no mito prometeico. O medo do desconhecido é um tema atemporal nas narrativas que a humanidade produziu e continua a produzir. Mesmo hoje, quando a “febre” das inteligências artificiais parece ter ganhado um lugar de destaque na pauta dos telejornais e nos *feeds* das redes sociais, o receio de que o remédio seja pior que a doença ganha espaço nas mentes das pessoas, e começa a aposta para saber quando as máquinas tirarão nossos empregos e o que será do futuro da humanidade.

Os deuses e deusas da mitologia greco-romana são exemplos do uso dessas interfaces para representar metaforicamente o poder sobre-humano propiciado pelo domínio da tecnologia, ainda que a “tecnologia” dos deuses não seja propriamente científica, uma vez que transcende ao cognoscível e adentra o mundo sobrenatural.

Mas não é apenas como uma forma de representar as crenças e os valores de uma cultura que a mitologia ou os deuses servem como interface para compreendermos o desenvolvimento tecnológico. A maior contribuição da mitologia e da sua irmã mais velha<sup>5</sup>, a religião, é sua aplicação prática, como técnica de manutenção da ordem, até mesmo em épocas remotas em que o direito ou a filosofia ainda não se haviam concretizado, pois ela já era disseminada na forma de histórias que contribuíam para exercer um papel de controle social.

No caso específico da mitologia grega, a moral e o *status quo* eram passados às novas gerações pelo contato com as narrativas dos mitos ancestrais que, muitas vezes, versavam sobre obediência aos desígnios divinos, inexorabilidade do destino, miasmas geracionais, entre outros. A tragédia ateniense era um veículo para

---

<sup>5</sup> Talvez seja impossível determinar se a dimensão religiosa precedeu a mitológica, porém aqui uso “irmã mais velha” no sentido de autoridade, responsabilidade, em alusão à noção do “Big Brother”, da distopia de George Orwell.

essas narrativas de dominação dos deuses, e a catarse poderia representar, entre outras coisas, a expressão do poder e do terror do Estado sobre o indivíduo na pólis grega.

Essa característica do mito, embora possa parecer limitante, propiciava ao sujeito a noção de pertencimento à comunidade que compartilhava dos mesmos ideais. Em outras palavras, o mito serviria não apenas para educar, doutrinar, mas também para defender a unidade da cultura, o elemento coletivo. Assim, a tecnologia dos mitos permitiu estabilidade suficiente para civilizações inteiras sobreviverem por séculos e desenvolverem novas tecnologias como a filosofia e a ciência.

A noção da divindade, de seres sobrenaturais que chamamos de deuses, pode ter brotado dos nossos medos mais primitivos, mas possibilitou em muitos aspectos a manutenção de um ideal de superação das limitações da natureza e humanas que, em certo momento, desencadearia os avanços técnicos necessários para a formação da civilização.

Em tese, para um humano, andar sob a proteção de um deus parece melhor do que andar sozinho. Melhor ainda se o deus for supremo. Por outro lado, não ter o apoio de uma divindade pode significar não apenas que o humano está por si mesmo, mas também que os deuses podem estar contra ele.

A superação da condição humana por meio da relação com os deuses justifica a luta entre homens e deuses e de deuses entre si, já que os deuses costumam representar ideais humanos, vontades humanas.

A dimensão virtual dos deuses, como representações dos ideais humanos, pode ser tomada por simples alegoria, ou, do ponto de vista das TICs, pode ser interpretada como uma interface: ponto de interação entre sistemas ou entidades diferentes, no caso o humano e o divino. A interface é definida, nesse sentido, como um elo de ligação, um meio pelo qual a interação entre dois sistemas ocorre. Podemos perceber um exemplo de interface aplicado às religiões se analisarmos a figura do sacerdote ou mesmo do profeta, dos avatares, os quais representam interfaces

entre o humano e o divino que permitiriam tanto aos deuses acessarem atributos humanos quanto aos homens compartilharem de experiências próprias dos deuses.

Ao nos revestirmos com os nossos deuses particulares nos tornamos também, de certa forma, deuses. O disfarce do simbólico, em certo sentido, pode conduzir não apenas a uma identificação com aquilo que o deus representa, mas até mesmo a uma existência virtual em que o humano se apresenta como ampliado, dotado de poderes sobrenaturais, revestido de tecnologia, resultando na superação do humano, ou, se preferirmos, no “super-homem”.

Nietzsche observou em sua teoria do super-homem a superação da própria noção de divindade. Ao matar Deus, a humanidade alcançaria a maturidade divina, propiciada pelo amplo desenvolvimento da ciência. O ser humano evoluído, “além do homem”, seria livre dos preconceitos morais e religiosos e se guiaria por suas próprias regras baseadas na afirmação da vida (Nietzsche, 2020).

A questão da superação do humano, por ora, permanece em aberto, mesmo com robôs e inteligências artificiais saltando das telas de ficção científica para o cotidiano das pessoas maravilhadas e assustadas com as últimas notícias de robôs donas de casa até de nossos empregos sendo roubados pelo Chat-GPT; ainda assim, o prognóstico parece positivo. Hoje as interfaces são outras: jogos digitais, realidade aumentada, *internet* das coisas, redes neurais. Tudo parece contribuir para a transição para um novo mundo cheio de oportunidades, do ponto de vista tecnológico, ainda que no campo político e social as coisas ainda estejam bastante limitadas.

Mas há momentos em que precisamos fazer uso das narrativas míticas as quais nos permitiram acessar, ainda que de maneira idealizada, essa base de dados de superação tecnológica. Em algumas religiões politeístas, quando uma divindade está associada com um determinado elemento ou fenômeno da natureza, ou a uma habilidade técnica, prestar culto a essa divindade pode supostamente render vantagens no plano material. Isto é, interagir com determinado deus significa buscar

determinado fim. Podemos citar os exemplos de Mercúrio, deus do comércio, das viagens e da comunicação, representado com asas em seu elmo e nas sandálias, ou o deus Baco, associado ao vinho. Aqui seria possível acessar a divindade comungando do fenômeno ou substância associado/a a ela. O que seria, em outras palavras, beber para estar com Baco ou ir ao mercado ou realizar transações comerciais para estar com Mercúrio.

Civilizações morrem, são suplantadas, absorvidas. Sua cultura se transforma. Porém, nesse processo de desenvolvimento tecnológico é possível perceber a manutenção de alguns elementos. As sociedades tendem a diminuir seus desuses à medida que aumentam seu arsenal tecnológico. O homem passa a desacreditar da religião e confiar, por vezes até cegamente, na ciência. Em certa instância, portanto, tanto ciência quanto religião compartilham algo com o mito na medida que também atuam como interface do físico e do metafísico para permitir a compreensão dos fenômenos.

Freud descreve como fenômenos sociais ou comportamentais indesejados também podem se transformar em elementos míticos, simbólicos e até morais e religiosos. Ao explicar como o tabu do incesto teria dado origem aos totens familiares e as evitações de relacionamentos nas sociedades humanas, Freud demonstra, de certa forma, o surgimento do superego (Freud, 1996).

O superego seria uma espécie de consciência moral internalizada, que incorpora as normas e regras sociais. Esse processo se assemelha à construção de uma interface entre o indivíduo e a sociedade, que atua como modelo para o comportamento psíquico ou moral.

Um tema central no estudo que realizamos em sala nesse tópico da mitologia como interface de tecnologia foi a leitura da peça *Prometeu acorrentado*, do dramaturgo grego Ésquilo, escrita em 458 a. C. Na peça, podemos acompanhar a agonia do titã Prometeu, condenado por Zeus à sua eterna prisão, acorrentado a um rochedo e servindo de comida a apolínea águia que vem todos os dias comer-lhe o fígado. Mas também podemos compreender o mito do desafio aos deuses, detentores do conhecimento, da ciência, do bem

e do mal (para usar uma referência bíblica<sup>6</sup>), como se a humanidade tivesse que se resignar a permanecer na ignorância, lutando para sobreviver entre feras.

O castigo recai primeiramente sobre Prometeu, mas também pode ser estendido ao gênero humano, uma vez que, àquela altura — ou talvez até hoje —, os mortais não estivessem preparados para lidar com a “dádiva” do fogo. Obviamente que o fogo aqui pode ser interpretado como a ciência e todas as consequências que o conhecimento trouxe para as civilizações que viriam a se desenvolver, as quais a que mais chama a atenção talvez seja a guerra.

A competição também fez parte do processo de empoderamento resultante do domínio tecnológico. Por meio da guerra, em suas múltiplas versões, foi possível ao homem criar, desenvolver ou destruir seus planos de imortalidade. Da guerra também nascem muitas invenções, desde aquelas notadamente voltadas a produzir morte e destruição, como o aríete ou a bomba H, até medicamentos ou sistemas de navegação por satélite que salvam milhares de vidas no mundo todos os dias.

Esse é um ponto fundamental do estudo das tecnologias: tecnologia não é algo bom ou mal por natureza, mas sim uma ferramenta que pode ser usada tanto para salvar vidas quanto para destruí-las. De fato, até mesmo a educação na Antiguidade tinha a função, entre outras, de preparar o homem para a luta, desenvolver nele um sentido para o confronto (Jaeger, 1989).

Após essa fase conceitual da disciplina em que foram trabalhadas noções de arte como técnica, tecnologia como ferramenta e conhecimento como poder, iniciamos um estudo panorâmico das principais instâncias tecnológicas relacionadas à informação e à comunicação, mas antes foi necessário definir também o que se entenderia por isso.

---

<sup>6</sup> Na história de Adão e Eva, a narrativa descreve a desobediência humana dos desígnios divinos, mesmo que estimulada pela astúcia da serpente, como a principal causa da queda do homem, talvez a razão de perdermos o acesso à “tecnologia” provida pelo Pai Criador no Éden.

Informar é dar forma, construir um sentido, reunir um dado, sistematizar um evento do mundo real ou ideal. A noção de informar precede a de comunicar, que está relacionada com a ideia de trocar informações com outrem. Comunicar é tornar comum uma informação. Baseia-se na necessidade de troca, partilha. Embora, em certo sentido, dar forma, alocar um espaço na memória, conceber uma ideia, pensar, também possa ser considerado um ato de comunicação, troca, sinapse. Enfim, os dois fenômenos, “informação” e “comunicação”, estão profundamente conectados a ponto de se confundirem no uso cotidiano dos termos. Dizemos, por exemplo, que quem comunica também informa o outro sobre algo. A informação, portanto, está contida no processo de comunicação e é de se esperar — apesar de todas as considerações em contrário — que não haja comunicação sem uma informação (mensagem) a ser passada.

A teoria clássica da comunicação prevê três elementos fundamentais: emissor, receptor e mensagem; mesmo que ruídos ou formatações intencionalmente desconexas provoquem falhas no processo, ainda assim esses elementos persistem de forma conceitual.

Uma forma de entendermos determinado fenômeno é estudar suas manifestações, como fizemos, de certa forma, com as instâncias tecnológicas ao estudar o desenvolvimento da tecnologia. No caso do fenômeno da comunicação, no âmbito da disciplina, optei por trabalhar uma abordagem histórica das muitas invenções que propiciaram a descoberta ou a exploração de novos meios de comunicação falada, escrita, por rádio, por fio, por satélite.

O estudo passou, então, pela invenção de fotografia, cinema, computadores, redes, protocolos de acesso, plataformas, aplicativos e TICs propriamente ditas, que já constavam na ementa e no plano inicial da disciplina.

## Considerações finais

Embora o estudo apresentado neste artigo ainda esteja em uma fase inicial, a abordagem interdisciplinar das TICs em relação à arte e aos estudos clássicos já começa a gerar alguns desdobramentos: em 2022, para a SAPECAC Estendida, criei e ministrei uma oficina intitulada “Mitologia, tecnologia e comunicação”; e a partir do próximo ciclo, o PPC de Artes Cênicas da UFGD contará com uma nova disciplina optativa, Teatro e tecnologia.

Sugeri a criação de uma nova disciplina, desta vez voltada para as ferramentas tecnológicas aplicadas às artes da cena, por considerar esse campo e estudo fundamentais para os futuros profissionais de teatro interessados no tema.

A experiência de ministrar para alunos de Artes Cênicas uma disciplina proveniente do campo de estudo das ciências exatas permitiu, em minha visão de professor e talvez na dos estudantes matriculados na disciplina, uma ampliação da percepção de que a arte é muito mais que expressar sentimentos. A arte é também uma tecnologia, assim como a política, a religião, a imprensa, o comércio e tantas outras que inventamos no passado e continuamos a inventar todos os dias.

## Referências

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1994. Obras escolhidas. v. 1. p.
- CALASSO, R. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo, SP: Cultrix, 1997.
- COULANGES, N. D. F. *A cidade antiga*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2021.

- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2019.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo, SP: Martin Claret, 2019.
- FREUD, S. *Totem e Tabu e outros trabalhos (1913–1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 13.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo, SP: EDIPRO, 2020.
- UFGD. *Projeto Pedagógico do Curso de Artes Cênicas – Licenciatura e Bacharelado*. Dourados, MS: UFGD, 2017. Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/arquivos/78/COGRAD/PPC%20ARTES%20CENICAS%202017.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.



## INTERARTES: 10 ANOS EM 10 IMAGENS

Participação no Coliteras, congresso em Dourados/MS (2015)



Da esquerda para a direita: Larissa Gonçalves, Juliane Santana, Prof. Paulo Custódio, Adrieli Svinar, Evelin Gomes e Mirella Rodrigues.

## Sessão do Cineclube InterArtes (2016)



No canto inferior, do centro para a direita: Profa. Cláudia Sabbag abaixada, Larissa Gonçalves e Adrieli Svinar sentadas, diante dos participantes que assistiram ao filme *Em nome da lei*, com posterior debate conduzido pelas integrantes do InterArtes.

## Comissão organizadora do I SELAC (2016)



Da esquerda para a direita: Adrieli Svinar, Juliane Santana, Christiane Silveira, Prof. Paulo Custódio, Mirella Rodrigues, Larissa Gonçalves e Evelin Gomes.

Público durante uma mesa-redonda do II SELAC (2017)



Comissão organizadora do II SELAC (2017)



Da esquerda para a direita: Mirella Rodrigues, Christiane Silveira, Adrieli Svinar, Prof. Paulo Custódio e Evelin Gomes.

### III SELAC (2018)



Mesa-redonda durante o III SELAC.

Celebrando após uma das noites do IV SELAC (2019)



Da esquerda para a direita: Tiago Marques, a comissão organizadora (Evelin Gomes, Mirella Rodrigues, Adrieli Svinar, Izadora Reichert, Christiane Silveira), Juan Fiorini, Profa. Maria Elisa Rodrigues e Prof. Paulo Custódio.

InterArtes durante a exibição do curta-metragem *Cativo* (2022)



Ao centro, de frente para o público, Prof. Paulo Custódio; em pé, do lado direito, Thales Albano Pimenta, diretor do curta e integrante do InterArtes.

## InterArtes em séries (2023)



Discussão sobre a série *Game of Thrones* em um bar da cidade de Dourados/MS.

InterArtes em séries (2023)



Os organizadores deste livro durante o evento que discutiu a série *La casa de papel* em um bar da cidade de Dourados/MS.

## AS AUTORAS E OS AUTORES

### **Adalberto Müller Jr.**

Graduado em Letras e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio pós-doutoral na Universidade de Münster e na Universidade de Yale. Professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF).

### **Adrieli Aparecida Svinar Oliveira**

Possui graduação e mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Professora de língua portuguesa e redação, com atuação em instituições de ensino particular e na rede pública de ensino de Mato Grosso do Sul. Integrante do Grupo de Pesquisa InterArtes.

### **Braz Pinto Junior**

Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenador do projeto de Pesquisa Núcleo de Estudos da Cena Contemporânea (NUENCENA) e integrante do Grupo de Pesquisa InterArtes.

### **Christiane Silveira Batista**

Doutoranda em Letras na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), mestra em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), especialista em Língua Espanhola pela Faculdade Internacional Signorelli e graduada em Letras-Português/Inglês e Letras-Português/Espanhol pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). É técnica em

assuntos educacionais na UFGD e integrante do Grupo de Pesquisa InterArtes.

### **Cláudia Sabbag Ozawa Galindo**

Realizou estágio pós-doutoral em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), onde também fez doutorado e mestrado em Letras e a graduação em Jornalismo. Ainda, cursou Letras na Faculdade de Presidente Epitácio. É autora dos livros *Mulher, poesia e música: no tempo dos trovadores e dos cantadores modernos*, *Sementeira*, *Paixão desmedida* e *Espanto de luz*. Participou mais ativamente das atividades do InterArtes em 2016, quando atuou como professora visitante na UFGD.

### **Clarice Lottermann**

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Possui mestrado em Literatura Brasileira e graduação em Letras – Português pela Faculdade de Ciências Humanas de Marechal Cândido Rondon. É professora aposentada da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras. Membro do grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens e do Grupo de Trabalho (GT) Leitura e Literatura Infantil e Juvenil, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

### **Evelin Gomes da Silva**

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), com mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Jornalista por formação e curiosa interartística por profissão, integrou de 2014 a 2023 o Grupo de Pesquisa InterArtes. Agora alça novos voos na busca por desvendar o universo dos livros-imagens das literaturas infantil e juvenil.

### **Hernán Rodolfo Ulm**

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Filosofia Contemporânea pela Universidade Nacional de Salta, onde é professor adjunto de Estética e História das artes.

### **Juliane Santana Lópes**

Mestranda em Letras na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), onde também fez a graduação em Letras. Integrante do Grupo de Pesquisa InterArtes.

### **Larissa Gonçalves Souza**

Graduada em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), atua como professora de língua portuguesa e literatura, com atuação em instituições de ensino particular e na rede pública de ensino de Mato Grosso do Sul. Integrou o Grupo InterArtes de 2015 a 2016.

### **Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço**

Graduada em Letras pela Universidade de Marília e em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Alta Paulista. É mestra em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou estágio pós-doutoral em Estudos de Linguagens na UFMS. É professora na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e líder do grupo de pesquisa Tradução, Literatura e Cultura.

### **Maykom de Faria e Silva**

Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), com mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

### **Paulo Custódio de Oliveira**

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, (UNESP) tendo realizado estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Programa de Pós-Graduação e da graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), líder do Grupo de Pesquisa InterArtes e coordenador do Laboratório InterArtes de Mídia e Imagem (LIAMI).

### **Ramiro Girollo**

Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Estudos de Linguagens pela mesma instituição e doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Também atua como produtor e roteirista audiovisual. Autor dos livros *Ditadura do prazer: sobre ficção científica e utopia*, *André Carneiro nos quânticos da incerteza: o centenário*, *Red Hookers* e *As Filhas do Além*.

### **Rogério Silva Pereira**

Doutor e mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG). Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na Universidade de Campinas (Unicamp). É professor da graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

### **Tiago Marques Luiz**

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho, mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

**Wesley Ferreira de Araujo**

Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), atualmente é mestrando em Letras na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).



## POSFÁCIO

### Diálogos (entre)interartes em espaços líricos

Bom é corromper o silêncio das palavras (Barros, 2022, p. 21).

Escrever um posfácio é um desafio, uma tentativa de, após a leitura de *InterArtes 10 anos*, incluir reflexões que possam contribuir com a unidade e o conjunto de textos da obra e, neste percurso, apresentar, em segunda ordem, um possível caminho de leitura que recupere a temática e, de alguma forma, contribua com o fluxo de leitura quando o leitor caminha pronto para seu julgamento.

A ideia de que é preciso “corromper o silêncio das palavras”, epígrafe para este posfácio, nos indica a complexidade da linguagem artística que os textos de *InterArtes 10 anos* retomam. O diálogo interno entre diferentes manifestações artísticas irrompe, em nosso entendimento, como eixo temático ordenador da complexidade da obra na presença de arranjos de linguagem que mobilizam temas e estruturas estéticas em um constante processo de revisitação de fronteiras entre(inter)artes em momentos de corrupção do “silêncio das palavras”.

O livro indica a importância do Grupo InterArtes, que festeja seus 10 anos de existência, ao colocar em evidência suas atividades de pesquisa, ensino e extensão na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). São ações que irrompem o silêncio das palavras em um desafio que paira sobre a imagem de “corrupção” que Manoel de Barros evoca no conjunto de poemas de *Retrato do artista quando coisa* (2022), do qual retiramos a epígrafe deste texto.

É preciso lembrar que “corromper” palavras não equivale a deturpar seus sentidos latentes, referenciais e usuais; mas introduzir novas imagens, sons e ruídos em um *continuum* estrutural que cria caminhos de significação, nem sempre fáceis e, por isso, desafiadores na arte. O conceito de homologia estrutural, de Aguinaldo José

Gonçalves (2003), nos parece fundamental nas ações do Grupo InterArtes ao pairar como ponto abstrato a unificar a diversidade de discursos no livro e focalizar, mesmo que de forma sutil, via inferência teórica, a proximidade entre literatura, pintura e diferentes manifestações artísticas, como o teatro, o cinema, entre outras, mobilizadas no diálogo reflexivo que a obra encerra.

O conceito de homologia estrutural, conforme Gonçalves (2003), compreende um diálogo profundo entre diferentes linguagens, de forma que a estrutura organizacional presente na arte mobiliza estruturas profundas em diferentes formas de expressão: pintura, escultura, poesia e prosa de ficção, para ficarmos em gêneros artísticos consolidados. Para Gonçalves (1993), a homologia estrutural é um diálogo abstrato que ultrapassa a identidade primária entre linguagens em direção a processos de identidade profunda nas diferentes expressões da arte. Não se trata apenas de identidade formal ou do intertexto, mas de um espaço de mobilidade significativa entre as diferentes expressões artísticas, o que pressupõe uma identidade, por vezes, conflituosa com o tempo histórico em um processo contínuo de enunciação e revisitação.

Manoel de Barros apresenta um traço metalinguístico como eixo isotópico para o livro *Retrato do artista quando coisa* (2022). Este traço metalinguístico é uma das possibilidades de leitura do livro de poemas que parece indicar os desafios do poeta ao manipular a linguagem em direção ao lírico.

Como forma de contribuir para com o perfil temático do livro *InterArtes 10 anos* retomamos o conceito de homologia estrutural ao focalizar o livro de Barros, aqui metonimicamente exemplificado pelo poema 9, e ao pensar um diálogo com poetas como Luís Vaz de Camões (1524–1580) e Charles Pierre Baudelaire (1821–1867), os quais, cada um a seu modo, manipulam a metalinguagem na tradição lírica em vozes na tradição.

Os autores distintos e distantes no tempo histórico são alinhados, via homologia estrutural, por filtrarem na metalinguagem a representação da figura ambígua do poeta e, por

correlação, da poética como diálogo temático em suas obras, mais especificamente nos poemas “O albatroz”, de Baudelaire, “Perdigão perdeu a pena”, de Camões, e o poema sem título de Manoel de Barros, transcrito na sequência, eleitos como *corpus* para este pequeno texto que ocupa lugar de posfácio para o livro *InterArtes 10 anos*.

Havia no lugar um escorrer azul de água  
Sobre as pedras do córrego.  
(um escorrimento lírico.)  
Andava por lá um homem que fora desde  
Criança comprometido para lata.  
Andava entre rãs e borboletas.  
Me impressionou a preferência das andorinhas  
Por ele.  
Era um sujeito esmolambado à feição de ser  
Apenas uma coisa.  
Era um sujeito esmolambado à feição de ser  
Apenas um trapo.  
Percebi que o homem sofria por dentro de uma  
Enorme germinação de inércia.  
Uma inércia que até contaminava o seu andar  
E os seus trajos (Barros, 2022, p. 35).

O poema de Manoel de Barros nos ajuda a compreender a complexidade de estabelecer diálogos entre diferentes manifestações artísticas. O relato oral que permeia o poema de *Retrato do artista quando coisa* (2022) indica que o “homem” que sofre de uma “enorme germinação de inércia”, que contamina até “seus trajos”, precisa olhar atentamente para as “andorinhas”, em uma metáfora de liberdade como forma de amenizar o estado de “criança comprometido para a lata”.

A ideia de liberdade parece acompanhar a trajetória do “homem que desde criança fora comprometido para lata”. O eu poético o observa no poema e, de certa forma, almeja vê-lo livre da predestinação para “lata”. O interagir com “rãs e borboletas” é uma forma de revisitar a imagem do “sujeito esmolambado” que tem “germinação de inércia”, em uma imagem de aprisionamento que

reforça a busca por uma reorganização do comprometimento com a “lata” na direção à liberdade ambientada em águas que escorrem azul. Mesmo adorado por andorinhas e demonstrando um percurso que inclui o córrego e o espreitar de “rãs e borboletas”, parece pairar sobre a figura do homem em germinação de inércia uma imagem que remonta ao “escorrimento lírico”, a deslocá-lo da imagem comprometida com “lata”.

O sujeito “esmolambado” que sofre “por dentro de inércia” precisa olhar e compreender o “azul”, metaforizado, no voo das andorinhas como forma de descontaminar de inércia “seu andar e seus trajés”. Seria, então, uma metáfora da ação do poeta que descontamina a inércia das palavras e, por isso, apresentará um novo olhar, um caminho novo à linguagem, recuperando nossa epígrafe.

Baudelaire, em “O albatroz”, apresenta o poeta metaforizado na figura ambígua do “monarca do azul”, uma imagem em diálogo tensivo com os homens comuns, os homens da equipagem, que aprisionam o albatroz no convés.

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem  
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,  
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,  
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,  
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,  
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,  
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça  
Esse viajante agora flácido e acanhado!  
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,  
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura  
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;  
Exilado no chão, em meio à turba obscura,  
As asas de gigante impedem-no de andar (Baudelaire, 1985).

O deslocamento do céu para a prisão no convés, por prazer dos homens da equipagem, aponta para o complexo percurso do poeta, com o qual a ave é comparada ao final do poema. O eu poético indica a precariedade do olhar do “homem comum” diante da poesia ao deslocar o albatroz do ar e retirar sua majestade. O poema problematiza o olhar e o rigor do outro diante do poema e, por metonímia, da poesia. É pelo olhar dos marujos de baixa patente, equipagem, que o diálogo profundo entre a visão do poeta, metaforizado no albatroz preso no convés, encontra a correlação entre a complexidade da manipulação lírica da palavra e a forma canhestra com que o albatroz/poeta se afigura quando desprovido do céu e com suas “asas de gigante” presas ao convés.

Para os homens comuns, portanto, a linguagem poética é complexa e, por vezes, desprovida de força significante, o que leva à destituição do albatroz de sua grandeza de “príncipe das alturas” e sua conseqüente prisão. O exílio forçado no chão leva ao descompasso entre o discurso lírico e a maneira como o mundo vê o poeta e sua linguagem. É preciso voar, mas antes deslocar suas asas do chão, local que é forçado a permanecer pelos homens da equipagem, o que reforça a prisão e a fragilidade que o poema associa ao percurso da poesia, como discurso tangencial em relação ao uso referencial da linguagem em um processo complexo de decodificação das idiossincrasias da poética.

A metalinguagem advém, justamente, da presença de um deslocamento da linguagem usual pela voz lírica, metaforizada na comparação do poeta com o albatroz no convés. O eu poético compreende no traço metalinguístico a importância da arte e da poesia em contraponto ao perfil do leitor que, por vezes, não compreende as particularidades da poética. Estaríamos, novamente, diante da “corrupção” das palavras motivada pela poesia aos leitores.

No caso de Baudelaire, entretanto, os homens que trabalham no navio e, por vezes, no porto, impõem sobre o poeta a prisão, metaforizado na figura do “albatroz” de asas presas no convés. Neste espaço, o poeta/albatroz, “príncipe dos ares”, perde sua

grandiosidade e passa a vítima da dureza dos homens, os marujos, que o lançam à condição de cativo no convés.

O poeta, visto como um “albatroz”, cria, então, a tensão da linguagem e mobiliza o terror das palavras em “corrupção”, retomando Barros (2022). O resultado é o deslocamento de sentidos subjacentes à arte na poética e que fará, diante da perplexidade dos olhos do leitor, com que a linguagem artística mobilize reflexivamente o discurso e, por isso, alcance, mesmo que na condição de cativo, a busca pela liberdade já presente no olhar do outro, nesse caso, o eu poético, que observa os marinheiros e sua crueldade. Baudelaire iconiza a complexidade da linguagem artística, metaforizada na figura grandiosa do albatroz no “ar” e em sua queda pela crueldade dos homens, alegorizada na figura canhestra do albatroz quando preso ao chão.

Nesse caso, tanto o “homem que tem a criança em lata” quanto a figura ambígua do albatroz estão em deslocamento para expressar a complexidade da manipulação da linguagem pela lírica e, com isso, chegam à metalinguagem. O mesmo percurso, deslocamento da referencialidade em direção à lírica e à metalinguagem associada ao fazer poético, encontramos no poema “Perdigão perdeu a pena”, de Camões.

Perdigão perdeu a pena  
Não há mal que lhe não venha.  
Perdigão que o pensamento  
Subiu a um alto lugar,  
Perde a pena do voar,  
Ganha a pena do tormento.  
Não tem no ar nem no vento  
Asas com que se sustenha:  
Não há mal que lhe não venha.  
Quis voar a uma alta torre,  
Mas achou-se desasado;  
E, vendo-se depenado,  
De puro penado morre.  
Se a queixumes se socorre,  
Lança no fogo mais lenha:  
Não há mal que lhe não venha (Camões, 2000, p. 85).

O perdigão sem penas é apresentado no estranho mobilizar de signos em relação ao estado de “despenado”, aqui sob a égide da complexidade da criação artística, vista sempre como espaço intersemiótico em diálogo metalinguístico com o leitor e a complexa decodificação do poético. A beleza que escorre no “azul de água / Sobre as pedras do córrego”, em Barros (2002), e a ideia do “escorrimento lírico” encontram no “sofrer” do perdigão despenado uma imagem de isolamento do poeta quando desprovido de seu lirismo e da força imagética da poética desprovida de “penas”, ou seja, em nosso entendimento, lirismo.

Trata-se de uma aproximação entre as imagens do escorrimento lírico, do albatroz e suas asas presas no convés, ou do “mal” que sempre vem sobre a figura desastrada do perdigão sem penas, nas quais o poeta, fora de seu domínio lírico, assume a imagem de seu isolamento, ou seja, o “deslugar” que o assola. Compreendido sob a égide do louco/desajustado, “sujeito esmolambado”, “albatroz preso ao convés” ou o “perdigão que perde a pena”, que a plumagem ou, metaforicamente, a linguagem e a capacidade de “corromper palavras” assolam as projeções do poeta e sua linguagem, novamente recorrendo à nossa epígrafe.

Nesta linha de leitura, o poeta é um estranho fora da poética, ou seja, sua linguagem. O processo de estranhamento presente no mote de Camões ecoa sobre a marginalidade da voz do poeta em processo de silenciamento, quando não compreendido. O diálogo entre diferentes textos, aqui três poemas em momentos distintos da história, cria tangentes significantes e, por isso, mobiliza caminhos de linguagem ao indicar que o signo poético amplia o sentido usual da palavra na lírica.

A reflexão crítica que acompanha as ações do Grupo InterArtes é um caminho, entre tantos, para permanecer no lírico, no poema de Barros e, mais que isso, evitar o silêncio do poema nos deslocamentos significantes oportunizados pelos poemas de Camões e Baudelaire, evocados, aqui, como síntese da complexidade na leitura da arte em diálogos inter e entre linguagens.

Pensamos, então, na complexidade de se colocar diferentes linguagens artísticas em diálogo, principal contribuição do livro que comentamos neste posfácio e que, para nós, sintetiza a isotopia da obra. Naturalmente, compreendemos que paira sobre o albatroz, o homem em lata e o perdigão sem penas a violência do mundo referencial, contra a qual é preciso se contrapor, não com a força, antes pelo lirismo. É este aspecto, o da resistência, que julgamos importante retratar como contribuição final deste posfácio para o livro *InterArtes 10 anos*, ao pensar que é preciso deslocar o leitor de certa comodidade de leitura na arte, espaço sempre repleto de diálogos entre imagens, sons e ruídos evocados pela intersemiose nas manifestações da arte.

Ao concluir este posfácio, damos os parabéns ao Grupo de Pesquisa InterArtes e agradecemos ao Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira, que nos honra com a confecção deste texto e, principalmente, a oportunidade de leitura da obra.

Desejamos boa leitura para nossos interlocutores na árdua tarefa de manter-se, mesmo na adversidade do convés, em lata ou despenado, com o lirismo que permeia as imagens em contato nas diferentes manifestações artísticas.

*Danglei de Castro Pereira*

## **Referências**

- BARROS, M. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro, RJ: Alaguara, 2022.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo, SP: FTD, 1985.
- CAMÕES, L. *Poesia reunida*. São Paulo, SP: Ática, 2000.
- GONÇALVES, A. J. *Laookon revisitado*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2003.

Neste livro celebramos uma década de atividades do Grupo InterArtes. Os textos refletem a trajetória de nossas pesquisas ao longo desses anos. É uma verdadeira comemoração do nosso compromisso com o estudo da Literatura comparada e com a produção de conhecimento inovador. Que esta obra inspire novas reflexões e contribua para o enriquecimento do debate acadêmico.

