

Volume 7,
número 1,
jan. - jun.
2017



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

Intermedialidade e literatura:
as possibilidades da narrativa
na contemporaneidade



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA

POSCRÍTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

ISSN 2237-9681



**Pontos de
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

Intermedialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade

Organização:

José Carlos Felix (Pós-Crítica/UNEB - Campus IV)

Mauren Pavão Przybylski (Pós-Crítica/UNEB - Campus II)

**Álvaro Baquero Pecino (The City University of New York/
College of Staten Island)**

**Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural
Departamento de Educação do Campus II
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)**

Pontos de Interrogação	Alagoinhas	ISSN 2237-9681	v. 7	n. 1	p. 1-205	jan.-jun. 2017
------------------------	------------	----------------	------	------	----------	----------------

© 2017 | Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação, Campus II
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3
CEP 48.040-210 Alagoinhas – BA | Caixa Postal: 59
Telefax: (75) 3422-1139 | E-mail: sec.poscritica@uneb.br

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: José Bites de Carvalho
Vice-Reitora: Carla Liane Nascimento Santos
Pró-Reitoria de Extensão: Maria Celeste Souza de Castro
Pró-Reitoria de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowski
Pró-Reitoria de Graduação: Káthia Marise Borges Sales
Departamento de Educação II: Áurea da Silva Pereira
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos
Vice-Coordenadora: Profa. Dra. Elisângela Santana dos Santos

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Martins Alves (Linguística, Universidade Federal Rural da Amazônia)
Andréia Guerini (Teoria, crítica e história da Tradução, Literatura Comparada, Universidade Federal de Santa Catarina)
Antonio Donizeti da Cruz (Linguística, Universidade Estadual do Oeste do Paraná)
Belmira Rita da Costa Magalhães (Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas)
Bertrand Gervais (Universidade do Québec em Montréal, Canadá)
Cid Ottoni Bylaardt (Estudos Literários, Universidade Federal do Ceará)
Cláudio Cledson Novaes (Comunicação, Universidade Estadual de Feira de Santana)
Denise Dias de Carvalho Sousa (Teoria da Literatura, Universidade do Estado da Bahia)
Diana Junkes Bueno Martha (Estudos Literários, Universidade Federal de São Carlos)
Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Linguística e Letras, Universidade Estadual do Piauí)
Fabiola Simão Padilha Trefzger (Estudos Literários, Universidade Federal do Espírito Santo)
Gabriela Kvacek Betella (Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)
Henrique Silvestre (Estudos Literários, Universidade Federal do Acre)
João Claudio Arendt (Linguística e Letras, Universidade de Caxias do Sul)
José Olavo da Silva Garantizado Júnior (Linguística, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira)
Márcia Rios da Silva (Letras, Universidade do Estado da Bahia)
Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (Teoria da Literatura, Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Maria da Penha Casado Alves (Comunicação e Semiótica, Universidade Federal do Rio Grande do Norte)
Maria Sílvia Betti (Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo)
Marisa Martins Gama-Khalil (Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia)
Myriam Correa de Araújo Ávila (Literatura Comparada, Universidade Federal de Minas Gerais)
Paulo Martins (Letras Clássicas e Literatura Latina, Universidade de São Paulo)
Ramon Grosfoguel (Estudos Étnicos – University of California at Berkeley/EUA)
Rita Olivieri-Godet (Literatura Brasileira, Université de Rennes II, Rennes 2, França)
Rogério Barbosa da Silva (Estudos Literários, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais)
Sinara de Oliveira Branco (Inglês e Literatura Correspondente, Universidade Federal de Campina Grande)
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (Literatura Brasileira, Universidade Federal da Paraíba)
Vagner Camilo (Teoria e História Literária, Universidade de São Paulo)
Washington Luis Lima Drummond (Crítica Cultural – UNEB)



**Pontos de
Interrogação**

Revista de Crítica Cultural

**Intermedialidade e literatura:
as possibilidades da narrativa na
contemporaneidade**

ISSN 2237-9681

© 2017 | Fábrica de Letras
PONTOS DE INTERROGAÇÃO

Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v 7, n. 1, jan.-jun. 2017

NÚMERO TEMÁTICO:

Intermedialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade.

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO:

José Carlos Felix (Pós-Crítica/UNEB-
Campus IV)

Mauren Pavão Przybylski (Pós-Crítica/UNEB-
Campus II)

Ivaro Baquero Pecino (The City University
of New York/College of Staten Island)

COMISSÃO EDITORIAL:

Gislene Alves da Silva

Pollyanna Araujo Carvalho

ACOMPANHAMENTO EDITORIAL:

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UNEB)

REVISÃO LINGÜÍSTICA:

José Carlos Felix

Mauren Pavão Przybylski

IMAGEM DA CAPA:

José Ricardo da Hora Vidal

SÍTIO DA INTERNET:

<http://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint>

DISTRIBUIÇÃO:

Editora Fábrica de Letras

E-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

APOIO TÉCNICO COM O OJS:

Cassiano Pereira dos Santos e Tailon Carvalho de
Cerqueira – Tecno Systems Empresa Júnior do

Curso de Análise de Sistemas – UNEB, Campus II

PREPARAÇÃO DE TEXTO:

Gislene Alves da Silva

Pollyanna Araujo Carvalho

DIAGRAMAÇÃO E CAPA:

Allan Veiga

EDITORA FÁBRICA DE LETRAS

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa

Editor: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel

Editora assistente: Ma. Gislene Alves da Silva

Ficha Catalográfica

Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural do Programa de
Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade do Estado
da Bahia, Alagoinhas: Fábrica de Letras/UNEB, 2011-. il. 27,7 cm.
v.7, n.1., jan.-jun. 2017.

Semestral.

ISSN 2237-9681 online

ISSN 2178-8952 impresso

1. Crítica cultural — Periódicos. 2. Letras — Periódicos. 3. Artes — Periódicos.

Os conceitos emitidos nos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos são reservados à Fábrica de Letras do Programa em Crítica Cultural. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

SUMÁRIO

Apresentação | 7
José Carlos Felix
Mauren Pavão Przybylski
Álvaro Baquero Pecino

ARTIGOS

Intermedialidade e uma aproximação interdisciplinar entre literatura e videoarte | 13
Fernanda Paixão Araújo Pinto

Georges Perec e a Intermedialidade: A criação literária a partir de imagens | 33
Tatiana Barbosa Cavalari

A adaptação transcultural em Os Sete Afluentes do rio Ota de Robert Lepage | 57
Danielle Cristine Fullan

As vanguardas no teatro visual de Robert Wilson | 69
Helena Cecília Carnieri Staehler

Orlando e Mrs. Dalloway e a reconfiguração da narrativa de Virginia Woolf na tela | 91
Carlos Augusto Viana da Silva

De narrador a narrador: uma análise acerca da adaptação narrativa em Johnny got his gun, de Dalton Trumbo | 107
Paulo Henrique Raulino dos Santos
Charles Albuquerque Ponte

The Raven, de Edgar Allan Poe: o poema, suas traduções e recriações | 123
Fernando Martins Fiori

Aspectos editoriais da poesia spoken word: os dicionários paratópicos de Ni Brisant | 143
Pedro Alberto Ribeiro Pinto

O processo de criação de Longe das Aldeias, romance de Robertson Frizero | 163
Julia Barbosa Dantas

ENTREVISTAS

Prof. Dr. José Luis De Diego (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) | 177
RIQUEZA INTERDISCIPLINAR E DEBILIDADE INSTITUCIONAL: CONSOLIDAÇÃO DOS
ESTUDOS DE EDIÇÃO NA AMÉRICA LATINA
Ana Elisa Ferreira Ribeiro

MARIO CAU: PROFESSOR, QUADRINHISTA E ILUSTRADOR | 187
Gleica Helena Sampaio Machado Macedo

RESENHA

O FILHO DE MIL HOMENS E A CONSTRUÇÃO DA FAMÍLIA MODERNA | 193
Fagner Costa e Silva

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES | 199

APRESENTAÇÃO

José Carlos Felix (Pós-Crítica/UNEB - Campus IV)
Mauren Pavão Przybylski (Pós-Crítica/UNEB – Campus II)
Álvaro Baquero Pecino (The City University of New York/College of
Staten Island)

O volume 7, n.1 da Revista Pontos de Interrogação, tem como tema Intermidialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade e foi organizado pelos professores Dr. José Carlos Felix (Pós-Crítica/UNEB - Campus IV), Dra. Mauren Pavão Przybylski (Pós-Crítica/UNEB – Campus II) e Dr. Álvaro Baquero Pecino (The City University of New York/College of Staten Island).

O dossiê temático pautou-se no argumento de que a revolução tecnológica dos últimos dois séculos afetou profundamente o modo pelo qual os sujeitos se inscrevem no mundo. Enquanto a modernidade erigiu as bases de uma tradição literária estreitamente pautada no domínio da escrita, afastando-se assim de uma tradição de narrativa oralidade séculos, a sociedade e a cultura contemporânea são marcadas por uma tônica que confere à literatura uma gama de possibilidades, particularmente mediada pelo ambiente hipermidiático. Nesse movimento em que todas as formas e expressões literárias se articulam por diversos intercâmbios, cabe observar como ela se desloca e se traduz na sintaxe de plataformas contemporâneas e tecnológicas de expressão artística. Partimos do entendimento de que a literatura passa por um processo de apropriação e adaptação constante com inflexões em os domínios da vida e da arte. Nesse sentido, compreende-se que as novas mídias, ao se apropriarem das narrativas, contadas por meio oral, escrito ou visual, demonstram como estas estão cada vez mais presentes no imaginário coletivo de toda e qualquer sociedade e serão sempre motivadas a se reapresentarem no processo contínuo e renovado. Entendendo aos moldes de Harvey (1992), que a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais são o marco do pensamento pós-moderno, pretendeu-se acolher artigos e ensaios que discutissem a produção literária em sua relação dialógica com outros campos inter e transdisciplinares.

Destarte, o artigo que abre este número, intitulado Intermidialidade e uma aproximação interdisciplinar entre literatura e videoarte, de autoria de Fernanda Paixão, analisa a interface interdisciplinar entre a poética de Edgar Allan Poe em “Aventuras de Arthur Gordon Pym” e o vídeo *The Passing*, de Bill Viola. A autora relaciona a possibilidade interpretativa e comparativa entre literatura e videoarte, tendo como pano de fundo a intermidialidade, a partir de teóricos como Jakobson, Bachelard, Barthes, Cluver, entre outros. Ainda dentro desta perspectiva, em Georges Perec e a Intermidialidade: A criação literária a partir de imagens, Tatiana Barbosa Cavalari pretende refletir sobre as relações de intermidialidade na criação literária do escritor francês Georges Perec. Considerando que a ilustração *The art of living*, de Saul Steinberg inspirou um dos seus livros mais importantes, *La vie mode d’emploi*, e tendo em vista o trabalho de parceria com fotógrafos, ilustradores, cineastas, o qual resultou em novas experiências artísticas Cavalari reflete, partir de Barthes, a intermidialidade não mais como uma “redução do texto à imagem”, mas enquanto uma “amplificação de um em relação ao outro”.

Por outro lado, Danielle Fullan, no artigo *A adaptação transcultural em Os Sete Afluentes do rio Ota de Robert Lepage*, aborda a obra deste autor, conhecido uma escrita que transita dentre os diferentes dispositivos midiáticos e manifestações artísticas. Trazer a peça *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, significa, para a autora desta reflexão, significa dar ênfase a uma obra que é produto intermediário por excelência, sobretudo com o diálogo que estabelece com a ópera *Madama Butterfly*. O objetivo de Fullan é, portanto, analisar a relação entre as narrativas, tomando como base a adaptação transcultural proposta por Hutcheon (2006).

Já Helena Cecilia Carnieri Staehler, em *As vanguardas no teatro visual de Robert Wilson*, evidencia a afluência de inúmeras correntes artísticas tanto das artes cênicas quanto da literatura, pintura, escultura e do cinema, num diálogo intermediário constante na obra do diretor teatral Robert Wilson. O artigo se pretende enquanto um breve panorama da obra de alguns criadores, tais como: Antonin Artaud, Adolphe Appia e Gertrude Stein, artistas que, segundo a própria autora, formaram, em sua modernidade, as bases do que seria aprofundado no contemporâneo. A ideia do texto é, mais do que abordar a criação de Wilson, refletir sobre seus predecessores.

Em *Orlando e Mrs. Dalloway* e a reconfiguração da narrativa de Virginia Woolf na tela, Carlos Augusto Viana da Silva examina os aclamados romances da escritora inglesa a fim de identificar marcas que apontem para o processo de reconfiguração da narrativa literária para o meio audiovisual.

Sabendo que, dado momento de sua vida, a escrita de Woolf foi fortemente influenciada pelo cinema, o artigo busca princípios teóricos tanto sobre o romance moderno e narrativa cinematográfica para deslindar os procedimentos tradutórios no processo de reconstrução das dimensões literárias para as telas do cinema. Nesse sentido, o papel criativo e até mesmo autoral das diretoras Marleen Gorris (*Mrs. Dalloway*, 1997) e Sally Potter (*Orlando*, 1992) são considerados como elementos fundamentais no processo de recriação literária.

Partindo de uma questão análoga ao texto anterior, os impasses no câmbio entre o narrador verbal da literatura para o narrador visual do cinema, em particular a câmera, o artigo *De narrador a narrador: uma análise acerca da adaptação narrativa em Johnny got his gun*, de Dalton Trumbo, de Paulo Henrique Raulino dos Santos e Charles Albuquerque Ponte, examina os meandros desse intrincado processo de transposição do narrador a partir da adaptação cinematográfica do romance *Johnny got his gun*, de Dalton Trumbo (1971). Por meio de uma meticolosa leitura cerrada do filme, os autores demonstram que, a despeito das diferenças estéticas, a adaptação cinematográfica se mostra bem-sucedida ao transmutar o narrador do romance para o narrador câmera do livro, empregando recursos técnicos típicos do cinema como a construção de planos e a fotografia.

Ampliando ainda mais o escopo, e por consequência, as implicações nos processos de interseções entre mídias, o artigo *The raven*, de Edgar Allan Poe: o poema, suas traduções e recriações, de Fernando Martins Fiori, traz um instigante e minucioso estudo acerca dos processos que envolvem a tradução e transposição de um texto literário, seja pelo câmbio entre idiomas diferentes ou entre meios distintos. Para essa tarefa, Fiori toma o singular poema *O corvo* (*The Raven*), poeta, ensaísta e contista estadunidense, Edgar Allan Poe, para examinar tanto as traduções do poema para a língua portuguesa quanto de sua transposição para outros dois suportes: a xilogravura e o cinema. Nesse sentido, autor aponta como as xilogravuras feitas por Gustave Doré (1884) e

inspiradas no sombrio poema de Poe possuem uma forte influência no filme, com o mesmo título, dirigido por Charles Brabin (1915). Em relação ao filme de Brabin, Fiori considera que, para além da sua relação intertextual com o poema de Poe, o diretor recupera elementos inovadores das xilogravuras de Gustave Doré, os quais são reconfigurados por meio dos enquadramentos e elementos *demise-en-scène*. O resultado dessa teia de relações é a constatação de que a miríade de traduções do poema, cada uma em seu tempo, circunscreve as marcas de um tempo passado ao mesmo em que projeta para um futuro, o contexto tecnológico do objeto traduzido.

Tomando como o objeto de escrutínio parte da produção poética de Ni Brisant, o artigo Aspectos editoriais da poesia spoken word: os dicionários paratópicos de Ni Brisant, Pedro Alberto Ribeiro Pinto, apresenta algumas reflexões acerca do fenômeno conhecido como poesia falada (*spoken word*) e das batalhas de poesia (*poetry slams*) no contexto brasileiro hodierno.

Pautado em uma perspectiva tanto dos estudos discursivos quanto das materialidades da cultura, o autor elabora uma potente hipótese de leitura sobre como os processos de envolvidos na declamação e nos registros dos poemas convertem-se em práticas discursivas de caráter editorial, as quais, por sua vez, assinalam uma imbricada relação entre textualidades e a autorias típicas do fenômeno contemporâneo denominado de cultura de conversão ou da conexão. No cerne dessas relações, o autor aponta a própria reconfiguração dos conceitos de fala e literatura, na medida em que da aproximação entre ambas, emerge uma gama de possibilidades de interação entre escritores e leitores que, ao mesmo tempo em que partilham os mesmos textos, borram as circunscrições que delimitam as fronteiras entre uma enunciação de ordem literária e a “produção que fala sobre” aquela. Do mesmo modo, o apagamento entre fronteiras é o mote do artigo O processo de criação de *Longe das aldeias*, romance de Robertson Frizero, de Julia Barbosa Dantas. De maneira ousada, Dantas investiga de maneira inusitada o processo criativo da experiência de criação de um artista, sem perder de vista os percalços redutores inerentes ao próprio processo de crítica. A fim de evitar cair nas armadilhas de um reducionismo retóricos, que tendem a aprisionar uma obra dentro de um emaranhado de interpretações limitadores, a autora, constrói um texto híbrido que resiste em si a uma limitação de gênero textual

homogênea, literalmente um ensaio livre que visa a aproximação com a obra *Longe das aldeias* com o intuito de parcimoniosamente adentrar nas origens do processo criativo, nas técnicas narrativas empregadas pelo escritor e nos desafios da criação das personagens. Como resultado, a autora presenteia o leitor com uma imersão na subjetividade de um escritor singular, possibilitando ao menos um vislumbre dos meandros de sua criação artística.

Por fim na última seção trazemos duas entrevistas e uma resenha. Na primeira entrevista, realizada por Ana Elisa Ferreira Ribeiro, o Prof. Dr. José Luis De Diego (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) nos traz questões de extrema importância acerca da edição e circulação de livros, traduções e literatura no contexto argentino, que também pode ser aquelas que se tem no ambiente brasileiro. De Diego enfatiza, segundo a própria entrevistadora, a força interdisciplinar dos estudos em edição em contraste com a debilidade institucional no campo, até mesmo com certa dificuldade de algumas instituições compreenderem o que se está fazendo e propondo.

Já a segunda, feita por Gleica Helena Sampaio Machado Macedo, traz uma interessante conversa com quadrinhista e ilustrador Mario Cau, que, entre inúmeros trabalhos na área dos quadrinhos, ilustrou a premiada adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis para os quadrinhos, e que foi vencedora do prêmio Jabuti em 2013, em segundo lugar na categoria “ilustração”, em terceiro lugar na categoria “Livro Didático e Paradidático”. Na entrevista, Cau revela a sua interlocutora os impasses e desafios de transpor para uma mídia visual as complexas das estruturas sintáticas e jogos de palavras marcantes da prosa de Machado de Assis. Mas é sem dúvida a questão insolúvel acerca da impossibilidade da afirmação ou negação resoluta da traição que Cau considera um dos maiores obstáculos do processo de transposição de texto machadiano para uma mídia visual. Como manter tal ambivalência diante do relato de um narrador em primeira pessoa? Quais recursos utilizar para recriar uma ambiência de incertezas análoga ao texto adaptado. Esses e outras questões fazem parte do instigante diálogo entre entrevistado e sua interlocutora.

Finalmente, Fagner Costa e Silva, na resenha *O Filho de Mil Homens* e a construção da família moderna, nos instiga à leitura da obra de Valter Hugo Mãe. Costa e Silva divide sua crítica em 3 momentos: o autor, o romance

e O filho de mil homens e a construção da família moderna, o que, ao mesmo tempo em que apresenta ao leitor a trajetória do escritor português, sua versatilidade na escrita – na medida em que sua produção não está centrada só em romances, mas também em poesias e literatura infanto-juvenil, além de ser cantor de banda de rock e artista plástico - demonstra uma capacidade de Mãe de flunar pela filosofia, elegendo-a como base para uma reflexão acerca da família moderna.

Enfim, o tema desse dossiê abarca uma pletora de temas ao mesmo tempo em que aproxima pesquisadores de diversas áreas por meio de reflexões acerca dos mais variados objetos envolvidos em questões, impasses e desafios impostos pela intermedialidade. Da nossa parte, não podemos deixar de agradecer a todos aqueles que aceitaram nosso convite por meio da chamada e generosamente contribuíram para o adensamento crítico do tema proposto por meio de seus textos. A todos e todas, nosso sincero agradecimento. Ao leitor que ora tem nas mãos tão rico material e plural, fica o nosso desejo de que a leitura desse volume seja tão prazerosa e estimulante como foi para nós o processo de organização dessa chamada.

Os organizadores.

INTERMIDIALIDADE E UMA APROXIMAÇÃO INTERDISCIPLINAR ENTRE LITERATURA E VIDEOARTE

Fernanda Paixão Araújo Pinto¹

Resumo: O artigo analisa a interface interdisciplinar entre a poética de Edgar Allan Poe em “Aventuras de Arthur Gordon Pym” e o vídeo *The Passing*, de Bill Viola. Discutem-se conceitos da teoria comunicacional e dos estudos comparados, a fim de relacionar uma possibilidade interpretativa e comparativa entre literatura e videoarte, abordando-se também aspectos da intermedialidade, a partir de teóricos como Jakobson, Bachelard, Barthes, Cluver, entre outros.

Palavras-chave: Teoria Literária, videoarte, interdisciplinariedade, intermedialidade.

INTERMEDIALITY AND AN INTERDISCIPLINARY APPROACH BETWEEN LITERATURE AND ARTS

Abstract: The article discusses an interdisciplinary interface between Edgar Allan Poe's poetry in “The adventures of Arthur Gordon Pym” and the video *The Passing*, by Bill Viola. It is discussed communicational theory and comparative studies, in order to relate an interpretative and a comparative possibility between literature and video art, covering also aspects of intermediality, from the theories of Jakobson, Bachelard, Barthes, Cluver and others.

Keywords: Literary Theory, video art, interdisciplinarity, intermediality.

Introdução

A partir das teorias literárias modernas, as relações entre a palavra e o mundo passaram a não mais se restringir à arte verbal, mas a todo o tipo de discurso. Esse entendimento encontrou ressonância nos estudos da teoria comunicacional, os quais tiveram o mérito de empreender o conceito de

¹ Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília pelo Departamento de Teoria Literária, Linha de pesquisa "Literatura e outras Artes". Graduada em Artes Visuais e em Administração pela mesma Universidade. Endereço Eletrônico: fernandapaixao@gmail.com

diálogo num sentido ampliado, como aquele que abarca toda a linguagem e não apenas a produção literária. Nesse sentido, os sujeitos e o ambiente começaram a ser compreendidos em um espaço-tempo ampliado e entendidos num processo dialógico do ato comunicativo.

Em meados do século XX, Roman Jakobson apresentou contribuições valiosas para o debate interdisciplinar entre literatura e comunicação. A abordagem do teórico russo a respeito do caráter simbólico da estrutura fônica do sistema linguístico, dos estudos sobre o som e seu significado jogou luzes nas teorias até então vigentes, ao trazer a língua para o centro dos processos comunicacionais. Segundo seu entendimento, qualquer discurso individual supõe uma troca, ou seja, não há emissor sem receptor. Com inspiração em C. S. Peirce, suscitou questões seminais no processo comunicacional ao problematizar o fenômeno da comutação de códigos pelo destinatário da mensagem. Em rasa síntese, a seu ver, a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-5). O recorte que interessa para essa discussão do contexto da transmutação é o posicionamento de Jakobson no sentido que:

Os procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter O Morro dos Ventos Uivantes em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou L'après-midi d'un faune em música balé ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia da Ilíada e da Odisséia transformadas em história em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. (...) Ao haver-nos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luís Bunuel, O Cão Andaluz e A Idade do Ouro". (JAKOBSON, 1969, p.119)

Tais preceitos levaram ao entendimento de que as diferentes expressões poéticas pertencem à teoria dos signos, válida não apenas para a arte verbal, mas para todas as variedades da linguagem. Desconstruindo a ideia, em contraponto à Linguística, de que a Poética se ocuparia dos juízos de

valor, Jakobson criticou a confusão terminológica no enquadramento do campo de estudo da Poética, ao defender o ponto de vista de que esta deve ser abarcada *dentro* do campo da Linguística, com o argumento de que a linguagem deve ser estudada em *toda* a variedade de suas funções. Sua erudição, no sentido de compreender as características inerentes a toda obra poética, culminou em fortes críticas ao modelo da teoria linguística então vigente, numa luta para invocar para o campo da linguística o direito e o dever de empreender a investigação da arte verbal em toda a sua amplitude e seus aspectos, ao defender que “todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos, são, um e outro, um flagrante anacronismo” (JAKOBSON, 1963, p.162).

Esse breve recorte da teoria comunicacional teve o intuito de introduzir o debate contemporâneo sobre intermedialidade e apresentar sua conexão com as relações interartes.

Os estudos comparados e o percurso dos conceitos sobre intermedialidade

Os estudos semióticos, além de outros que giram em torno da teoria da comunicação, agregaram uma nova dimensão ao conceito de “texto” e ao seu tratamento crítico. Considerando-se que o ato de recepção é um ato de constituição textual e, ainda, que dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, a situação torna-se mais complexa para o receptor. Nesse entendimento, o leitor nunca vai interpretar o mesmo texto, pois o que é dado à compreensão e à crítica como texto acaba por ser moldado pelas convenções de recepção, pelas atitudes ideológicas e ainda pelas interferências intertextuais.

Como consequência, foi oportuna a adoção de conceitos da teoria semiótica nos estudos comparados, que por sua vez teve o mérito de ampliar o leque de pesquisas dos Estudos Interartes nas últimas décadas. Conjuntamente à análise de textos literários, as obras visuais, peças musicais e mais recentemente as expressões multimídias passaram a ser analisadas

como signos, visto que a Semiótica se revelou como importante disciplina auxiliar para a análise interdisciplinar entre texto e imagem.

A partir da abertura dialógica do texto, que permite diferentes interpretações, o semiólogo Roland Barthes problematiza: um texto, que é linguagem, pode estar fora da linguagem? Ao buscar esclarecimentos sobre o enigma, assim sugestiona:

Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística, esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada (BARTHES, 2013, p. 39).

Em seus argumentos, Barthes reconhece a fala como um instrumento ou expressão do pensamento e a escritura como uma transliteração da fala (BARTHES, 2013, p. 41). Nesse sentido, a transmutação é um conceito que tem sido adotado nas análises sobre intermedialidade, sobretudo nas práticas do cinema e da televisão. A gênese desse conceito encontra rastro na já mencionada teoria comunicacional de Jakobson: a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais. Na contemporaneidade, esse conceito passou a abarcar a transição entre o espaço literário e a imagem em movimento, como numa metamorfose.

É importante considerar que cada obra literária pode ter inúmeras leituras e possibilidades de tradução, justamente por sua potencialidade dialógica. As recentes teorias sobre transposição entre mídias indicam que o termo “intermedialidade” foi introduzido nos estudos comparados com esteio na teoria semiótica. Claus Cluver, reconhecido teórico norte-americano contemporâneo e professor visitante da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), explica que houve uma evolução dos estudos no sentido de que:

foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas

para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual. (CLUVER, 2006, p. 14).

Nos estudos comparativos, partindo-se do pressuposto de que uma obra de arte é entendida como uma estrutura sógnica, os semioticistas passaram a interpretar todas as expressões artísticas como “textos”, independente do sistema sógnico a que pertençam. Nessa concepção, um desenho, uma dança, um filme ou uma escultura são analisados como “textos” que se “lêem”. Segundo Cluver, esta operação conduziu a uma supervalorização do modelo lingüístico, especialmente a associação do ato de “ler” e do objeto da percepção como “texto”.

As análises sobre transposição intersemiótica, por se tratarem de traduções de uma linguagem para outra, podem abarcar direta ou indiretamente mais de uma mídia. São diversas as possibilidades de comunicação e representação entre os sistemas sógnicos, bem como dos códigos associados, que lançam continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e nos efeitos dos meios analisados. No ambiente contemporâneo, Cluver argumenta que o repertório utilizado para a construção ou interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias. Como já enfatizado anteriormente, as artes plásticas, a dança e o cinema, por representarem aspectos da realidade

sensorialmente apreensíveis, levaram ao entendimento sobre a possibilidade de existência de componentes intermediáticos nos processos intertextuais. Os estudos interartes abrangem também “aspectos transmidiáticos, como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da *performance* e da música” (CLUVER, 2006, p.16).

O primeiro autor a referenciar o termo “intermídia” foi Dick Higgins, em artigo publicado originalmente em 1966. Seu texto indica que não há necessariamente um marco histórico isolado que explique o termo, mas aponta os *ready mades* de Marcel Duchamp como referência entre o que estaria presente no campo geral da mídia-arte. Outros artistas, como Allan Kaprow e Wolf Vostell, aos finais de 1950, começaram a adicionar ou remover de suas pinturas alguns componentes, realizando colagens e introduzindo outros objetos de uso comum em suas obras visuais. Outras inovações importantes também foram sentidas no teatro, a partir do momento em que o “teatro do absurdo” deixou de seguir o rigor do roteiro entendido como uma série de eventos sequenciais. O próprio Higgins dirigiu algumas peças e trabalhou o novo conceito atemporal do roteiro em seus *happenings*.

Como se o tempo e a sequência pudessem ser suspensos, não ignorando-os (o que seria simplesmente ilógico), mas sistematicamente substituindo-os como elementos estruturais ao acaso. (...) Assim o *happening* se desenvolveu como uma intermídia, uma terra inexplorada que fica entre a colagem, a música e o teatro” (HIGGINS, 2012, p. 45).

Higgins observa que a intermedialidade é muito presente, além de nas artes visuais e no teatro, na música. Nesse ponto, enfatiza a obra de John Cage, cujo trabalho explora a intermídia entre música e filosofia. Em texto posterior, publicado em 1981, Higgins reconhece ser o precursor do termo “intermídia” e que o conceito permanece no ambiente contemporâneo, no sentido de que o elemento visual se funde conceitualmente com as palavras, como na caligrafia abstrata, na poesia concreta, na poesia visual etc. O teórico conclui que a intermedialidade envolve uma fusão conceitual entre cenário,

visualidade além do que, muitas das vezes, também são incorporados elementos de áudio.

Na década de 1970, diversos fenômenos foram conceituados como processos intertextuais, no entanto passaram, posteriormente, a serem descritos como processos intermediáticos. De acordo com digressão feita pelo estudioso contemporâneo Jürgen Müller a respeito dos termos “intertextualidade” e “intermedialidade”, as dinâmicas dos processos intermediáticos foram praticamente negligenciadas durante esse período devido à ênfase muito pronunciada em aspectos textuais e, principalmente, literários. Em contrapartida, explica que a noção de intermedialidade teve que superar as restrições dos estudos literários e reorientar o eixo das pesquisas para interações e interferências *entre* diferentes mídias audiovisuais e não apenas literárias. Desta maneira, “o enfoque recaiu sobre questões de materialidade e de produção de sentido, sobre características dos processos intermediáticos e funções sociais” (MÜLLER, 2012, p.85).

Essa discussão também é apreciada por Claus Clüver. Seu conceito de intermedialidade engloba a relação e a interação entre mídias. Porém, para a compreensão desse processo é preciso inicialmente definir o que se compreende do termo “mídia”, pois o significado da palavra varia de uma língua para outra. No Brasil, o termo é normalmente restrito às mídias públicas e às mídias digitais. Já na língua inglesa, o leque de significado é mais amplo, pois abarca para além do conceito dos meios de comunicação, os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia, como o corpo humano, tintas, pincel etc. Nesse ponto, Clüver enfatiza que os estudos sobre intermedialidade devem compreender apenas a linguagem *dos seres humanos*, pois na perspectiva do receptor é determinante o conceito de *percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto* como aquela que constitui a base que determina a mídia. Assim, a percepção de uma imagem como pintura e não como serigrafia determina este processo sensível de entendimento pelo receptor do material que foi utilizado, com o ato de distinguir o uso da tinta a óleo, por exemplo. Já a questão da escrita pode ser analisada de forma particular, uma vez que possui grande expressividade, como a escrita à mão, em que a caligrafia exerce um papel determinante para

a recepção do texto, ou na poesia concreta, que estabelece ritmo na representação figurativa do poema (CLÜVER, 2011).

Sobre a relação entre as diferentes mídias e os limites a serem impostos em razão das fronteiras existentes elas, há uma conceituação de Irina Rajewsky que propõe subcategorias para teorização das práticas midiáticas, a partir da análise de três grupos de fenômenos distintos: (1) intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários, novelizações etc; (2) intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias, o que inclui óperas, filmes, teatro, *Sound Art*, instalações computadorizadas, histórias em quadrinhos ou as chamadas multimídias, mescla de mídias ou intermediáticas; e (3) intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência de uma pintura à fotografia etc (RAJEWSKY, 2012, p.58). Rajewsky nota que há diferenças entre a primeira categoria, que diz respeito à transposição intermediática extracomposicional e às outras duas categorias, que correspondem a uma intermedialidade *intracomposicional*. A diferença entre os fenômenos reside na consequência que é gerada pela alteração no significado semiótico na intermedialidade intracomposicional. A depender da forma como se estabelecem as relações intermediáticas, estas podem se mostrar entre duas ou mais formas midiáticas, como na *Sound Art*, que trabalha articulações entre o espaço arquitetônico, o objeto e o som. Não apenas Rajewsky, mas muitos autores deste campo de estudo têm convergido sobre a necessidade de definição das bordas e fronteiras entre os diferentes campos do conhecimento nos estudos intermediáticos. A par dessa preocupação metodológica, a inserção do campo da intermedialidade nos Estudos Interartes ampliou o leque de disciplinas aos estudos comparados e as possibilidades estéticas e analíticas entre os métodos de pesquisas das diferentes áreas, diante do inelutável avanço das novas tecnologias.

Literatura e videoarte: um diálogo interdisciplinar possível

A partir da pesquisa sobre estudos comparados, observamos que a produção acadêmica sobre o diálogo interartes ampliou-se sobremaneira nas

últimas décadas, em especial a partir de 1960. As abordagens teóricas têm se ocupado em englobar novas interpretações para além do simples comparativismo, abrangendo a inclusão de estudos também entre diferentes manifestações artísticas contemporâneas, que emergiram com o surgimento de novas mídias, como a videoarte, a arte computacional etc. Assim, tornaram-se mais abundantes as convergências passíveis de serem observadas entre diferentes signos no contexto da intermedialidade. Nesse sentido, pretendemos realizar uma aproximação entre literatura e artes visuais, utilizando uma abordagem dialógica entre diferentes poéticas dentro de um contexto intermídia.

O diálogo interdisciplinar entre artes plásticas, música, literatura, dança e teatro, conjuntamente ao intenso intercâmbio de ideias do ambiente da década de 1960, cedeu espaço para que novas tecnologias fossem testadas e experimentadas em diferentes manifestações artísticas. No terreno das artes visuais desse período surgiu a videoarte, uma manifestação artística decorrente da introdução de novas mídias. O artista coreano Nam June Paik foi um de seus precursores, ao utilizar intervenções eletrônicas que modificavam as imagens transmitidas pela televisão, juntamente com o alemão Wolf Vostell, que introduziu os primeiros experimentos *decollages*, tendo por mote a crítica ao domínio televisivo crescente. A partir de meados dos anos 1970, a videoarte passou a ser debatida no contexto de diferentes disciplinas, como teoria dos *media* ou história da arte. Após diversos experimentos tecnológicos e de passeios pelo campo do documentário, os videoartistas começaram a adotar uma perspectiva diferente e ao mesmo tempo mais espiritualista, ao incorporar imagens com significados simbólicos e metafóricos aos seus trabalhos. Essas inovações estéticas encontraram referência nos clássicos do cinema (como por exemplo nos filmes de Meliés e Eisenstein), também no cinema expressionista alemão (*Gabinete do Dr. Caligari* de Robert Wiene), além dos filmes de cunho surrealista (*O cão andaluz* de Bunuel e *Entreact*, de René Clair (MARTIN, 2006, p.20).

A partir da década de 1980, as estruturas narrativas passaram a ser incorporadas aos trabalhos de vídeo. Os princípios norteadores de uma nova linguagem videográfica beberam na fonte dos longas metragens e, também, resgataram alguns pontos altos da literatura como, por exemplo, *Finnegan's*

wake, de James Joyce. Desde esse período os teóricos têm convergido para o conceito de que o vídeo é um meio de comunicação intermédio híbrido. No cenário brasileiro, Arlindo Machado defende que o vídeo trata de “enfrentar um objeto híbrido, fundamentalmente impuro, de identidades múltiplas, que tende a se dissolver camaleonicamente em outros objetos ou a incorporar seus modos de constituição” (MACHADO, 1996, p. 46). No campo da produção videográfica no Brasil, a antropofagia de Oswald de Andrade e principalmente o filme *Limite*, de Mário Peixoto - pelo seu caráter poético, fragmentário e descontínuo - abriram caminho para um novo discurso nos meios audiovisuais.

Pela abertura dialógica e pela liberdade de propor narrativas não-lineares, o vídeo convida à reflexão de que se trata de uma manifestação artística baseada no tempo. A transmissão direta da mensagem audiovisual, oriunda do processo eletrônico de captação da imagem por meio de *pixels*, armazena o material gravado num estado de permanente possibilidade de manipulação. Além disso, recursos como o *loop* permitem que a fruição da imagem possa ocorrer exaustivamente à repetição, à escolha do observador. Ainda na videoarte é possível criar manipulações tecnológicas ou imagéticas que desprendam ou modifiquem a sensação da passagem do tempo.

O videoartista norte americano Bill Viola utiliza recursos metafóricos e brinca com o vasto campo entre o tempo real e o tempo do filme, afinal, como ele mesmo afirma: o vídeo “não tem começo, não tem fim, não tem duração – o vídeo é como a mente” (MARTIN, 2006, p.6). O vídeo *The Passing*, de 1991, mostra experiências marcantes da vida de Viola diluídas em fragmentos de imagens, com alusão intencional ao mecanismo dos sonhos. Tais imagens oníricas são intercaladas por imagens em que Viola desperta do sono, as quais se tornam perceptíveis pelo enquadramento que coloca seu olho em primeiro plano.



Figura 1. *Still* do vídeo *The Passing*, de Bill Viola, 1991.

As referências de tempo e espaço são subjetivas, uma vez que as imagens de objetos e acontecimentos se sucedem sem aparente lógica, mas se configuram como acontecimento em que, segundo Deleuze, “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2009, p. 152). Nesse sentido, fazemos referência ao modelo onírico adotado pelos surrealistas, movimento que foi diretamente afetado pela teoria freudiana sobre a estrutura psíquica ainda nos primórdios do século XX.

The Passing é considerado autobiográfico, pois envolve cenas familiares e paisagens que relembram memórias da infância, da morte da mãe e do nascimento do primeiro filho. Parece-nos que Viola, ao transmutar instantes captados de sua própria vida consegue ressignificá-los ao abordar traumas, dores e sensações no ritmo de suas impressões e memórias. Ao mostrar aquilo que está exposto em sua vida, a intenção de Viola parece ser a de revelar o seu interior, em que experiências vividas marcantes se acumulam e se transformam em *leitmotiv* para seus experimentos. Em sua entrevista ao *Journal of Contemporary Art*², ele reafirma sua curiosidade sobre a vida e

² *Journal of Contemporary Art*. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/viola.html>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

sobre o que pode acontecer após a morte. Ao mesmo tempo ele relata, nesse depoimento, a experiência de quase afogamento quando tinha dez anos, que o atingiu profundamente:

Eu acho que principalmente foi a curiosidade sobre a vida. A curiosidade sobre o que aconteceria quando meus parentes morreram. Para onde eles foram? Poderiam ainda serem alcançados? Curiosidades sobre um novo membro da família que nasceu. De onde veio? O que foram eles antes de estarem aqui com a gente? A curiosidade sobre as experiências pessoais parece indicar uma existência de outra ordem ou outro domínio da experiência. Lembro-me de cair em um lago quando eu tinha dez anos. Eu quase morri. A coisa que me lembro é o imaginário deste incrivelmente bonito, sereno mundo azul-verde que eu não tinha idéia que existia abaixo da superfície (tradução nossa)³.

Analisando o conjunto da obra de Bill Viola é possível dizer que o motivo que o interessa é a paisagem e a passagem dos acontecimentos, no estabelecimento de conexões entre os mundos interior e exterior. Ele parece ainda preocupado em provocar interações entre as imagens, a memória e os sonhos. Para Viola, a imagem seria apenas uma representação esquemática de um sistema muito maior, visto que o processo de ver é um processo complexo e envolve muito mais do que o reconhecimento da superfície. Seu objetivo é alcançar e tocar a voz da natureza que existe abaixo da superfície da consciência das pessoas. Ou seja, o videoartista está constantemente à procura de uma compreensão mais ampla do patrimônio espiritual da humanidade, olhando além das limitações individuais para uma mente universal mais coletiva⁴.

Uma das possibilidades de interpretação é pensar que o videoartista utiliza efeitos imagéticos a fim de estimular reflexões do espectador para trazer à baila a base do *iceberg* do que seria o inconsciente. Após diversas experimentações em laboratório, Viola criou efeitos visuais inéditos, com a

³ Experimental TV Center. Disponível em: <<http://www.experimentalvcenter.org/bill-viola-installations-and-videotapes-poetics-light-and-time>>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

finalidade de expressar as cenas oníricas da forma mais distante possível da mente consciente. Em *The Passing*, as cenas do artista submerso na água representam essa intenção. O uso da tecnologia eletrônica permite criar a ilusão de uma nova realidade perceptível. Na produção desse vídeo foram utilizados efeitos intensificadores, como aqueles que permitem captar imagens com o mínimo de luz, além do uso de câmeras subaquáticas. Além disso, foram utilizados jogos de luz e sombra, à maneira dos pintores barrocos, a fim de conceder um tom dramático e antitético às cenas. O resultado do uso dessas técnicas tem a potência de suscitar interpretações diferentes em cada espectador. Além disso, Bill Viola trabalhou as imagens em preto e branco, a fim de demonstrar sobriedade às imagens capturadas. Esse recurso normalmente permite intercalar imagens escondidas ou enevoadas, que aos poucos vão sendo desveladas, porém em *The Passing* o recurso se deu de modo inverso. As cenas em que aparece uma pequena mesa cuidadosamente arrumada - que nos lembra as naturezas mortas do pintor Chardin - remetem-nos metaforicamente à mãe à beira da morte. As cenas do hospital, onde a mãe respira com dificuldade, são intercaladas por cenas dessa mesa estática. Em dado momento, imagens de forças advindas de um mundo não-natural, fabricadas por meio de efeitos técnicos visuais, atuam lentamente sobre a mesa. A imagem começa a se pulverizar até se tornar completamente abstrata. A cena subsequente à explosão mostra o velório da mãe, o que nos leva a compreender metaforicamente o impacto da morte sendo processado no interior do artista, causado pela própria desintegração da vida materna. Na sequência, aparece a cena de Viola submerso na água, que remete ao seu quase afogamento quando criança, mas, ao mesmo tempo, também remete à movimentação fetal. Com uso da técnica, o videoartista consegue simbolizar imagetivamente a vida e a morte.

Bill Viola apropria-se de recursos metafóricos para expressar a metafísica da existência ou a interrogação que aflige o artista em temas misteriosos como vida e morte, consciente e inconsciente, real e imaginário. As imagens da respiração da mãe no hospital e depois de seu velório; dos pés de seu filho correndo na água; os *takes* de seus olhos ao despertar; a derrocada da mesa arrumada; o seu mergulho nas águas profundas e as cenas da natureza bem caracterizam essa intenção. Esse conjunto de imagens teve

inspiração nas experiências ao longo da infância e no material de que o inconsciente é alimentado⁵.



Figura 2. Montagem de imagens do vídeo *The Passing*, de Bill Viola, 1991.

Do ponto de vista psicanalítico, é recorrente a reflexão sobre o caráter feminino e maternal da água. Gaston Bachelard discorre sobre o tema, ao argumentar que a água é matéria que vemos nascer e crescer em toda parte; a fonte é um nascimento contínuo, que suscita devaneios sem fim ou imagens que marcam o inconsciente de quem as ama (BACHELARD, 2002, p. 15). A ideia de pureza é acrescida nesse ensaio poético, pela própria materialidade das águas límpidas e cristalinas.

Ao fazer o contraponto da imagem da água pura, Bachelard descreve as águas profundas ou a água pesada no devaneio de Edgar Allan Poe. A água seria um superlativo, uma espécie de substância mãe, porém o destino da água na poética de Poe “aprofunda a matéria, que aumenta sua substância carregando-a de dor humana” (BACHELARD, 2002, p. 56). Segundo Bonaparte, estudiosa de Poe citada por Bachelard⁶, a imagem que domina a poética de sua obra é a imagem da mãe moribunda. Como a morte materna assola a vida do órfão Poe, toda água primitivamente clara seria para ele uma água que deve turvar e escurecer. A poesia poemiana expressaria elementos desta química

⁵ Esse trecho do vídeo “The Passing” está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vz312dtUP5s>

⁶ As análises da poética de Edgar Allan Poe elaboradas por Marie Bonaparte são recorrentemente mencionadas por Gaston Bachelard, sobretudo no capítulo 2 de “A água e os sonhos” (p. 47-72).

poética, ao fixar as imagens para dar a cada uma delas seu peso de devaneio interno.

A água pesada da metapoética de Edgar Poe dá exemplo de sua densidade no romance “Aventuras de Arthur Gordon Pym”. Essa obra é uma narrativa de viagens, mas também de naufrágios, que trata de uma aventura do inconsciente. Em um trecho da narrativa em que Pym esbarra numa ilha exótica após dificuldades ao mar, o aventureiro observa que a água não era límpida à primeira vista, porém, ao longo da narrativa, concluiu que a água não era incolor, nem possuía uma cor uniforme, mas oferecia todas as variedades de púrpura, feita de veias distintas, cada qual com uma cor específica (POE, 1997, p. 174-175). Esta profusão de cores na água representaria o sangue. Segundo a análise defendida em a “Água e os Sonhos”, o ser humano constantemente vai buscar na profusão do inconsciente os temas universais em experiências de sua pré-história. A morte da mãe e posteriormente da jovem esposa teriam exercido em Poe um impacto profundo em seu inconsciente, já que as páginas de seus livros trazem referências a líquidos que levam ao uso da imaginação material pelo leitor.

Para provar que a água imaginativa impõe seu devir psicológico ao universo da poética de Poe, Bachelard argumenta que a água é o verdadeiro suporte material da morte. Segundo ele, as psicologias do inconsciente ensinam que os mortos, enquanto ainda estão entre nós, são para nosso inconsciente pessoas adormecidas. O lago das águas dormentes seria o símbolo desse sono total, desse sono do qual não se deseja despertar, embalados pela lembrança, segundo os versos em Iréne, de Poe:

Semelhante a Lete, vede! O lago
Parece gozar de um sono inconsciente,
E não desejaria, por nada nesse mundo despertar;
O alecrim dorme sobre o túmulo
O lírio se estende sobre a onda
Toda beleza está dormindo. (BACHELARD, 2002, p. 68)

A água seria um convite à morte, como nos dizeres de Heráclito: “É morte, para as almas, o tornar-se água” (BACHELARD, 2002, p. 59). A água, ainda, seria o elemento que arrastaria a paisagem para o seu próprio destino.

Mas para Bachelard até os vales mais claros tornam-se sombrios na poesia de Poe, ao citar trecho de *The valley of unrest*:

Outrora sorria um vale silencioso
Onde ninguém morava
Agora cada visitante confessará
A agitação do triste vale (BACHELARD, 2002, p. 65)

Roland Barthes, ao analisar o conto “O caso de M. Valdemar”, propõe outra interpretação sobre a representação da água na poética de Poe (BARTHES, 1985). Este pequeno conto relata a história do senhor Valdemar, um paciente terminal que sofreu hipnose e ficou no limiar entre a vida e a morte. De acordo com Barthes, o próprio nome do conto já estaria imbuído em um conjunto de significados simbólicos. O nome Valdemar significaria a expressão de língua francesa *vallée de la mer* ou abismo oceânico. A escolha do nome representaria dois códigos distintos, um relacionado ao sentido sociológico e outro pertencente ao campo do simbólico. O código social estaria implícito na palavra “*monsieur*”, que empresta a condição de realidade social, de real histórico, ou seja, o herói como integrante do meio social, portanto presente entre nós, o que traz materialidade e dá vida ao personagem. Do ponto de vista simbólico, Barthes argumenta que a profundidade dos mares certamente é um tema caro a Poe (BARTHES, 1985, p. 336). Ao realizar a análise textual do conto, o teórico afirma que a fala do paciente “- eu estou morto” ao mesmo tempo significa dois contrários: vida e morte. Assim, sob a ótica psicanalítica, a assertiva “eu estou morto” quer dizer paradoxalmente “- eu não estou morto”, ou seja, seria a própria invenção de uma categoria desconhecida: a verdade falsa, o sim-não, a morte-vida pensada como um inteiro indivisível, não dialético, visto que a antítese não implica nenhum terceiro termo, mas um termo único e novo. Para a psicanálise, a frase “eu estou morto” representaria um tabu: como alguém poderia enunciá-la no plano real? Assim, Barthes afirma que extraordinário em Poe é a sua loucura. Ao citar o enfoque analítico de Jacques Derrida, Barthes conclui que do ponto de vista da análise da frase “-eu estou morto”, trata-se não apenas de um enunciado não crível, mas, sobretudo, de um enunciado no campo do impossível (BARTHES, 1985, p. 353).

Considerações Finais

Em um exercício comparativo no campo interdisciplinar empreendemos uma aproximação entre literatura e artes visuais, utilizando a abordagem dialógica entre diferentes meios, ao relacionar a poética literária com a videoarte dentro de um debate sobre a intermedialidade inerente da própria expressão do vídeo.

Por um lado, a abordagem literária sob a perspectiva psicanalítica da poética de Edgar Allan Poe demonstrou a água pesada que permeia sua escritura e uma possível influência da figura materna na obra “As aventuras de Gordon Pym”. O antagonismo de Poe foi observado ao interpretarmos também os construtos simbólicos da vida e da morte presentes no conto “O caso de M. Valdemar”. Por outra vertente, a partir da linguagem intermediária da videoarte, foi possível analisar alguns elementos da poética de Bill Viola na obra *The Passing*, pontuando-se que a utilização de recursos imagéticos e a abordagem metafórica sobre conceitos antitéticos também foram observados na produção poemiana: morte e vida, consciente e inconsciente, água turva e água limpa e, como pano de fundo, relação afetiva materna.

A análise interpretativa entre o texto poético e a videoarte representa uma das possibilidades de intersecção que aproximam universos distantes. Nesse sentido, considera-se que essa abertura de canais própria do diálogo interdisciplinar é fruto do vasto ambiente da contemporaneidade. Essa fenda permite a movimentação em diferentes direções do conhecimento o que, sem dúvida, amplia as possibilidades de análises comparativistas. A fruição das imagens em movimento e as possibilidades dialógicas com o texto poético representou esta abertura de espaço, muitas vezes construída entre opostos, que nos permitiu dar um mergulho de superfície no lago das águas e dos devaneios de Viola e Poe.

Referências

BALOCHI, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações*. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996.

- BARTHES, Roland. *L' aventure Sémiologique*. Paris: Édition du Seuil, 1985.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance. Vol.II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Bill Viola. Território do Invisível*. Rio de Janeiro, 1994.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, 2006. p. 1-32.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica in: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 1, n. 2, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon e a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Debates; 22, dirigida por J. Guinsburg.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, n. 16, 1993.
- MARTIN, Sylvia. *Video Art*. Trad. Maria do Rosário Boléo. Alemanha: Taschen, 2006.

MÜLLER, Jurgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

POE, Edgar Allan. *O Relato de Arthur Gordon Pym*. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1997.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas nos debates contemporâneos sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

VIOLA, Bill. *Experimental TV Center*. Disponível em: <<http://www.experimentalstvcenter.org/bill-viola-installations-and-videotapes-poetics-light-and-time>>. Acesso em: 25 de jun. 2015.

VIOLA, Bill. *Journal of Contemporary Art*. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/viola.html>>. Acesso em: 25 de jun. 2015.

The facts in the case of M. Valdemar. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/tales/vldmard.htm>> Acesso em: 24 de jan. 2016.

Recebido em 30 de abril de 2017.

Aceito em 26 de maio de 2017.

GEORGES PEREC E A INTERMIDIALIDADE: A CRIAÇÃO LITERÁRIA A PARTIR DE IMAGENS

Tatiana Barbosa Cavalari

Resumo: O presente trabalho pretende refletir sobre as relações de intermedialidade na criação literária do escritor francês Georges Perec. Entre outros exemplos, a ilustração *The art of living*, de Saul Steinberg, inspirou um dos seus livros mais importantes, *La vie mode d'emploi*. O trabalho de parceria com fotógrafos, ilustradores, cineastas, resultou em novas experiências artísticas e, a partir de Barthes, podemos pensar na intermedialidade não mais como uma “redução do texto à imagem”, mas sim uma “amplificação de um em relação ao outro”.

Palavras-chave: Intermedialidade. Criação Literária. Imagens.

GEORGES PEREC AND INTERMEDIALITY: THE LITERARY CREATION FROM IMAGES

Abstract: This paper aims to reflect on the relations of intermediality in the literary creation of Georges Perec. Among other examples, the illustration *The art of living*, of Saul Steinberg, inspired one of his most important books, *La vie mode d'emploi*. The partnership with photographers, illustrators, filmmakers, resulted in new artistic experiences and we can think of intermediality, from Barthes, not as a “reduction of the text in the image” but rather an “amplification relative to other”.

Keywords: Intermediality. Literary Creation. Images.

Como ler as imagens em Perec?

Georges Perec, escritor francês do século XX (1936-1982), autor célebre por suas obras literárias consideradas “experimentais”¹, buscava constantemente relacionar seu trabalho de escritor a outras formas de arte: o

¹ A característica experimental da escrita de Perec tem maior destaque com sua participação no grupo *Oulipo*, (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), que tinha como parâmetro seguir determinadas restrições no processo de escrita dos textos literários. Fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais em 1960, reagrupou também escritores de nacionalidades diversas, como Italo Calvino, Harry Mathews, e matemáticos como Claude Berge, escritores-matemáticos como Jacques Roubaud, um historiador e poeta como Marcel Bénabou.

cinema, a pintura, a fotografia, as ilustrações, jogos de palavras, são constantemente interligados ao trabalho de criação literária. A pergunta inicial que se faz, a partir dessas relações, pode ser: o que Perec buscava, quando realizava parcerias com artistas de outras áreas, ou melhor dizendo: qual era o resultado dessas parcerias no seu trabalho de escrita?

O próprio autor questionava-se constantemente sempre sobre como realizar essa tarefa: como trabalhar com outro artista? Em uma conferência realizada na *Association culturelle italo-française de Bologne*, em 1981, Perec reflete sobre seu trabalho numa espécie de retrospectiva, tratando das relações entre seu texto e o trabalho de parceria com outros artistas².

O que ficou evidente nessas parcerias foi um conjunto de acontecimentos diferentes para cada situação: em alguns momentos, artistas procuravam Perec pedindo que escrevesse a respeito de suas gravuras, outras vezes os próprios editores “encomendavam” esses trabalhos. Mas na maioria das vezes ficou evidente que esses trabalhos, apesar de nem sempre serem escolhidos pelo próprio autor, eram considerados verdadeiros desafios para os envolvidos: “a obra gráfica vai funcionar como um desafio para o escritor, ou a obra escrita vai funcionar como um desafio para o pintor” (p. 200).

É como se, a partir da intensa observação das obras gráficas, Perec conseguisse, de certa forma, “traduzir” o trabalho daquele artista em palavras, ou transpor as ideias e imagens para o trabalho literário: “o que eu tento fazer, é fazer com que o que sinto vendo o trabalho de um artista, de um pintor ou de um fotógrafo seja traduzido em algo que faço do ponto de vista do meu próprio trabalho” (p. 196).

Perec vai citar brevemente o trabalho desenvolvido com cada artista: oito gravuras criadas pelo artista italiano Antonio Corpora em conjunto com seus poemas; o livro *Alphabets* com ilustrações de Dado, (um pintor iugoslavo que vivia na França); ou textos para acompanhar gravuras de Paolo Boni, a partir de desenhos já existentes. Na imagem (Figura 1), temos um dos exemplos desse trabalho: página de *Alphabets* ilustrada por Dado.³

² Conferência transcrita parcialmente sob o título de “Je ne suis absolument pas critique d’art”, nos *Cahiers Georges Perec 6*, p. 196-203. As citações seguintes de Perec referem-se a essa transcrição.

³ Todas as imagens reproduzidas nesse trabalho fazem parte do livro *Georges Perec Images*, de Jacques Neefs e Hans Hartje, Éd. Seuil, 1993.



Figura 1 - Página de Alphabets, com ilustração de Dado. (Georges Perec Images, p. 145)

Com o artista Cuchi White criou a obra *Trompe-l'oeil*, onde tentou transpor ao texto a própria ideia do “trompe-l'oeil”, (ou seja, ilusão de ótica) se perguntando: “o que pode ser uma ilusão de ótica em um texto? Como podemos chegar à ideia da ilusão de ótica em um texto? Como podemos

chegar à ideia da ilusão de ótica com palavras?” (p. 198). Assim, a escrita iniciada a partir das imagens resultará em uma reflexão sobre o seu próprio trabalho. Perec complementa sua questão, tentando talvez respondê-la: “se eu devo escrever um texto sobre a ilusão de ótica, eu não quero escrever um texto “sobre” Cuchi White, quero dizer, eu não vou também escrever um texto para dizer que as fotos são belas [...] é preciso que eu ache as fotos suficientemente belas para que elas me sirvam de trampolim, para que elas possam me fazer sonhar” (p. 200), ou seja: as imagens, segundo Perec, podem servir de motor para que seu trabalho apareça, sua imaginação corra, que haja essa escrita a partir do sonho, da viagem, estimulada por essas imagens. Como trazer para o próprio trabalho aquilo que está no trabalho do outro? A partir da imaginação, da observação, do trabalho conjunto, da percepção, da sensibilidade.

É interessante pensar naquilo que Pascal Quignard escreve, em seus *Petits Traités*, quando reflete sobre a interação entre imagem e escrita, ou entre artistas de “meios” diferentes: “Literatura e imagem são imiscíveis. Muitos são os pintores e os escritores que tentaram unir essas duas expressões. São apenas erros, assim como motivos para risos. Pretensão de loucos. Essas duas expressões não podem ser justapostas” (1997, p. 134).

Não podemos afirmar que o trabalho de Perec buscasse essa justaposição “impossível” pensada por Quignard. Vemos que seu trabalho caminha paralelamente àqueles dos artistas envolvidos, sem que um se justaponha ou prevaleça em relação ao outro; pelo contrário: há um movimento artístico que permite diálogos capazes de “ampliar” os horizontes – trazendo, para ambos, inestimáveis aprendizagens artísticas -, como dito por Barthes (1961, p. 1129) nesse curtíssimo trecho: “antes havia redução do texto à imagem, hoje há amplificação de um em relação ao outro”.

Uma das possíveis respostas a que chega, em relação aos trabalhos em parceria - é que deve tentar fazer em seu próprio trabalho “alguma coisa que venha se colar àquilo que ele [o outro artista] faz, mas que não é um comentário [...] como se o texto pudesse tentar ser o espelho da pintura” (p. 199).

Essa ideia de espelho da pintura fica muito clara quando nos dá o exemplo do último pintor com quem trabalhou: com Fabrizio Clerici, seu

trabalho de escrita parece realmente um “reflexo” daquilo que aparece nos desenhos, tanto na ideia apresentada quanto na execução do trabalho. Vejamos o exemplo explicado pelo próprio Perec; segundo ele, o trabalho de Fabrizio tratava-se de:

(...) oito desenhos que são divididos em faixas longitudinais e que... cada desenho pode se combinar, é combinatório, pode se combinar com os outros, com cada parte do desenho [...] o que faz com que com oito desenhos pode-se obter [...] exatamente quatro mil e noventa e seis [...] (p. 199)

Surpreendentemente, quando diz qual foi o seu trabalho de escrita realizado a partir desses desenhos, inevitavelmente associamos a ele a ideia do espelho: “E então fiz textos que são quatro mil pequenos contos, quatro mil poemas em prosa que são baseados... fundados sobre oito mini-matrizes”. (p. 199)

O último trabalho de parceria (que afirmara anteriormente ter sido com Fabrizio), foi de fato realizado com Pierre Getzler (a quem dedica seu livro de 1974, *Espèces d'espaces*), e sobre o qual afirma: “tenho a impressão que tudo que ele faz no seu trabalho encontra um eco em tudo que eu faço na minha escrita, e vice-versa: o que escrevo encontra um eco na sua pintura” (p.199), nos trazendo mais uma vez a ideia do espelho, do reflexo, do eco: inter-relações entre a escrita e a imagem, em trabalhos de ambos os artistas.

Perguntado sobre as razões que motivariam esses trabalhos em parceria, Perec nos demonstra toda sua sensibilidade artística, ao relacionar seus trabalhos com os artistas a um desejo de beleza, a partir, por exemplo, do trabalho de construção do livro (passo a passo), o qual ele chama de “objeto belo”; esse objeto seria, então, uma das motivações para que ele fizesse parte desses projetos artísticos:

Nesse mundo há uma coisa muito reconfortante, que é ter a possibilidade, com meios um tanto limitados, de fabricar belos objetos. E eu chamo um belo objeto, ou seja, um livro que se fabrica do começo ao fim, o qual escolhemos o papel, o qual escolhemos as letras, trabalhamos com um tipógrafo, supervisionamos a tiragem das fotos, a configuração da página, escolhemos a

encadernação. Tudo isso vai terminar com um objeto que é belo. [...] (p. 203)

Christelle Reggiani, no artigo “L’image perecquienne comme antitexte” (REGGIANI, 1988, p. 21-29) afirma que, na obra de Perec, a ligação entre textos e imagens não será mera ilustração, mas “uma relação estrutural no plano da atividade produtiva”, ou seja, Reggiani nos explica que as *contraintes* de escrita tiram sua motivação das próprias imagens, ou seja, a motivação ou a produção da escrita nessas parcerias deve-se, portanto, à motivação anterior criada em Perec pelas próprias imagens manipuladas, a partir das quais pôde sonhar, imaginar, escrever.

De maneira similar, Márcia Arbex define o trabalho de colaboração de Robbe-Grillet com outros artistas: “não se trata, nesses trabalhos de colaboração, da ilustração do texto pela imagem, ou vice-versa, mas, antes, do trabalho de imaginação”. (ARBEX, 2013, p. 23)

Não por acaso, ao comentar seu próprio trabalho na mesma conferência, afirmou: “je ne suis absolument pas critique d’art”, (“não sou absolutamente crítico de arte”) frase que usa no início de sua fala: como já mencionado, Perec não se utiliza de imagens para compor comentário a respeito delas, não quer ter um papel de crítico de arte: ao contrário, quer apropriar-se dessa arte ou incluí-la na sua própria, a arte de escrever.

As imagens no texto/ o texto nas imagens

Se fôssemos evocar todas as imagens relevantes presentes no texto de Perec, isso implicaria numa difícil empreitada: um único texto seria incapaz de dar conta de tantas imagens repetidas, frequentes, evidentes que se escondem no “labirinto” composto pela vasta obra do autor. Percorrendo brevemente algumas dessas imagens relevantes inseridas no texto, privilegiaremos evocar aquelas que consideramos “motores de escrita” para Perec.

Voltemos a 1978: Perec torna-se exclusivamente escritor (antes disso, conciliava seu trabalho de documentalista no CNRS, durante quase vinte anos, com seus projetos literários) a partir do sucesso de *La Vie mode d’emploi*.

Antes disso, já em 1974, seu livro *Espèces d'Espaces* reuniu simultaneamente ensaios e uma escrita quase poética sobre diversos aspectos relativos ao espaço - desde sua cama até o país onde vive, o mundo - Perce comenta um dos seus projetos em andamento: *La vie mode d'emploi* parte desse questionamento, entre outras obras, sobre o espaço em que vivemos.

Discutir a presença de imagens nessa obra volumosa seria uma tarefa, senão impossível, de proporções não cabíveis nesse breve texto. Mas um dos aspectos cruciais aqui é justamente enfatizar a importância das imagens em relação à concepção do projeto. Perce afirma ter como uma das fontes um desenho de Saul Steinberg, que representa um prédio todo mobiliado, mas sem as paredes externas, o que possibilita que se tenha uma visão do que acontece “por dentro” da vida de cada uma das pessoas que ali vivem, dentro de seu apartamento, em seu cômodo específico, naquele exato momento.

É como se essa imagem fixasse um “plano de fundo” para a composição do projeto, a partir da observação e descrição de detalhes minuciosos desse microuniverso criado por Steinberg - visualmente - e que será de extrema importância para a criação literária de Perce:

As fontes desse projeto são múltiplas. Uma dentre elas é um desenho de Saul Steinberg, presente em *The Art of Living*, (Londres, Hamish Hamilton, 1952), que representa um imóvel [...] que teve uma parte da fachada retirada, deixando à mostra o interior de uns vinte e três cômodos. (PEREC, 1992, p.58)

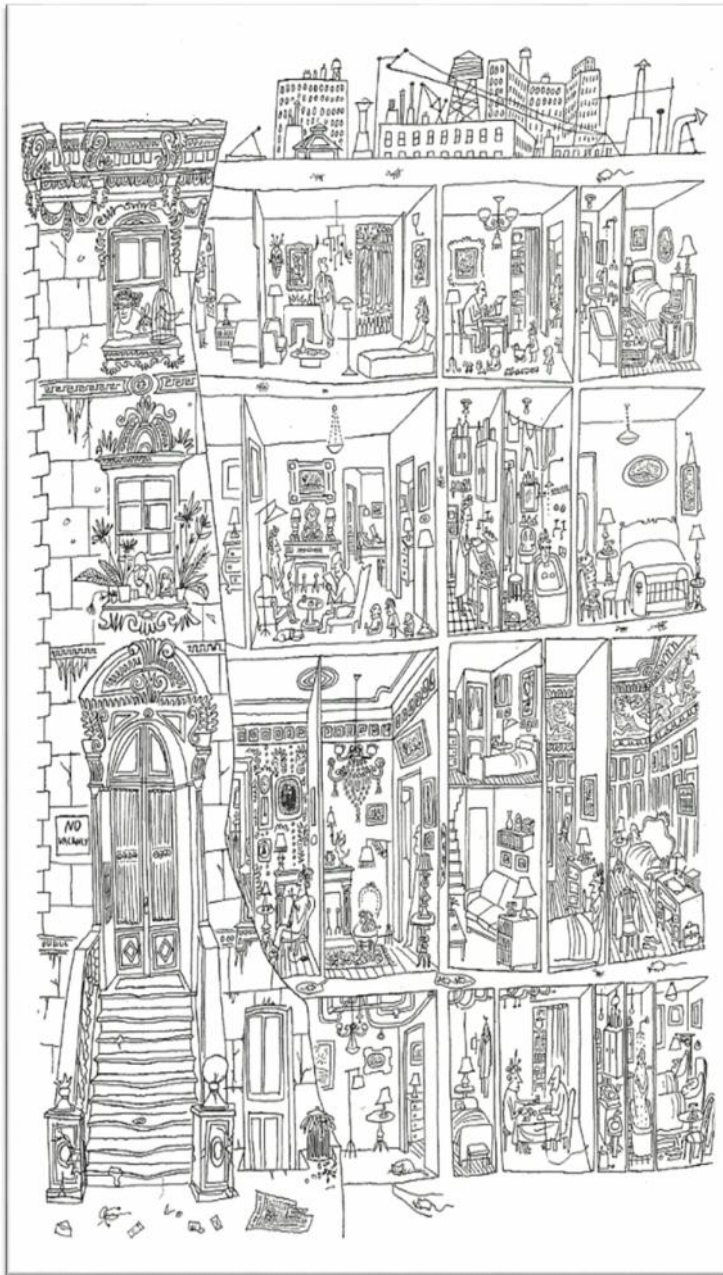


Figura 2 - The art of living, de Saul Steinberg. (Georges Perec Images, p. 150)

Esse desejo de “esmiuçar”, detalhar, observar imagens, que seriam os pontos de partida para a escrita, para o trabalho literário, estará presente em diversos momentos na obra de Perec, como veremos. Essa maneira de “enumerar” as coisas, será também “influência” da arte de Steinberg? Segundo Barthes⁴, essa enumeração de objetos presente na obra de Steinberg, “na qual não se deve buscar nenhuma ordem, nenhuma estrutura”, será capaz de “designar o “mundo” – o mundo humano, urbano, que “me bombardeia” com suas imagens, suas repetições, seus artifícios”.

Declarada a importância que Perec atribuía ao desenho de Steinberg, impossível não associar aos dois artistas as mesmas inquietações encontradas, um no desenho e o outro na escrita. Assim como Barthes afirma que Steinberg enumera o mundo mais ou menos como faria um enciclopedista, Perec afirma que desejaria encontrar em sua obra essa espécie de “totalidade do mundo”, a partir de quatro grandes interrogações que vai se colocar, como veremos abaixo. É claro que muitas de suas obras perpassam entre uma ou mais dessas “categorias”, mas seu objetivo parece quase enciclopédico, englobando tantos gêneros e interrogações a partir de diversos projetos literários simultâneos:

A primeira dessas interrogações pode ser qualificada de “sociológica”: como olhar o cotidiano [...]; a segunda é de ordem autobiográfica[...]; a terceira, lúdica, remete a meu gosto pelas regras [...]; a quarta, enfim, diz respeito ao romanesco, o gosto pelas histórias e peripécias. (PEREC, 1985, p. 10)

Pensando na questão da imagem em relação à escrita, a pergunta que se coloca é: até que ponto esses pequenos detalhes apresentados no desenho poderão orientá-lo em busca de sua escrita “ideal”? Quanto mais detalhes, melhor? É o que podemos observar quando continua a descrever seu projeto de *La vie mode d'emploi*, em *Espèces d'Espaces*:

Um exame um pouco mais atento do desenho permitiria facilmente traçar detalhes de um romance volumoso: é evidente, por exemplo, que nos encontramos em uma época onde a moda é dos cabelos cacheados (três

⁴ No texto “All except you – Saul Steinberg”, em *Inéditos –vol. 3- Imagem e moda*, p. 187

mulheres colocaram “bigoudis”), o homem que dorme sobre seu divã desconfortável é provavelmente um professor: é a ele que pertence a toalha de couro e ele tem no seu escritório alguma coisa que parece muito com um pacote de provas [...] (PEREC, 1992, p. 61)

Por isso, essa obsessão por observar, anotar, listar, investigar e, a partir daí, compor imagens do cotidiano, são questionamentos aos quais se coloca frequentemente: o espaço, o cotidiano, são as possíveis tentativas de ligar-se a algum lugar, tentar não se sentir tão estrangeiro quanto se sente - na maior parte do tempo - tendo em vista que boa parte de sua obra trata, mesmo que indiretamente, de questões ligadas à busca da própria identidade.

Segundo Perec, essa importância dada à observação das imagens do cotidiano surge a partir de uma descrição de coisas que já não enxergamos, já que tão habituados a tais imagens, como explica o autor, em entrevista publicada na revista *L'Arc*⁵:

“Minha “sociologia” do cotidiano não é uma análise, mas somente uma descrição e, mais precisamente, descrição do que não olhamos jamais porque estamos nele, ou achamos que estamos, tão habituados e sobre o qual normalmente não há discurso” (PEREC, 1990, p. 4).

Outros exemplos de experiências de escrita inovadora podem ser aqui apresentados, (que carregam em si também imagens da vida cotidiana); uma delas é aquela em que participa de um projeto para uma rede de televisão - programa intitulado *La vie filmée des français* (Figura 3) - para o qual Perec escreveu os comentários, a partir de imagens antigas, do bairro onde passou sua infância, comentadas por ele no texto *Le travail de la mémoire*⁶: “Trabalhei então com documentos onde quase encontrei minha própria história. Um desses filmes se passava no meu bairro de infância e era como se eu estivesse com minha mãe, meus pais, na imagem!” (PEREC, 1990, p. 81)

⁵ Entrevista concedida a Jean-Marie Le Sidaner e publicada em 1990.

⁶ Publicado em *Je suis né*, em 1990, p. 81. (Mais detalhes sobre o documentário, além da transcrição dos comentários de Perec - feita por Cécile de Bary, incluindo alterações posteriores feitas no texto pelo próprio Perec -, podem ser encontrados no texto *La vie filmée*, em “Cahiers Georges Perec 9”, Le Castor Astral, 2006, p. 73-82).

Interessante pensar na importância da imagem para reconstruir um espaço, mesmo que seja um espaço de convivência (fictício) do qual não fez parte, mas a partir do qual pôde desenvolver sua escrita.

A partir de imagens antigas, que remetem a um tempo remoto, em um acontecimento não vivido por ele, (mas talvez por seus pais, mesmo que nada se saiba a respeito), Perec elabora um texto que servirá de comentário a essas imagens que não lhe “pertencem”, diretamente, mas que fazem parte de uma memória coletiva, transformada por ele em uma “possível memória familiar”.

Esse será exatamente o mesmo movimento de escrita presente na obra *Récits d'Ellis Island*: a partir de imagens de desconhecidos, que viveram em uma outra época, é possível escrever uma autobiografia “provável”, investigar a História do outro para construir sua própria história, hipoteticamente criada, a partir da escrita e imaginação, já que a autobiografia “própria” não encontra maneiras para ser representada, há uma “impossibilidade de escrita” a respeito dela.

Vemos, portanto, momentos distintos e situações totalmente adversas em que surgem oportunidades para que o texto literário venha à tona, se relacione com essas imagens, interfira no cotidiano a partir delas.

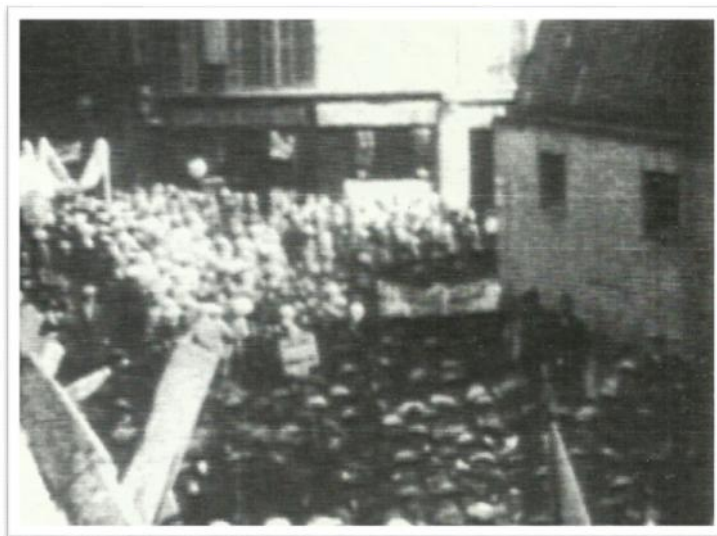


Figura 3 - Imagem do documentário LA VIE FILMÉE DES FRANÇAIS. (Georges Perec Images, p. 27)

Outro exemplo de uso inesperado de imagens refere-se a uma foto entregue a Perec, da qual ele se valerá para a escrita de um capítulo de *La Vie mode d'emploi*: “Um dia me ofereceram uma fotografia de um filme de Marcel L’Herbier, e no dia seguinte, me servi dela para um dos capítulos de *La Vie mode d'emploi* e seu presente tornou-se a fonte de uma história, de alguma coisa que chegou antes”. (PEREC, 1990, p. 91-92)

Vemos a seguir o manuscrito e o texto passado a limpo: a partir da descrição inicial da personagem, vejo que houve um trabalho de escrita “incentivado” por essa bela mulher (“une américaine énigmatique”) presente na foto, conforme a transcrição abaixo (seguida da reprodução dos manuscritos) do texto escrito para o capítulo LXV de *La Vie mode d'emploi*:

QUARTA PARTE

Capítulo LXV

Moreau, 3

No início dos anos cinquenta, viveu no apartamento que a senhora Moreau mais tarde adquiriu uma americana enigmática, a qual, por causa de sua beleza, de seus cabelos louros e do mistério que a envolvia, foi apelidada Lorelei. Dizia chamar-se Joy Slowburn e aparentemente morava sozinha naquele imenso espaço sob a proteção silenciosa de um motorista e guarda-costas chamado Carlos, um filipino baixinho e espadaúdo, sempre irrepreensivelmente vestido de branco. Era encontrado às vezes nas lojas de artigos de luxo, adquirindo frutos confeitados, chocolates ou guloseimas. Mas ela jamais era vista na rua. As persianas estavam sempre fechadas; não recebia correio, e sua porta se abria apenas para os entregadores que lhe traziam refeições já preparadas ou para os floristas que, todas as manhãs, portavam grandes braçadas de lírios, áruns e tuberosas. Joy Slowburn só saía tarde da noite, conduzida por Carlos num enorme Pontiac negro. As pessoas do prédio viam-na passar, estonteante, em seu vestido comprido de faille de seda branca de cauda longa que deixava as costas quase nuas, uma estola de visom no braço, com um grande leque de plumas negras e cabelos de um louro sem igual [...] (PEREC, 1991, p. 317)

A partir dessa descrição, e observando a foto abaixo (Figura 4), podemos confirmar que essa imagem foi essencial na produção da escrita literária desse trecho da obra, já que funcionou como motor de escrita para Perec:



Figura 4 - Brigitte Helm no filme “L’argent”, de Marcel L’Herbier, que “inspirou” a personagem de *La vie mode d’emploi*. (Georges Perec Images, p. 155)

Temos a seguir a reprodução do manuscrito, ao lado do texto passado a limpo: a partir da descrição inicial da personagem, podemos perceber que houve um trabalho de escrita “incentivado” por essa bela mulher (“une américaine énigmatique”) presente na foto, conforme a transcrição abaixo (seguida da reprodução dos manuscritos) do texto escrito para o capítulo LXV de *La Vie mode d’emploi*:

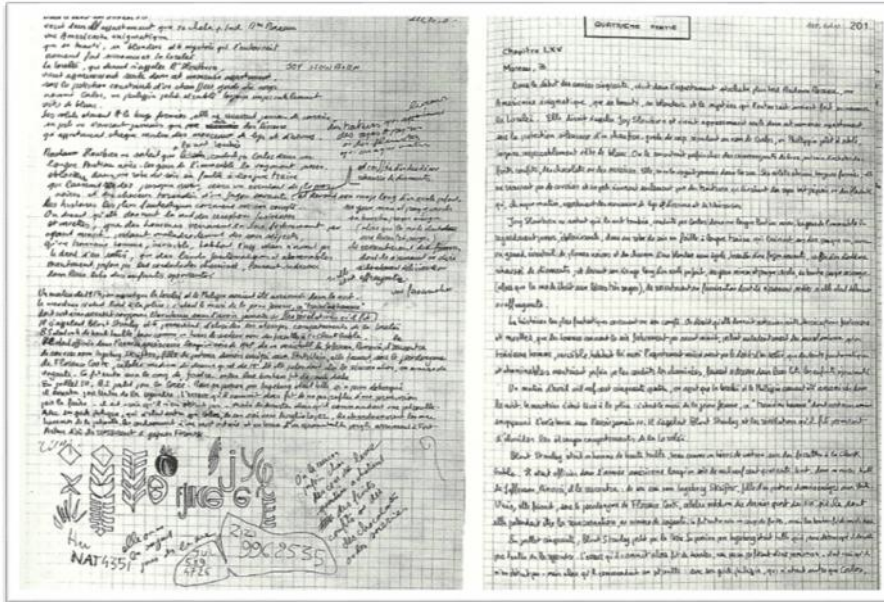


Figura 5 - Manuscrito original e cópia passada a limpo do início do capítulo LXV de *La vie mode d'emploi*. (Georges Perec Images, p. 155)

Além do comentário citado acima, onde indica ter se “inspirado” na foto para criar uma personagem em *La vie mode d'emploi*, vemos que, a partir da descrição, o autor novamente vai se valer da minúcia de detalhes para constituir seu trabalho de escrita. As roupas descritas, o ambiente, as flores, somente observados na imagem funcionam como “ponto de partida” para enriquecer sua narrativa.

A partir da observação da roupa na foto, imagina uma personagem misteriosa, que só sai de casa à noite, quando não pode ser vista. A partir do vaso de flores, imagina a personagem recebendo-as em casa por um florista, a cada manhã. São detalhes que vão sendo acrescentados à narrativa, a partir de uma imagem e tudo que ela pode suscitar, no sentido de estimular a imaginação e a escrita. Além das fotografias e ilustrações apresentadas até aqui, não podemos deixar de ressaltar também a pintura como uma fonte constante de inspiração para a escrita de Perec, como veremos a seguir.

Portrait d'un homme, ou a história de uma cicatriz

Novamente veremos as relações entre escrita, espaço e imagem, a partir descrição do quadro *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, em *Espèces d'Espaces*: a partir de minúcias e detalhes, temos uma descrição exaustiva de *Saint Jérôme*, em seu local de trabalho: um móvel de madeira instalado em uma igreja; espécie de escrivaninha, que concentra todas as inquietações do processo de escrita: ao mesmo tempo em que há a descrição de objetos, há a reflexão sobre o espaço e também sobre o ato de escrever. O início do texto indica uma composição descritiva do texto, ao mesmo tempo em que mostra *Saint Jérôme* em plena atividade de leitura/trabalho:

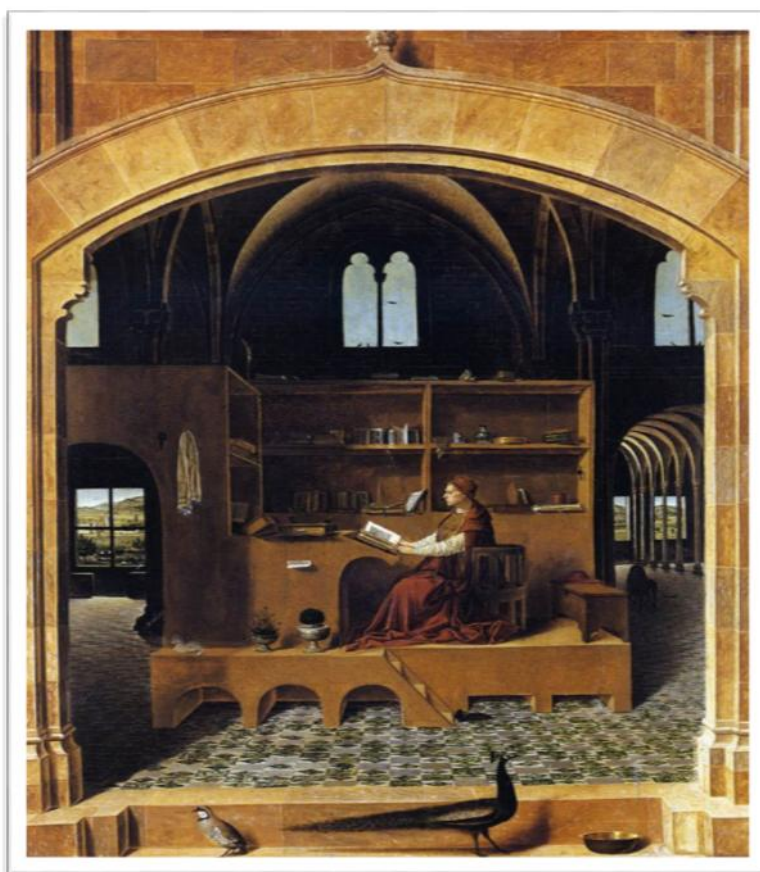


Figura 6 - *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*

O gabinete de trabalho é um móvel de madeira colocado sobre os azulejos de uma catedral. Ele fica sobre uma plataforma que se acessa por três passos, e compreende principalmente seis armários cheios de livros e de diversos objetos (sobretudo caixas e um vaso), e uma mesa de trabalho cuja parte plana suporta dois livros, um tinteiro e uma pluma, e a parte inclinada o livro que o santo está lendo. (PEREC, 1992, p. 117)

Esgotadas as possibilidades de descrição do móvel, a visão se amplia, nos dando também um panorama do entorno do móvel, ou seja, o espaço onde está inserido, já no final do texto:

O espaço inteiro se organiza em torno desse *móvel* (e o móvel inteiro se organiza em torno do livro): a arquitetura glacial da igreja (a nudez dos azulejos, a hostilidade de seus pilares) se anula: suas perspectivas e verticais deixam de delimitar o único lugar de uma fé inefável; elas estão ali mais para dar ao móvel sua escala, permiti-lo *inscrever-se*: no meio do inabitável, o móvel define um espaço doméstico que os gatos, os livros e os homens habitam com serenidade. (PEREC, 1992, p. 118)

Assim como Péric faz o movimento de inter-relações do espaço entre todas as seções do livro, desde o espaço da cama, do quarto, do apartamento e assim por diante, até chegar ao universo, esse movimento se repete na composição desse curto texto, a partir da observação do quadro: primeiro descreve o móvel, seus objetos, afirma que o espaço se organiza em torno do móvel, depois caminha para a dimensão espacial da igreja para, finalmente, dizer que o móvel inteiro se organiza em torno do livro.

Dentro desse constante movimento de ir e vir, observar as imagens será fundamental para produzir esse complexo movimento de escrita, desde os textos que vão compor o livro como um todo, até as seções que se interligam, transformando o livro num único todo: espaço, imagens, escrita, movimentos constantes e complementares.

Vale ressaltar também outro momento em que essa mesma imagem aparecerá: na primeira descrição do escritório de Sylvie e Jérôme, em *As coisas*. Lá estariam presentes e descritos logo no início do texto, “algumas

gravuras, desenhos, fotografias – o São Jerônimo de Antonello de Messina [...]” (PEREC, 1969, p. 12).

Todavia, apesar da importância e recorrência nessas obras, *Saint Jérôme* parece não ter superado outro quadro de Antonello de Messina: aquele intitulado *Portrait d'un homme* nos dá a impressão de ter sido uma das grandes imagens motivadoras da escrita para Perec, principalmente por encontrar nesse personagem grande identificação, já que ambos possuem a mesma cicatriz no lábio superior. Uma das menções que faz à obra, em seu texto de *W ou a memória da infância*, funciona ao mesmo tempo com um relato de infância,

Um dia, um de meus esquis escapou das mãos e bateu de leve no rosto do rapaz que estava a meu lado guardando seus esquis e que, furioso, pegou um de seus bastões de esqui e me desferiu um golpe no rosto com a ponta do bastão, abrindo-me o lábio superior [...] a cicatriz que resulta dessa agressão ainda hoje é perfeitamente visível [...] tornou-se uma marca pessoal, um sinal distintivo [...] (PEREC, 1995, p. 130)

e a relação desse acidente infantil com a preferência que dará a esse quadro, anos depois:

Foi essa cicatriz também que me fez preferir a todos os quadros reunidos no Louvre, e mais precisamente numa sala chamada “dos sete metros”, o *Retrato de um homem*, dito *O Condottiere*, de Antonello de Messina, que veio a ser a figura central do primeiro romance mais ou menos acabado que consegui escrever: ele se intitulou inicialmente *Gaspard pas mort*, depois *Le Condottiere*. (PEREC, 1995, p. 130)

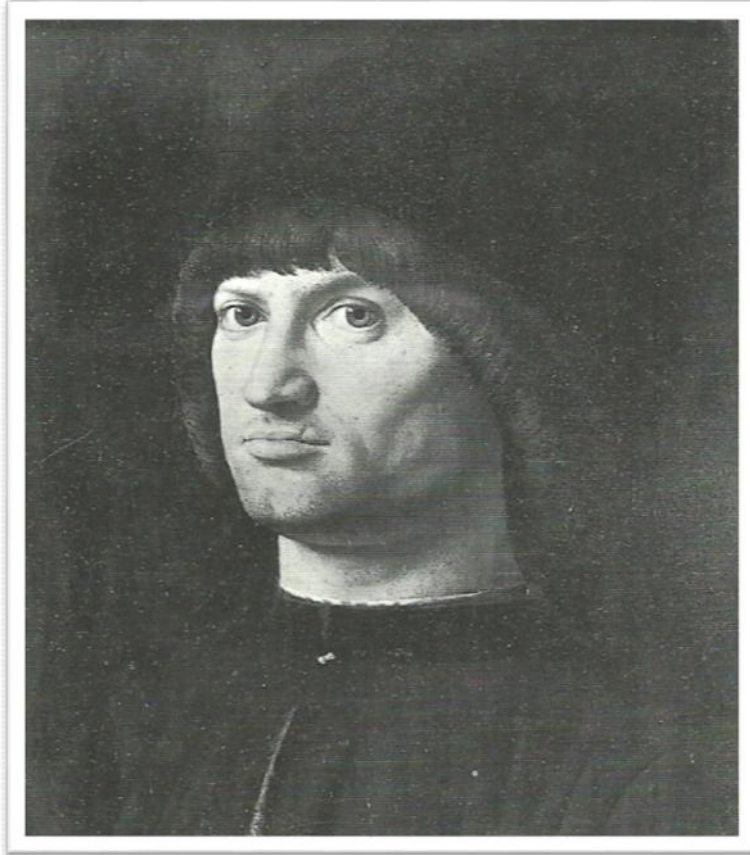


Figura 7 - Antonello da Messina, Le Condottiere. (Georges Perec Images, p. 61)

Essa relação de identidade (mesmo que o motivo dessa suposta “identidade” entre a imagem do quadro consigo mesmo seja decorrente de um acidente, e a cicatriz deixada por ele) é talvez o ponto de partida para a escrita do livro que revela ser “seu primeiro romance” inacabado.

Veremos outros exemplos em que essa imagem reaparecerá, uma delas é sem dúvida no livro *Un homme qui dort*: nesse trecho voltará à cena do museu do Louvre, no momento de contemplação da obra:

Você olha os jogadores de cartas nos jardins do Luxemburgo, as grandes águas do Palácio de Chaillot, vai ao Louvre no domingo, atravessando sem parar todas as salas, parando perto de um único quadro ou de um único

objeto: o retrato incrivelmente enérgico de um homem da Renascença, com uma pequena cicatriz acima do lábio superior, à esquerda, ou seja, à esquerda para ele, à direita para você. [...] (PEREC, 1993, p. 92-93)

Na adaptação homônima dessa obra para o cinema, uma curiosidade: coincidentemente, o ator escolhido para o papel também apresentava uma cicatriz no lábio superior, semelhante tanto à de Perec quanto à do homem retratado no quadro.

Na cena do filme reproduzida na imagem abaixo (Figura 8), vemos ao fundo uma espécie de *mise en abîme*: lá está o quadro *Portrait d'un homme*, novamente, nos observando e sendo observado por nós.

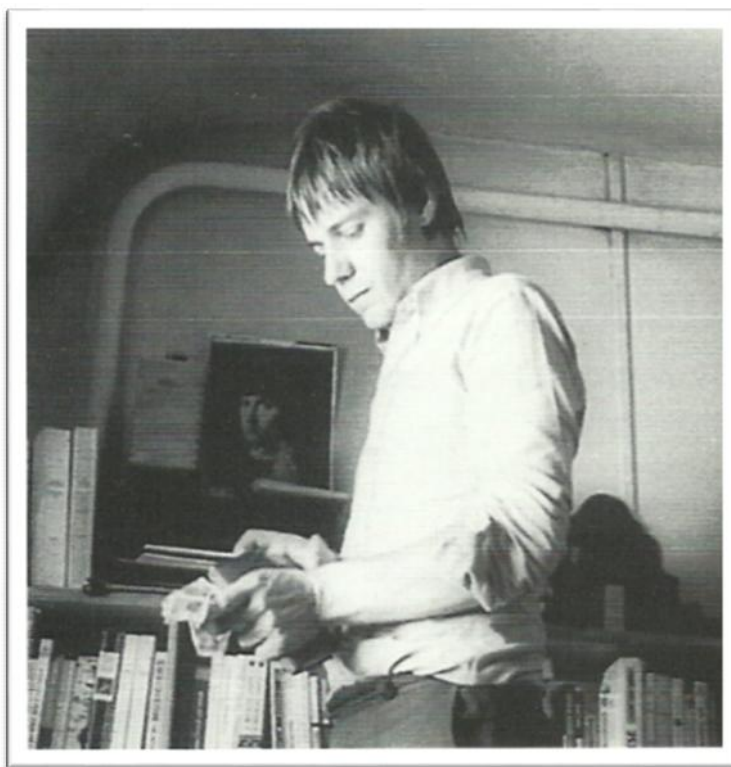


Figura 8 - Cena do filme *Un homme qui dort*, com o quadro de Antonello da Messina ao fundo.

Em seu texto *Perec, Simon et le Condottiere*, Brigitte Ferrato-Combe (1998, p.103) diz constatar, a partir da leitura de Bernard Magné: “as ressonâncias *autobiográficas* do retrato à cicatriz [...] são sempre ligadas aos episódios disfóricos marcados pela quebra, pela separação: solidão quase autista do personagem em *Um homem que dorme*, dentes quebrados e lábio cortado em *W*[...]”

Se há uma possível ligação ou identidade entre quadro e o autobiógrafo Perec (nesse caso, aquele de *W ou a memória da infância*), essa é uma identidade marcada pelo acidente, fissura, quebra, separação.

Já que não há ligação, identidade, cria-se essa identidade a partir de uma mutilação sofrida, como se ambos compartilhassem de determinada perda, mutilação, agressão, ou seja, ainda segundo Ferrato-Combe, “a cicatriz é somente o signo aparente de uma ferida bem mais profunda e a lembrança da agressão no esqui a tela de uma realidade mais mutiladora, aquela da separação e da morte”.

Assim, as falhas deixadas pela cicatriz podem ser também as falhas da identidade, da memória. Esse detalhe, captado pela observação de Perec, fez-se constituir no sentimento de identidade que perpassa sua escrita, sempre que se refere à imagem desse homem sem nome, somente representado a partir de seu *portrait*.

Considerações finais

Para encerrarmos nossa reflexão, apresentamos brevemente um trecho escrito por Perec em mais uma de suas empreitadas “fora” da literatura: em um projeto para uma série radiofônica⁷, escreveu sobre aquilo que ainda pretendia fazer antes de morrer, versão escrita de uma participação na série de Jacques Bens, chamada *Les 50 choses que je voudrais faire avant de mourir* (*As 50 coisas que eu gostaria de fazer antes de morrer*). Entre as 37 enumerações que faz (decide parar na 37 e não ir até a 50), cita alguns projetos desejados para o futuro, mas que dependiam de outros artistas para serem realizados; duas delas me chamaram a atenção, justamente por se

⁷ Reproduzido em *Je suis né*, p. 108, sob o título “*Quelques-unes des choses qu’il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir*”.

relacionarem com outras artes, bastante mencionadas até aqui: “escrever um roteiro de filme de aventuras” e “trabalhar com um desenhista de HQ”.

Ao ler sobre esse último projeto, reafirmamos a importância das imagens em relação ao texto para Perec: ao revelar o desejo de trabalhar com um ilustrador de quadrinhos, talvez tenha se esquecido ou não tenha dado importância ao que realizou, ainda no Lycée Henri-IV (em 1954-55): uma história em quadrinhos, singela, com um dos colegas de sala, Bernard Quilliet, e com a qual verificamos que, de certa forma, as imagens sempre estiveram presentes em seu trabalho literário, ainda que o próprio autor não se lembrasse mais delas ao enumerar seus desejos ainda não realizados:



Figura 9 - Les aventures extraordinaires d'Enzio, le petit roi de Sardaigne. (Georges Perec Images, p. 47)

Podemos imaginar que essa experiência não tenha sido muito relevante para o próprio autor, caso contrário ele se lembraria de tê-lo realizado, ou na hipótese de lembrar-se dele, talvez o considerasse um trabalho “amador”, que precisasse ainda se desenvolver de maneira mais consistente.

Para nós, pesquisadores, pelo contrário, ver um trabalho de parceria de Perec com um ilustrador, muito antes de que imaginasse fazer algum sucesso como escritor, nos dá ainda mais certeza de que todas as suas parcerias sempre fizeram parte de sua trajetória como artista, independente da relevância do trabalho: já no título da história, - *Les aventures extraordinaires d'Enzio – le petit roi de Sardaigne – (As aventuras extraordinárias de Enzio – o pequeno rei de Sardaigne)* o autor nos mostra seu gosto por narrativas de aventuras, algo que também afirma ao longo de toda a sua carreira.

Além disso, é curioso também verificar que o primeiro quadrinho começa com um desenho de um mapa, que mostra a terra de Sardaigne, “vista de longe”; e ela tem a aparência de uma ilha. Inevitável não relacionar esse trabalho ainda “amador”, às ilhas posteriormente descritas e narradas por Perec: a ilha de *W ou a memória da infância*, ficcional, ou a ilha *Ellis Island*, real, ambas fazendo importantes relações com questões autobiográficas no texto perecquiano, questões essas que se refletem, de maneira geral, por toda a obra do autor.

Destacamos apenas as duas últimas por serem obras que realizarão de maneiras distintas a intersecção entre texto literário e fotografia: em linhas gerais, podemos dizer que em *W ou a memória da infância* Perec se vale de fotografias antigas para escrever um texto autobiográfico a partir dessas fotos, tendo em vista que afirma, logo no início do texto, não possuir “nenhuma memória da infância”. Assim, o autor escreverá uma espécie de autobiografia “ficcional”, já que descreve as fotos e “recria” cenas e memórias de sua infância que não lhe pertencem. Já em *Récits d'Ellis Island*, Perec manipula fotos de desconhecidos e, a partir delas, conta uma autobiografia “provável”, ou seja, a partir da memória dos outros cria uma história que “poderia ter sido” a sua.

Outro aspecto a ser observado nas duas obras é que em *W* não há a reprodução das fotos, fazendo com que o leitor “crie” suas próprias imagens. Em *Récits d'Ellis Island*, todavia, o texto aparece em meio às fotografias, como em um álbum de família, mesmo que não haja ali nenhum rosto conhecido. Em parceria com Robert Bober, o resultado desse trabalho será um livro com fotografias e um documentário, onde novamente essas fotos serão manipuladas.

Portanto, independentemente da maneira como lida com as imagens ou fotografias, o que parece fundamental é a produção literária criada a partir da observação e manipulação dessas imagens e o resultado final, em todas as obras aqui apresentadas, nos mostra a oportunidade de verificar quão produtivas foram essas parcerias, trazendo para os leitores de Perec novas experiências de leitura e novas apreciações artísticas, amplificando mutuamente os textos e as imagens em questão.

Referências

- ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura. Jogos Especulares*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.
- BARTHES, Roland. All except you – Saul Steinberg. In: *Inéditos – vol. 3- Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARY, Cécile de. (Org.). *Cahiers Georges Perec 9. Le cinématographie*. Pantin: Le Castor Astral, 2006.
- BARY, Cécile de. Le message photographique. In: *Oeuvres complètes* (t.1). Paris: Seuil, 2002.
- BEAUMATIN, Éric; HARTJE, Hans. (Org.). *Cahiers Georges Perec 6. L'Oeil d'abord. Georges Perec et la peinture. Travaux réunis par Éric Beaumatin et Hans Hartje*. Paris: Seuil, 1996.
- FERRATO-COMBE, Brigitte. Perec, Simon et le Condottiere. In: *Le Cabinet d'amateur. Perec et l'image*, Toulouse, n. 7-8, 1998. p. 99-106.
- NEEFS, Jacques; HARTJE, Hans. *Georges Perec: images*. Paris: Seuil, 1993.
- PEREC, Georges; LE SIDANER, Jean-Marie. Entretien. In: *L'Arc*. Librairie Duponchelle, n. 76, 1990.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar: romances*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

PEREC, Georges. *As coisas: uma estória dos anos 60*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1992.

PEREC, Georges. *Je suis né*. Paris: Seuil, 1990.

PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi: romans*. Paris: Hachette, 1991.

PEREC, Georges. *Les choses: une histoire des années soixante*. Paris: Julliard, 1991.

PEREC, Georges. *Penser, classer*. Paris: Hachette, 1985.

PEREC, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Denoël, 1993.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, 1975.

PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

QUIGNARD, Pascal. Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas. In: *Petits Traités*, v. 1. Paris: Gallimard, 1997.

REGGIANI, Christelle. L'image perecquienne comme antitexte. In: *Le Cabinet d'amateur*. Perek et l'image, Toulouse, n. 7-8, 1998. p. 21-29.

Recebido em 27 de abril de 2017.

Aceito em 06 de junho de 2017.

A ADAPTAÇÃO TRANSCULTURAL EM OS SETE AFLUENTES DO RIO OTA DE ROBERT LEPAGE

Danielle Cristine Fullan¹

Resumo: Robert Lepage é conhecido pela mescla de diferentes dispositivos midiáticos e o uso de outras manifestações artísticas para a composição de suas produções. A peça *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, por exemplo, pode ser considerada um produto intermediário por excelência, a partir do diálogo que estabelece com a ópera *Madama Butterfly*. Este artigo analisa essa relação especialmente sob o ponto de vista da adaptação transcultural proposto por HUTCHEON (2006).

Palavras-chave: Robert Lepage, *Madama Butterfly*, intermedialidade, adaptação transcultural.

L'ADAPTATION TRANSCULTURELLE DANS LES SEPT BRANCHES DE LA RIVIERE OTA DE ROBERT LEPAGE

Résumé: Robert Lepage est connu par le mélange de différents dispositifs de médias et l'utilisation d'autres expressions artistiques pour la composition de ses productions. La pièce *Les Sept Branches de la rivière Ota*, par exemple, peut être considérée comme un produit intermédiaire par excellence, grâce au dialogue établi avec l'opéra *Madama Butterfly*. Cet article analyse cette relation en particulier du point de vue de l'adaptation transculturelle proposé par HUTCHEON (2006).

Mots-clés: Robert Lepage, *Madama Butterfly*, intermédialité, adaptation transculturelle

Introdução

O trabalho de Lepage costuma ser primeiramente reconhecido pelo uso que ele faz da tecnologia em suas produções. Não podemos esquecer também da forte influência em seu trabalho vinda de obras que o antecederam, independentemente do meio o qual foram produzidas. Se o

¹ Mestranda em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Endereço Eletrônico: danifullan@gmail.com

título da peça *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, veio de um diálogo² do filme *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, não é de se estranhar, portanto, que ele tenha conseguido extrair da ópera *Madama Butterfly*, de Giacomini Puccini, aspectos que coloquem a história do início do século XX ao centro de discussões muito mais profundas, como a bomba atômica e o Holocausto, por exemplo. O objetivo deste artigo é analisar o espetáculo *Os Sete Afluentes do Rio Ota* e apontar a aproximação intercultural que Lepage realiza especialmente entre o Ocidente e o Oriente utilizando-se para isso da transposição intersemiótica e da adaptação transcultural de *Madama Butterfly*.

A peça *Os sete afluentes do rio ota*

Criada para o 50º aniversário da destruição das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, a peça *Os Sete Afluentes do Rio Ota* foi encenada pela primeira vez em 1995 em uma apresentação de três horas. Como Lepage privilegia o conceito de obra em andamento, a peça sofreu várias modificações de conteúdo e tempo, até chegar em 1996 à sua versão final, com oito horas de espetáculo. Esta é a versão que foi publicada e é este o texto que serviu de base para esta análise. Vale lembrar que em 2003 a obra foi montada no Brasil sob a co-direção de Monique Gardemberg e Michelle Matalon.

Sobre o desafio de criar o espetáculo, Lepage conta que este surgiu após uma visita à cidade de Hiroshima e sua surpresa ao ver o poder de renascimento, sobrevivência e de surpreendente sensualidade que ali existiam. De volta ao Canadá, reuniu-se com a equipe do Ex Machina³, momento em que acrescentaram diversas referências que direta ou indiretamente foram incorporadas à peça:

Sete caixas, sete afluentes, sete portas de correr japonesas, uma casa, um jardim (...) a isso se somaria o pressentimento de presença dos campos de

² “Os sete afluentes do Rio Ota esvaziam-se e enchem-se com água fresca e piscosa, cinza ou azul, conforme a hora e a estação.”

³ Em 1993, ao deixar a direção artística do Centro Nacional de Artes, em Ottawa, Robert Lepage decide estabelecer-se no Quebec, formando, com seus colaboradores, a companhia Ex Machina, que reúne artistas multidisciplinares em torno do fazer teatral.

concentração, presença que poderia se cruzar com Hiroshima e com a ópera.⁴ (LEPAGE, 2005. p. 501)

Dividido em sete quadros – numa referência aos setes afluentes do rio Ota, que corta a cidade de Hiroshima⁵, a peça é um épico que atravessa a metade final do século XX abordando os ataques da bomba atômica, o Holocausto, a AIDS, a homossexualidade e outros grandes dilemas da condição humana por meio de histórias de devastação e renascimento dos personagens Luke, Nozomi, Jeffrey 1, Jeffrey 2, Ada, Hanako, David, Jana, Sarah, Maurice, Sophie, Walter, Patrícia e Pierre.

As relações interpessoais desses personagens atravessa três continentes e se cruzam a todo instante, seja em Hiroshima, que pode ser considerada a espinha dorsal do espetáculo porque é lá que tudo (re)começa; Seja em Nova York, quando Jeffrey 2 descobre que é irmão de Jeffrey 1; Em Amsterdam, quando Jeffrey 1, adético em estágio avançado, casa-se com Ada Weber para obter acesso à eutanásia; Seja na República Tcheca, quando Jana viaja no tempo para rememorar sua amizade com Sarah num campo de concentração; Osaka, em que um problema literal na tradução revela a incomunicabilidade pessoal de Sophie, Patrícia e Walter; Ou, quando o canadense Pierre chega a Hiroshima para estudar a dança japonesa e envolve-se com David e Hanako.

Em citações diretas ou em subtextos é possível detectar algo da narrativa de *Madama Butterfly* em toda a história de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*. É especialmente esse subtexto que fundamenta e guia os quadros *Moving Pictures (Fotografias em Movimento)*, *Mirrors (Espelhos)* e *Thunder (Trovão)*, respectivamente o primeiro, o quarto e o sétimo quadros, que foram objeto desta análise. Será apontado, a seguir, de que forma Lepage faz uso da narrativa de *Madama Butterfly*, mas para maior compreensão, consideramos que se faz necessária a descrição desses quadros.

⁴ Tradução nossa.

⁵ *Moving Pictures (Fotografias em Movimento)*, *Two Jeffreys (Dois Jeffreys)*, *A wedding (Um casamento)*, *Mirros (Espelhos)*, *Words (Palavras)*, *An Enterview (Entrevista)* e *Thunder (Trovão)*.

Moving pictures

Em *Moving Pictures*, todas as cenas que marcam o encontro de Luke e Nozomi são chamadas de *Hibakusha*⁶, enumeradas por 1, 2, 3 e 4. O primeiro quadro se passa em Hiroshima, em 1945, dias após a explosão da bomba atômica. Luke O'Connor é um soldado americano enviado ao Japão para levantar estatísticas dos estragos causados pela explosão. Ele bate à porta, apresenta-se e pede a Nozomi que lhe permita fotografar o interior da casa. Ao conversarem um pouco, Luke descobre que ela fala inglês e gosta muito de revistas americanas. Na terça-feira à noite, Luke reencontra Nozomi, que o convida a entrar, pede que ele retire os sapatos e lhe oferece um cigarro. Quando Luke dela se aproxima para acender-lhe o cigarro, fica chocado ao observar o rosto da japonesa deformado pela explosão. Luke olha o quimono branco bordado com uma fênix dourada posicionado ao fundo da sala e Nozomi explica que aquele é seu quimono de casamento. Ela pergunta a Luke se ele também é casado e pede para ver uma foto de sua esposa e de seu filho, Jeffrey de cinco anos. Ele começa a fotografar a casa para desapontamento de Nozomi, que pensava que ele tiraria fotos dos danos das vítimas. No outro dia, percebendo a decepção da japonesa, Luke vai fotografá-la vestida em seu quimono de casamento. Enquanto eles bebem saquê, Nozomi lhe entrega um presente para o seu filho: uma boneca para que os jovens tenham boas esposas. Ao ser interrogada sobre o motivo de querer ser fotografada, Nozomi lhe explica o costume japonês: nos funerais se exhibe uma fotografia escolhida pela pessoa. Ela mostra o desejo de que as pessoas vejam seu rosto como está, já que todas as suas fotografias são anteriores à bomba. Além disso, sua sogra escondeu os espelhos. Ao fim do quadro, as portas se fecham e as silhuetas sugerem que os dois trocam carícias, até que Luke recua, desculpando-se. Numa das cenas mais emocionantes da peça, Nozomi indaga a Luke se ele não a deseja porque é casado ou por causa de sua cicatriz. Ele responde que o problema não é a feiúra de Nozomi, mas a dele. Na cena seguinte Luke volta com a foto de Nozomi. Ela vê a fotografia, começa a chorar e pede para ficar sozinha. Ele ignora o pedido e entrega um batom de presente. Ela fica imóvel e

⁶ Hibakusha é uma expressão japonesa utilizada para referir-se aos sobreviventes do ataque com a bomba atômica em 6 de agosto de 1945, na Segunda Guerra Mundial.

deixa que Luke passe o batom em seus lábios. Eles se beijam. Depois de um *blackout* Luke e Nozomi deitados e seminus, se despedem sem saber se um dia se encontrarão novamente.

Mirrors

O quarto quadro, *Mirrors*, se inicia em 1986 também em Hiroshima. No prólogo, a personagem Ada Weber convida Jana Capek para uma visita à cidade. Jana aceita o convite e Ada a hospeda na casa de seu cunhado Jeffrey 2, nascido da relação amorosa entre a japonesa Nozomi e o americano Luke, descrita acima. Na cena seguinte, já em Hiroshima, Jana está deitada de frente para um espelho em um dos quartos. Uma luz atrás dela revela a imagem de uma menina refletida na mesma posição. A peça nos transporta então para o ano de 1943 em Terezin⁷, na República Tcheca. Atrás da jovem Jana há uma fila de pessoas também refletidas pelo espelho. Elas estão andando, mas o ritmo dos passos acompanha o da música até que a caminhada se transforma em uma corrida. Um homem acorda a jovem e ela acompanha a multidão. A menina entra em um alojamento feminino e senta-se numa cama, quando uma mulher, falando alemão a expulsa de lá. Uma outra mulher intervém e leva a menina para sua cama. Em tcheco, Jana conta que tem 11 anos e pergunta o nome, a idade da mulher e o que é aquele livro que ela segura. Ela se apresenta como Sarah Weber, diz que tem 33 anos e que aquele é o libreto de uma ópera da qual ela é cantora. Em outra cena, voltamos à velha Jana que abre as portas do espelho, revelando outro jogo de espelhos. As luzes se apagam. Vêm-se mulheres dormindo e a menina sendo acordada por um homem que lhe tira medidas. Ele se apresenta como Maurice Zimmermann, um mágico francês, e convida Jana para participar de seu número da caixa mágica. Para isso ela precisaria apenas esconder-se por trás do espelho e a plateia pensaria que ela havia desaparecido. Jana aceita o convite e vai ao camarim de Sarah em busca de um figurino para sua apresentação. Lá vê um quimono branco com a fênix dourada, o mesmo usado por Nozomi no início do espetáculo. Jana indaga Sarah sobre o figurino e ela conta a história de *Madama Butterfly*. Sarah começa a chorar e a menina lhe pergunta se ela

⁷ Terezin é uma pequena cidade da República Tcheca que durante a Segunda Guerra serviu como campo de concentração nazista e que abrigava em sua maioria intelectuais e artistas judeus de toda a Europa.

também tem um filho, como na ópera. Sarah diz que sim. Jana pergunta pelo nome. Sarah responde: Ada. Em seguida ouve-se a proibição de qualquer tipo de apresentação artística em Terezin. Já na Cruz Vermelha, Sarah retira sua ordem de deportação e sai com os outros prisioneiros. Maurice e Jana são chamados, mas não aparecem. Jana procura por Sarah e não a encontra. Pouco depois, à frente do espelho, vemos Jana adulta. A jovem Jana corre para o camarim de Sarah e encontra o corpo da cantora enforcado e grita. Ouve-se *Madama Butterfly* ao fundo. Um soldado chama os prisioneiros entregando um a um a ordem de deportação. Eles deixam sua bagagem no chão e entram no trem. Jana entrega sua ordem enquanto o soldado se distrai, entra na caixa de Maurice. O trem se fecha e Jana fica entre as bagagens que são retiradas por outro soldado. Na última cena do quadro, de volta a 1986, Jana ajoelha-se em frente ao espelho. Ele se abre mostrando Sarah vestindo o quimono e cantando *Madama Butterfly*. Em seguida ela pega um punhal, repete as últimas falas de Cio-Cio-San e apunhala-se.

Thunder

O último quadro de *Os sete afluentes*, Thunder nos traz a 1997 de volta à casa que pertenceu a Nozomi e onde agora mora Hanako, a viúva de Jeffrey 2. Hanako mora sozinha desde que o marido morrera e David, o filho do casal, mudara para Paris. Ela resolve então abrigar o jovem canadense Pierre Maltais que está no Japão para estudar *Butoh*⁸. Coincidentemente é o 60º aniversário de Hanako e seu filho e amigos vão a Hiroshima para celebrar. David mostra-se contrariado com a ideia de receber o estudante, mas ao fim, ele e Pierre têm um rápido envolvimento amoroso. Na última cena de Thunder, *A dança do quimono*, Pierre diz a Hanako que sua coreografia contará a história de uma *hibakusha* e pede um pouco de maquiagem emprestada. Pierre tira a camisa e Hanako começa a vesti-lo com o quimono de Nozomi. Mas, ao virar-se já é a velha Jana Capek vestindo Sarah Weber que estão em cena. Esta se vira para a plateia e seus lábios se movem como se cantasse algo de *Madama Butterfly*. Em seguida, dá as costas para o público e

⁸ O *Butoh* é uma dança inspirada em movimentos de vanguarda e que surgiu no Japão pós-guerra criada por Tatsumi Hijikata em parceria com Kazuo Ohno.

levanta os braços, escondendo sua cabeça no quimono. O quimono cai sobre os braços de Nozomi que está sentada num canto da sala. Luke aparece de pé, com a câmera sobre o rosto, de frente para a plateia. Ele toca o cabelo de Nozomi e a ajuda a se levantar. Dá um passo e tira sua foto. Ela joga o quimono para cima e quando ele cai já é Pierre quem o veste. Luke dá uma volta ao redor de Pierre e quando ele vira, Hanako aparece em seu lugar. Ela caminha até um canto onde se senta. Pierre vira e mostra o rosto pintado, iluminado pelas luzes. Ele começa sua apresentação do *Butoh*, como se fosse uma mulher, movendo-se graciosamente ao mesmo tempo em que manifesta expressões de horror e dor. Terminada a coreografia, Pierre desaba sobre os tatames. Hanako vai até ele, acaricia suas costas, caminhando em seguida para o seu quarto. Ouve-se o som de um trovão. Começa a chover, Pierre se levanta e tira o quimono, fecha as portas lentamente e faz menção de que vai para o seu quarto, mas entra no quarto de Hanako, fechando a porta. Por fim, um *blackout*.

A Ópera *Madama Butterfly*

Considerada uma das três mais populares óperas de todos os tempos, *Madama Butterfly* tem sido encenada, reencenada, evocada e reinventada desde que foi produzida pela primeira vez por Giacomino Puccini em 1904. Mas o que atrai o interesse dos autores e do público ao longo de todo esse tempo? Parte desse fascínio é perceptível pelo contato com o enredo da obra e o destino trágico da união entre Oriente e Ocidente.

No primeiro ato, o corretor de casamentos Goro, apresenta ao capitão-tenente da marinha americana Benjamim Franklin Pinkerton sua futura residência numa colina de Nagasaki, resultado de acordo que envolve também o aluguel da noiva, Cio-Cio-San por 999 anos sendo possível a qualquer momento, o cancelamento do mesmo. Durante a festa, Cio-Cio-San é renegada pela família por renunciar aos deuses ancestrais e ter se casado com um estrangeiro. Apesar de tudo, mostra-se bastante feliz. No ato seguinte, passados três anos desde o casamento, Pinkerton retorna aos Estados Unidos, deixando Butterfly sem saber que ela esperava um filho seu. O dinheiro está acabando, mas ela acredita que seu amado voltará. Suzuki, dama de companhia de Butterfly, reza para os deuses ancestrais, mas Butterfly, agora

senhora Pinkerton, recusa-se a reassumir sua cultura. O embaixador americano Sharpless vai à casa de Cio-Cio-San trazendo uma carta que recebera de Pinkerton, ao mesmo tempo em que Goro traz uma nova proposta de casamento para Butterfly, agora com Yamadori, um admirador rico, alegando que a gueixa, por ter sido abandonada pelo marido, pode casar-se novamente. Cio-Cio-San recusa a oferta dizendo que seu marido voltará. Sharpless fica surpreso ao saber da existência do filho de Pinkerton e tenta revelar o conteúdo da carta que relata o novo casamento do americano. Butterfly interpreta erroneamente todas as frases que escuta e vê renovadas as esperanças da chegada do americano. Pinkerton retorna ao Japão acompanhado de sua esposa e visita Butterfly para anunciar que viera buscar seu filho. A tragédia se instala quando Cio-Cio-San diz que somente entregará a criança à Pinkerton. Sozinha, Butterfly retira de seus guardados um punhal do pai onde lê a inscrição "Com honra morre aquele que não mais com honra viver pode", matando-se em seguida. Pinkerton chega e ao vê-la morrendo chora angustiado, pronunciando seu nome três vezes.

A peça, a ópera e suas relações intermidiáticas

Para tentar compreender a relação de *Os Sete Afluentes* com *Madama Butterfly* precisamos perceber o texto⁹ da ópera sob dois pontos de vista distintos. No primeiro, observamos o amor trágico fadado à infelicidade, marca característica da ópera. Contudo, ao considerar a natureza plurimidiática dessa mídia que é formada pela combinação e justaposição de diferentes formas midiáticas, ou, como define Irina Rajewski, de combinação de mídias:

A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas, ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está presente em sua própria materialidade e contribui, em sua própria maneira específica, para a

⁹ Tomo como texto a proposta de Claus Clüver que considera texto como um conjunto de signos necessariamente não verbais.

constituição e significado do produto. (RAJEWSKY, 2012, p.24)

É possível, com isso, perceber que a dramaticidade e a teatralidade de *Butterfly* ultrapassam o romance e envolvem questões político-culturais na relação Ocidente e Oriente.

Se pensarmos na relação intermediária estabelecida entre a peça e a ópera, podemos considerar que os três quadros apresentados encontram-se descritos na terceira subcategoria apresentada por Rajewski, de transposição intermediária, que “usa seus próprios meios seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia seja para se referir a um subsistema midiático específico.” (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

Adaptação transcultural

Lepage utiliza a relação entre Nozomi e Luke, entre Pierre, David e Hanako e a personagem Sarah para fazer referência ao que o artista define como “temática Butterfly”. Entretanto, nos quadros Moving Pictures, Mirrors e Thunder, o processo de adaptação não se restringe às referências diretas como o quimono, a maquiagem, a música, e a própria apresentação da ópera. O compromisso com a fidelidade da transposição é preterido pela tentativa de se produzir um trabalho que não engesse a liberdade interpretativa da obra adaptada. É interessante saber que, na própria partitura de *Madama Butterfly*, há uma nota de Puccini que aponta o período histórico em que a ação se desenvolve: “atualidade”, o que evidencia sua intenção de dialogar com a plateia sem o distanciamento temporal com esse público. Natural então, que, ao inspirar-se na ópera, Lepage fizesse as devidas substituições espaço-temporais de *Butterfly*. Mas o artista vai além e maneja também os comportamentos e estereótipos culturais. Ele cria o que Linda Hutcheon chama de adaptação transcultural.

Adaptações de uma cultura para outra não são eventos recentes, afinal de contas os romanos adaptaram os gregos. Mas a cultura da globalização aumentou a atenção para este tipo especial de adaptação que não apenas é a migração de uma cultura para outra, mas

envolve a mudança de língua, de espaço e período.
(HUTCHEON, 2006. p. 145)

Esse processo de (re-) interpretação e (re-)criação que constrói a adaptação pode envolver não apenas o deslocamento da mídia e do idioma, mas também a modificação do tempo, do espaço e do contexto histórico da obra inicial, permitindo atualizar elementos do trabalho que serve de inspiração para aproximar o tema das audiências contemporâneas, como podemos observar em *Os Sete Afluentes*. Para Carson (2000, p.44) esse seria justamente o grande mérito do trabalho artístico de Lepage: sua capacidade de agir como um espelho para nossa sociedade, captando as questões contemporâneas, capturando o espírito “de uma cultura transmitindo-o ao público de um modo pessoal e experimental”.

O próprio quimono, marca da ópera e símbolo tão tradicional da feminilidade e da cultura japonesa ultrapassou a função de adereço e interligou todos os personagens no tempo e espaço. A história iniciou-se e encerrou-se por ele. E o romance entre Luke e Nozomi evoca não só a ópera, mas a marcação do Ocidente como o masculino (Luke O’Connor) e do Oriente como feminino (Nozomi) sob um novo ponto de vista que foge ao da submissão feminina diante do estrangeiro. Estamos em 1945, num Japão pós-bomba atômica que tenta sobreviver em meio aos destroços e cuja invasão da cultura norte-americana já é perceptível. Butterfly era uma gueixa, frágil como a mulher desenhada nas porcelanas descritas na ópera. Nozomi, ao contrário, fala inglês, fuma e gosta de ler a revista “Time” ao mesmo tempo em que segue algumas tradições como o presente dado ao filho de Luke, o ritual de retirar os sapatos antes de entrar em casa e a fotografia para seu funeral. Existe também um paralelo entre os personagens masculinos nas duas obras, que têm pouco em comum, fora o fato de serem os dois soldados americanos em missão no Oriente. Luke – diferente de Pinkerton que não só descobre que é pai, como leva o filho embora – morre sem saber que nasceu uma criança do envolvimento dele com Nozomi. Mas Jeffrey 2, assim como o filho de Butterfly, também viaja à terra do pai. Lepage também aproveita o quadro para discutir o comportamento norte-americano em relação ao ataque em Hiroshima. Nozomi questiona o o levantamento dos danos que considera as

casas e não as pessoas, como se para os Estados Unidos a devastação do espaço pudesse descartar a mensuração da destruição das vítimas. Indagação presente também no segundo quadro da peça, quando Luke é levado à corte marcial acusado de atividades anti-americanas ao manifestar-se contrário aos testes nucleares no Pacífico.

Em *Espelhos*, ao colocar Sarah como uma judia em pleno Holocausto, vivendo e ao mesmo tempo reencenando a história de Butterfly, percebemos jornadas e temáticas com algumas aproximações. Jana seria como Suzuki, ama de Butterfly, que está próxima à Sarah para lembrá-la de suas origens. Mas as circunstâncias que a obrigaram a separar-se da filha ultrapassam o dilema pessoal. A personagem Sarah e sua filha Ada representam milhares de famílias desfeitas durante as investidas nazistas contra os judeus no Holocausto. E, também, sua renúncia à vida não lembra em nada a gueixa com o coração partido. Vivendo em um campo de concentração, Sarah podia perceber que o final trágico era inevitável. Ao cantar a ária da cena de morte e repetir o ritual japonês do hara-kiri as palavras "Com honra morre aquele que não mais com honra viver pode" têm mais força.

Considerações finais

Uma das críticas à representação da relação Leste-Oeste é a de que o estrangeiro se vê seduzido pelos rituais da cultura do oriente, o que pode levar a uma idealização e até mesmo uma fetichização do mundo oriental. Lepage escapa desses desvios porque, ao mesmo tempo em que transforma Hiroshima numa terra onde devastação e renascimento coexistem, com grandes nuances de sensualidade, dá aos seus personagens japoneses colorações universais de pessoas que seguem as tradições de sua cultura, mas que são parecidos com qualquer outra pessoa em qualquer lugar do mundo. Aliás, é isso que permite as ligações intrincadas entre os personagens. Do contrário, estas soariam artificiais. No último quadro da peça, esse olhar estrangeiro sobre a cultura japonesa, representado por Pierre é mais evidente. Se Luke foi ao Japão registrar a destruição, Pierre chega a Hiroshima à procura da cultura e da beleza, uma beleza que se esconde dentro não fora, uma sensualidade mais fundamentada na essência que no estereótipo. Nozomi

tem no rosto a marca da destruição, Hanako é uma sexagenária cega que se envolve com o jovem Pierre. Poderíamos dizer que é uma insinuação/homenagem de Lepage ao jovem Ocidente mais uma vez rendendo-se à experiência e tradição milenares do Oriente. Ou, que o título da cena final, seguido do sonoro trovão, represente o (re)começo que descrevi no início do artigo. Se depois da tempestade sempre há a calmaria, os personagens de *Os Sete Afluentes* parecem saber muito bem o que isso significa.

Espero que os quadros destacados tenham servido como demonstração do modo como Robert Lepage e o Ex Machina fazem a construção de seus trabalhos evidenciando sua visão de mundo contemporânea capaz de integrar assuntos aparentemente opostos na dissolução de fronteiras culturais, ao criar um teatro ao mesmo tempo provocador pela temática e pelo jogo que trava com suas fontes de inspiração e seus espectadores.

Referências

CARSON, Christie. The Dragons' Trilogy to The Seven Streams os the River Ota: The Intercultural Experiments of Robert Lepage in: *Theater sans frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, Michigan: Michigan State Universe Press, 2000.

CLUVER, Claus. Inter textus/Inter Artes/ Inter Media. In: *Aletria* n. 14. Belo Horizonte. EdUFMG, 2006.

FOUQUET, Ludovic. *Robert Lepage – L'horizon en images*. Québec: Éditions Les 400 coups, 2006.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

LEPAGE, Robert. *The Seven Streams Of River Ota*. Londres: Methuen, 1996.

PUCCHINI, Giacomo; ILLICA, Luigi; GIACOSA, Giuseppe; LONG, John Luther; BELASCO, David; CARIGNANI, Carlo. *Madama Butterfly : tragedia giapponese in tre atti*. Milano: Ricordi, 1977.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço adsense de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

Recebido em 30 de abril de 2017.

Aceito em 19 de maio de 2017.

AS VANGUARDAS NO TEATRO VISUAL DE ROBERT WILSON

Helena Cecilia Carnieri Staehler¹

Resumo: Na obra do diretor teatral Robert Wilson percebe-se a afluência de inúmeras correntes artísticas tanto das artes cênicas quanto da literatura, pintura, escultura e do cinema, num diálogo intermediático constante. Destacam-se relações e homenagens aos mestres da vanguarda histórica. O ensaio traz um breve panorama da obra e/ou pensamento de criadores como Antonin Artaud, Adolphe Appia e Gertrude Stein, artistas que formaram, em sua modernidade, as bases do que seria aprofundado no contemporâneo. Robert Wilson, a vanguarda dos anos 1960, abraça essas referências literárias e muitas outras das áreas visuais e sonoras para seu caldo intermediático, criando produções inovadoras. Neste texto, mais do que abordar a criação de Wilson, refletiremos sobre seus predecessores.

Palavras-chave: Robert Wilson. Vanguardas. Teatro contemporâneo.

THE VANGUARDS IN ROBERT WILSON'S VISUAL THEATER

Abstract: Director Robert Wilson's work unifies a great number of artistic lines, from the scenic and visual arts, as much as literature and cinema, in a constant intermediatic dialogue. Among them there are mentions and tributes to the historic vanguard masters. This essay shows a brief panorama of the work and thoughts of creators such as Antonin Artaud, Adolphe Appia and Gertrude Stein. Artists who formed, in their modernity, the bases of contemporary art. Robert Wilson, vanguard in the 1960's, receives their literary references and many more coming from the visual and sound arts, creating innovative productions. More than analysis Wilson's creations, this work reflects about his predecessors.

Keywords: Robert Wilson. Vanguardas. Contemporary theater.

¹ Jornalista formada pela Universidade Federal do Paraná (2000), com mestrado em Estudos Literários (2016). Pesquisei a peça de teatro *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, na encenação contemporânea de Robert Wilson. Trabalhei como repórter no jornal *Gazeta do Povo* (2004-2016) e pauteira na RPC TV (2002-2004), tendo realizado pautas no Haiti (2011), Israel (2010), Suécia e Bélgica (2009). Especializada em jornalismo econômico (FAE Business School) e relações internacionais (Casa Latino Americana). Endereço Eletrônico: hcarnieri@gmail.com

Sempre digo que fazer um trabalho para o teatro e trabalhar seus elementos separados é como um cheeseburger.

Robert Wilson

Na obra do diretor teatral Robert Wilson percebe-se a afluência de inúmeras correntes artísticas tanto das artes cênicas quanto da literatura, pintura, escultura e do cinema, num diálogo intermediático constante. Para além da importância internacional da obra cênica de Robert Wilson, marcada por experimentos formais que culminaram num uso inigualável da iluminação e num gestual tipicamente lento, o artista tem sido de grande influência no contexto brasileiro. Num primeiro momento, na década de 1970, o contato com seu trabalho marcou profundamente a carreira de criadores e pensadores de teatro, como Luiz Roberto Galizia² e Renato Cohen. A partir de 2008, as múltiplas vindas de Wilson ao Brasil têm permitido a disseminação de suas técnicas a um maior número de pessoas.

Mesmo se os trabalhos atuais de Robert Wilson perderam a marca da inovação de outrora, é inegável que suas primeiras décadas de criação representaram o primor da vanguarda, conferindo-lhe reconhecimento nutrido até hoje. Sua obra no século 21 continua a manter uma assinatura própria e alta qualidade técnica e visual.

É necessário partir para uma análise da obra inovadora de Robert Wilson lembrando de suas referências anteriores, tais como o fervor das artes do início do século 20, quando muitos, de variadas formas, abraçaram a causa da renovação dos palcos. Bases colocadas ali teriam desdobramentos futuros, incluindo a obra de Wilson. Essa frase parece estar solta!

Um dos pilares artísticos daquele momento foi o embaçamento das fronteiras entre as artes. Quando se diz que Robert Wilson aliou sua formação em artes visuais ao teatro, é preciso lembrar de precursores que utilizaram a pintura e escultura de formas ousadas para os palcos da época, como as

² O brasileiro acompanhou vários espetáculos de Wilson durante um período que passou nos EUA e que resultou na importante análise presente em *Os processos criativos de Robert Wilson* (2011).

propostas de Serguei Diaghilev, que trouxe nomes como Kandinsky e De Chirico para criar os figurinos e os cenários dos balés russos.

As vanguardas históricas que sedimentaram o modernismo no início do século 20 deixaram portas abertas para o desenvolvimento de algumas propostas conceituais nas artes cênicas, algumas das quais foram amplamente expandidas por Wilson. Um dos principais nomes do período, o dramaturgo e encenador Bertolt Brecht (1898-1956) foi um legítimo homem de teatro, produzindo muitos espetáculos ao longo da vida, enquanto que outros artistas como Antonin Artaud (1896-1948), Gertrude Stein (1874-1946) e Edward Gordon Craig (1872-1966) deixaram documentadas ideias que serviriam de semente para o futuro.

Em seus manifestos intitulados *O teatro da crueldade, primeiro e segundo manifesto* (publicados em seu livro *O teatro e seu duplo* de 1938), Artaud clama pelo retorno da dimensão física e ritualística ao teatro, de forma a devolver-lhe os poderes específicos de ação e linguagem. O artista pedia pelo rompimento com a supremacia do texto e o estabelecimento de uma linguagem “a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1999, p.101)

Suas palavras foram colocadas em prática mais tarde por grupos como o Living Theatre. Guardadas as diferenças de conceituação da arte, visto que, para Artaud, o teatro nunca deixara a esfera ritualística, mais dionisíaca do que apolínicia, Robert Wilson, mais afeito à estética do que à ideologia, se insere também na “linha de sucessão” do mestre francês. Isso porque suas primeiras montagens, no fim dos anos 1960, prescindiam de texto e já valorizavam as escrituras visuais e sonoras no palco, tendo ele desenvolvido concepções inovadoras de movimentação em cena. Era um teatro em sintonia com as novas vanguardas dos anos 1950 e 1960, que realizavam de forma concreta um pouco daquele ideário de ruptura dos vanguardistas do início do século, em diálogo ainda com trabalhos posteriores, como o de John Cage.

A forma como Artaud relaciona o teatro e o sonho, na busca por uma nova noção de ilusão teatral cria uma relação com a linguagem elaborada por Wilson, cujas peças foram, muitas vezes, associadas ao universo do sonho. Enquanto Wilson pode ser considerado o mestre da luz cênica do século 20, o francês já pregava que esse elemento precisava ser mais bem trabalhado nos

palcos. Em suas palavras, a iluminação poderia “ter um sentido intelectual determinado (...) A fim de produzir qualidades de tons particulares, deve-se reintroduzir na luz um elemento de sutileza, densidade, opacidade, com o objetivo de produzir calor, frio, raiva, medo, etc.” (ARTAUD, 1999, p.108-109). Era uma visão vanguardista para uma época de recursos rudimentares, mas já representava uma intuição a respeito de um teatro de grande empenho formal.

Enquanto muitas ideias de seus precursores permaneceram apenas sugestões, Wilson conseguiu desenvolver técnicas de ponta para realizar muitas transformações de cena, apelando à sensorialidade do espectador por meio da iluminação e de múltiplas linguagens, tais como a dança. O início do trabalho de Wilson como profissional das artes esteve relacionado à terapia para crianças com deficiência – uma escolha que lembra sua própria experiência de tratamento de dificuldades vocais (a gagueira), com que sofria na adolescência. A importância da professora de dança Byrd Hoffmann nesse processo é patente, dado o fato de ele ter nomeado sua primeira companhia como Byrd Hoffmann School of Byrds.

Nascido em Waco, no Texas, em 1941, Wilson relata como a professora o deixava sozinho numa sala para expressar-se corporalmente de maneira livre, enquanto ela tocava piano na sala ao lado. A atividade física criativa o influenciaria para sempre. A partir da mudança para Nova York, onde estudou arquitetura de interiores no Pratt Institute, seu contato com as experiências de vanguarda é ampliado consideravelmente. Suas primeiras apresentações públicas se inscrevem no contexto da performance.

A vanguarda iniciada ali e que se estende, com diversas ramificações, até hoje, é descrita pelo alemão Hans-Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático*³ (1999). O termo foi adotado por ele em substituição ao “pós-moderno”⁴, que para ele, dá ênfase demasiada à temporalidade. Essa

³ Para qualquer estudioso da obra de Wilson, o referido livro de Lehmann é primordial, visto que, em praticamente todos os capítulos, ele usa o norte-americano como exemplo, deixando clara sua admiração – apesar de registrar a existência de críticas negativas, que serão apontadas mais adiante.

⁴ Para Linda Hutcheon, o pós-moderno traz como principal característica o retorno aos clássicos, porém em novas leituras e mesclas de referências de tempo e espaço (1991). Já Ruth Röhl identificava nos anos 90 “marcas recorrentes na representação teatral, como descontinuidade, intertextualidade, pluralidade e/ou interesse no receptor” (1997, p.20).

condição não satisfaz Lehmann, que prefere o termo “pós-dramático” para marcar, justamente, a transição e oposição em relação ao teatro dramático, no contexto específico das artes cênicas. Numa curta definição desse novo teatro, ele enumera o desaparecimento do triângulo “drama, ação, imitação” – ou seja, daquela expressão artística prescrita por Aristóteles –, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século 20 (FERNANDES, 2010, p. 44).

Renato Cohen (2007) relembra que Wilson chegou a ser chamado “Messias das Artes” por conseguir “sintetizar, e colocar em obra, grande parte da criação artística do século XX. Pelo menos em termos de uma criação de vanguarda” (COHEN, 2007, p.21). Uma característica fundamental desse novo teatro é não desejar que o público “compreenda” algo específico, deixando a leitura aberta ao espectador. Era algo que já vinha sendo contestado pelo teatro do absurdo nos anos 1950, a partir das experiências sobretudo de Ionesco e Samuel Beckett:

A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. (PAVIS, 2011, p. 2).

Por outro lado, na análise de Lehmann, o teatro daquele período ainda se subordinava ao texto, com

conflito de personagens, totalidade de uma ‘ação’ por mais grotesca que ela seja e figuração do mundo (...) O passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele. (LEHMANN, 2007, p. 87-89)

Na estética do absurdo já havia o rompimento com o encadeamento de ações lógicas e com a ideia tradicional de personagens – na descrição de Martin Esslin, eles são “algo como marionetes” (1960, p. 6). Veremos na sequência como esse conceito está relacionado à movimentação em cena

proposta por Wilson, cujo trabalho é considerado por Andrej Wirth como sucessor daquele realizado por Brecht, Artaud, o teatro do absurdo e Richard Foreman – esse último, fundador do *Ontological-Hysterical Theater*. Na sequência insere Robert Wilson. Seria ele o fim da linha? Voltemos agora no tempo para observar outras relações que seu trabalho guarda com a tradição teatral.

Outros diálogos: Wagner, Appia, Craig, Stein

Os primeiros trabalhos de Wilson recorriam com frequência à dança e à música contemporânea em criações visuais para o palco, no que a crítica classificou na década de 1970 como uma estratégia “pós-wagneriana”. A ligação estabelecida com o compositor Richard Wagner (1813-1883) é compreensível, visto terem sido ambos os artistas inovadores e visionários dentro de suas áreas de atuação. Insatisfeito com o caráter de entretenimento social que o teatro lírico adquire no século 19, Wagner desejou “regenerar a arte e o mundo pela arte”, a partir de uma visão de que a experiência operística deveria trazer reflexão e transformação do ser humano. Foi inspirado na tragédia grega que ele idealizou a “união de várias artes: poesia, literatura, mitologia, história, religião, dança, música (a orquestra, o canto) e as artes cênicas”. (DURÃES, 2015, p. 21).

O resultado desse tipo de estética seria a criação de uma “obra de arte total” (no alemão, *Gesamtkunstwerk*), que ampliou o destaque dado a outras questões da encenação além do texto. Na prática, a mudança de formato em suas óperas incluiu um conceito já utilizado anteriormente por Karl Maria Von Weber: os temas musicais condutores, aos quais se retorna periodicamente (no alemão, *Leitmotiv*), ou “música-tema”. Situando a orquestra num fosso, Wagner conseguiu dar mais destaque aos cantores no palco, de forma que o espectador fruísse da narrativa musical sem distrações. Ele também eliminou a divisão em árias/duetos/trios e as interrupções para o drama recitativo (trechos de fala em meio ao canto), comuns nas óperas italiana e francesa, buscando uma unidade temática e dramática que se assemelhasse à da sinfonia.

Foi a partir desse conceito de união de várias habilidades artísticas em prol do todo espetacular que o termo *Gesamtkunstwerk* passou a ser utilizado para explicar o teatro de Wilson. Porém, no caso do encenador norte-americano, trata-se da justaposição de diferentes linguagens artísticas, inclusive com significados divergentes, sem preocupação com a harmonia do conjunto. Mesmo assim, “ambos [Wagner e Wilson] utilizam variedade de formas artísticas em prol de uma experiência e assim são paradigmas dos séculos 19 e 20” (GALIZIA, 2011, p. 161). Nos trabalhos de Wilson, as cenas são inclusive bastante demarcadas, com grandes mudanças de cenário e linguagem, não havendo o interesse pelo fluxo contínuo de uma narrativa como em Wagner.

Por esse motivo, na opinião de Renato Cohen (2007), a fusão de linguagens utilizada por Wilson, particularmente em suas óperas como *Einstein on the Beach*⁵, é um contra-exemplo da *Gesamtkunstwerk*, visto que a união de artes não resulta harmônica nem linear e torna-se difícil definir os limites de uma ou de outra linguagem.

O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem: na ópera *Einstein on the Beach* (1976), por exemplo, a música que é composta por Philip Glass não é utilizada como marcação para dança; apesar de elas ocorrerem simultaneamente, a dança não coreografa a música. Cada elemento cênico do espetáculo tem um valor isolado e um valor na obra total (por exemplo: os móveis, que são especialmente desenhados para a peça, são apresentados isoladamente em galerias de arte), produzindo na sua integração uma leitura de maior complexidade sónica, ao mesmo tempo que se evita a redundância da ópera wagneriana.” (COHEN, 2007, p. 50-51).

A justaposição de ideias utilizada por Wilson, especialmente até a década de 80, encontra precedentes nas projeções usadas em cena por Erwin Piscator (1893-1966) e no cinema de Serguei Eisenstein (1898-1948), guardadas as devidas proporções. No caso de Wilson, pode-se dizer que foi o primeiro a

⁵ A trilha sonora está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MIDuZq7RVAM&list=PLTUITwlsdIFQhHsAoG7sCxumrigHW-qJk>. Acesso em 18/08/2016.

utilizar a técnica de justaposição sem ilustrar ideias, ou seja, sem ser redundante. A negação a um discurso racional e às explicações sobre o significado das obras de arte tem relação com o minimalismo dos anos 70, ao qual Wilson agrega o simultaneísmo de ações (GALIZIA, 2011, p. 161). Seu uso elaborado de signos desemboca naquilo que Renato Cohen identifica como característica comumente encontrada em performances: “uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo (COHEN, 2007, p. 66).

Voltemos às vanguardas históricas. Inspirado, mas incomodado com as óperas de Wagner, o arquiteto suíço Adolphe Appia (1862-1928) dedicou-se a renovar o conceito de cenografia de sua época. Apesar de admirar a potente música do compositor alemão, ele lamentava que suas encenações transmitissem sobretudo falsidade, devido ao uso de painéis pintados que, simulando a ideia de perspectiva, eram rapidamente desmascarados pelo contraste com o corpo tridimensional dos cantores.

Para Appia, a encenação só ganharia vida se tivesse relação com a tridimensionalidade, a partir dos elementos de tempo, espaço e movimento. Foi sobretudo com a ideia de que os cenários deveriam brotar da movimentação dos atores e não de teorias imaginadas por um dramaturgo ao escrever uma peça que ele passou a propor composições baseadas em volumes, planos, degraus e profundidade real. Suas concepções traziam para o palco elementos geométricos reduzidos ao essencial, hoje conhecidos como “praticáveis”⁶.

Seu pensamento visionário previa um teatro que se afasta do realismo e do textocentrismo, em que “o gesto deixará de representar palavras ou fragmentos de frases para tornar-se, em si mesmo, uma linguagem de sentimentos e de ideias” (APPIA, 1919, p. 91), com o corpo como elemento conciliador e alvo de grande potencialidade. Essa transformação trouxe maior sintonia para a movimentação dos atores em cena, algo que, a partir dos anos

⁶ Conforme Patrice Pavis, “parte do cenário construída por objetos reais ou sólidos que é utilizada em seu uso normal, particularmente para nele se apoiar, caminhar e evoluir como em um plano cênico firme” (2011, p.304).

70, seria explorado intensamente por Robert Wilson, que credita parte de sua inovação aos *insights* do predecessor:

Appia me deu a coragem de fazer o que eu faço. Ele é muito importante para todos nós do teatro moderno. O teatro dele é construído arquitetonicamente, com uma dinâmica exposta e belas proporções. A sua luz para o palco é pensada a partir da arquitetura, com linhas fortes e vigorosas. Ele desenvolveu um vocabulário completo para o teatro. (WILSON, em entrevista sem fonte ou data citada pela Deutsche Wikipedia. Tradução de Gerson Smal Staehler).

Um dos pontos de encontro mais importantes entre Wilson e Appia foi o interesse pelo uso renovado da luz cênica (em plena conjunção com a música), o que será explorado adiante.

Outro artista visionário cujos desbravamentos prenunciaram o que Wilson faria no palco foi E. Gordon Craig (1872-1966). A fase inicial da vasta carreira desse irlandês foi um período de intenso questionamento sobre a representação, fosse ela pictórica ou cênica. Para esses artistas inquietos, a adesão ao realismo trouxera uma decadência criativa. Uma forma de expressão que as vanguardas passaram a investigar em prol do ressurgimento da magia nas artes foram as marionetes, consideradas um veículo capaz de transmitir ideias abstratas de forma sintética, permitindo o abandono da verossimilhança.

A presença das marionetes em cena também remonta às vanguardas do início do século 20. Além de Craig e Meyerhold, Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck e Oskar Schlemmer são alguns dos artistas que viram nas formas inanimadas um novo paradigma para o ator, com uma “presença nova e diferente em cena” que exigia “verdade interior”. (ERULI, 2008).

No início do século XX, as novas teorias da cena buscavam um ator novo, um corpo teatral livre das convenções da verossimilhança psicológica e da representação ilusionística: uma forma plástica, integrada ao cenário, material entre outros materiais, adaptável a pronunciar um texto que, por sua vez, não segue mais as normas da convenção linguística. (ERULI, 2008, p. 19).

Num prenúncio desse interesse, Heinrich von Kleist foi o primeiro, ainda no início do século 19, a sugerir que bailarinos teriam muito a ganhar com a observação da arte dos bonequeiros, que necessariamente dançam junto com suas criaturas (KLEIST, 1993). A linguagem plástica abstrata buscada pelas vanguardas históricas no campo teatral passa pela recusa do ator tradicional e faz emergir um novo tipo de ator, forma plástica desencarnada, entre a vida e a morte, a quem a marionete empresta a sua linguagem (ERULI, 2008, p.21), como forma de trazer de volta a alma ao palco, o valor do abstrato e do visual. O ator, potencializado por esse objeto inanimado ao qual ele dá vida, podia então extrapolar seu próprio corpo.

Para Craig, o corpo limitava o artista ao denunciar inúmeras referências, como etnia, dimensões e gênero da pessoa. Por isso, bonecos e máscaras despertaram interesse tanto pelo uso de novos materiais e objetos em cena quanto pela possibilidade de o ator explorar novas formas de uso da voz e do corpo. Mais ainda: materializavam a dicotomia de uma cena com seres animados e inanimados, o humano e o mecânico lado a lado. O uso de bonecos renovou o interesse dos artistas pela pesquisa visual e musical e se configurou, para muitos diretores, um modelo de como o ator deveria estar em cena.

Pesquisador do maquinário, iluminação, decoração e artefatos cênicos, Craig propôs cenários formados por grandes painéis verticais móveis (que chamou de *screens*), os quais possibilitariam diversos tipos de materialização de cena com visual inovador ao se acrescentar determinada iluminação.

Apesar de ter sido convocado até pelo prestigiado Teatro de Arte de Moscou para criar com o uso das *screens* o cenário de uma montagem de *Hamlet* em 1911 (na qual acabaram sendo usadas de forma estática), o discurso corrente reza que o projeto de Craig nunca chegou a funcionar totalmente, por motivos técnicos. Na contramão dessa fala, e após exaustiva pesquisa, Luiz Fernando Ramos defende que, “mesmo que apenas numa forma conceitual, Craig antecipou a maioria dos desenvolvimentos da encenação moderna, tanto em termos estéticos como tecnológicos”. A técnica proposta por Craig requeria que seus painéis parecessem mover-se por si próprios. Esse

feito foi alcançado pelo filho, Edward Craig, em 1920, com o uso de “simples polias” (RAMOS, 2014, pp. 445-448).

Outra proposta elaborada por Craig em seu livro *The Art of the Theatre* prega o uso de grandes marionetes no palco substituindo os atores, o que pode ser compreendido como uma forma de despersonalizar a representação e impedir que o egoísmo e emoções dos artistas prejudicasse o alcance do gênio criativo. Sobre essa proposta existem várias interpretações, como reitera Vsévolod Meyerhold em seu livro *Do Teatro* (2012): “Àquele que leia Craig deseja-se advertir sobre os erros de entender o livro colocando Craig contra o ator em cena” (2012, p. 131). Alguns sustentam que a alusão a marionetes representava uma provocação relacionada à reforma da arte da encenação. Nas palavras de Luiz Fernando Ramos, esses bonecos seriam “um tipo de ferramenta fortemente metafórica, sem carne e sangue reais para sustentá-la” – em oposição ao projeto *Scene*, que “tinha uma materialidade bem evidente que pode ser resgatada e realmente apreendida” (RAMOS, 2014, p.448).

A mobilidade do cenário seria explorada por Robert Wilson a partir dos anos 1970, quando o diretor investe na troca de painéis que descem do urdimento do teatro e, mais tarde, em poderosos sistemas de iluminação com os quais “pinta” suas cenas, investindo num “espaço móvel e dinâmico” (SHEVTSOVA, 2007, p.54). Ele também chegou a adotar em cena, por vezes, altas figuras inanimadas (como o Abraham Lincoln em *The Civil Wars*) que lembram as controversas marionetes de Craig – e, num contexto temporal e espacialmente mais próximo ao seu, o trabalho de grupos como Bread and Puppet, criado em 1963 por Peter Schumann, em Nova York.

Uma forte relação com Craig é o fato de Wilson requerer de seus elencos uma atuação fria, o que ele salienta com o uso da maquiagem. Sobretudo, os dois diretores se aproximam na “devoção à arte”, na priorização do movimento em detrimento do texto e na visão da cena como um construto de várias artes coordenadas pela batuta do diretor (SHEVTSOVA, 2007, p.52). Esse último é um conceito que, sem dúvida, Craig e Wilson compartilharam.

Ele [Craig] pensa que apenas aquele que junte em si autor, diretor, pintor e músico poderá criar em cena a harmonia de linhas e tintas, a rigidez de proporção, de partes –

apenas assim poderá coletivamente reunir os criadores em cena à todo-poderosa lei do ritmo. (MEYERHOLD, 2012, p. 129-130).

Talvez o vanguardista que mais tenha influenciado Wilson seja Gertrude Stein, essa poeta tão mal compreendida em sua época e ainda hoje pouco lida. Tal como seus poemas e ensaios, a dramaturgia de Stein requer um certo preparo para a leitura – e muito mais para a encenação, conforme atestam críticos e diretores:

Suas peças não se parecem com nada que existia antes delas, e elas são interessantes por suas novidades, por se afastarem das convenções e até de outros dramas não convencionais. Mas, apesar de toda a sua estranheza, elas são ainda peças, já que Stein não abandonou totalmente as convenções do gênero; mas questionou as convenções e os limites impostos por elas à livre brincadeira da linguagem e da criação. (BOWERS, citada por MOREIRA, 2007, p. 33).

De acordo com a classificação criada por Stein, 77 de seus trabalhos podem ser chamados de peças, e essas se dividem entre “essências do acontecido”, “peças paisagem” e “peças narrativas” conforme sugere em sua palestra publicada como ensaio *Plays* (STEIN, 1998). A inovação trazida por ela à literatura rendeu frutos no trabalho de muitos artistas posteriores, inclusive no teatro. Na obra de Wilson, especialmente em suas peças iniciais, escrita, música e visualidade combinam-se em insistências e repetições que resgatam o legado da norte-americana, com destaque para a comparação das cenas a paisagens. Por meio de gravações com a voz de Stein⁷, o diretor conta ter encontrado a chave para apreciar os escritos da artista, conforme declara com frequência em entrevistas, como foi o caso durante sua passagem pelo Brasil em 2016: “A definição teatro-paisagem é boa para meu trabalho e Stein foi uma tremenda influência. Eu não a entendia, até o (compositor) John Cage me

⁷ O perfil *If I Told Him, a Completed Portrait of Picasso* (1923), lido por ela mesma, pode ser encontrado na internet. São apenas três minutos e meio, mas trata-se de um documento precioso por permitir apreciar a escrita de Stein com a emoção, pausas e entonações dados por ela. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FJEIAGULmPQ>>. Acesso em 18/08/2016.

emprestar fitas com a voz dela em palestras, o que me permitiu surfar livremente em seus livros” (WILSON, citado por MACHADO, 2016).

Pode-se dizer que tanto as peças de Stein quanto as montagens de Wilson nunca “são sobre algum tema”, mas simplesmente “são”, muito mais para serem contempladas do que para serem compreendidas. Essa ideia se relaciona com a experiência proposta por Wilson para se fruir seus trabalhos, em que a plateia apreende as cenas como um todo, assim como se contempla a vista da janela. A visão de Stein do palco como uma tela em branco também é bastante pertinente para descrever o trabalho de Wilson, de quem se diz com frequência que “pinta a cena com a luz”. Para Stein, o teatro era “pintura em movimento” (MOREIRA, 2007, p. 113).

Característica marcante em seu trabalho, o uso da repetição em sua escrita configura o que Stein chamou de “presente contínuo”. Suas peças se desenrolam “num constante tempo presente, que não supõe passado ou futuro. Seus personagens invariavelmente precisam reafirmar as próprias identidades (...) como se esta informação se perdesse caso não fosse reiterada a cada instante” (MOREIRA, 2007, p. 112).

Stein manteve uma relação de paixão com os palcos. Conforme relata em *Plays* (1998), ela viveu momentos de intensa aproximação com o teatro, frequentando as salas vanguardistas de Paris e escrevendo vários textos dramáticos. Nas páginas finais do ensaio, ela rememora cenas que a marcaram desde a infância em São Francisco (EUA) e nos palcos de Paris.

Foi com espetáculos levados por Sarah Bernhardt a São Francisco, quando Stein era bem jovem, que ela se sentiu livre da pressão por acompanhar cada detalhe do enredo e identificar cada personagem que entrava em cena, o que prejudicava sua apreciação do todo. Pelo fato de serem apresentadas em francês, essas peças a deixavam livre para simplesmente estar ali, sendo conduzida pela sonoridade das palavras e pelo aspecto visual proposto pela cena. Percebe-se, no relato, a evolução do questionamento de Stein sobre a fruição do espectador a partir da experiência da recepção, passando da ansiedade por compreender o enredo para a absorção do todo, incluindo som e imagem e não apenas a palavra em cena.

Stein começa a escrever suas peças a partir de *What Happened. A Play*. Esse trabalho inicial questiona, desde o título, a noção de que uma peça

teatral precise ser baseada em uma sucessão de acontecimentos. Sobre isso, ela relata que começou a escrever peças não sobre o que acontece porque já há tantas histórias e sim “o que nem sempre todo mundo sabe ou conta (...) concluí que qualquer coisa que não fosse uma história poderia ser uma peça⁸” (STEIN, 1998, p. 260-261). Chama a atenção no ensaio a complexa percepção de Stein sobre a forma como o público acompanha uma peça – ou deixa de acompanhá-la, por se preocupar demais com o enredo. Para ela, a emoção do espectador “quase nunca acompanha o tempo da peça” e “arte é expressar completamente o presente real em que se vive” (STEIN, 1998, p. 244-251), conforme analisa Inês Moreira:

Ao eliminar da peça o enredo, a história e personagens carregados de subjetividade, passado, biografia, e ao passar a identificar uma peça à ideia de paisagem, Gertrude Stein teria então atingido seu objetivo de fazer da experiência de se assistir a uma peça um momento no qual a emoção do público e os eventos no palco estarão comprometidos apenas com o presente no qual se desenrola a ação. Se não há história a ser contada, o espectador não precisa se preocupar com a memória do que se passou no palco, nem com a antecipação do que virá a acontecer. O espectador apreende o momento como um todo, assim como o observador de uma paisagem. (MOREIRA, 2007, p. 113).

Numa paisagem os elementos não têm história pregressa nem futura; simplesmente existem, e suas identidades se dão sempre em relação aos outros elementos do entorno. A ideia de teatro como paisagem a ser contemplada coloca o foco na recepção das peças, bem como fornece um termo metafórico condizente com a modernidade do trabalho de Stein. Thornton Wilder, dramaturgo amigo de Stein, escreveu comentários sobre as peças dela a partir do conceito do mito como algo continuamente existente, atemporal. “Um mito não é uma história lida da esquerda para a direita, do começo ao fim, mas uma coisa que se tem inteiramente à vista o tempo todo. Talvez seja isso o que quis dizer Gertrude Stein quando afirmou que daqui em diante a peça é uma paisagem.” (WILDER, citado por LEHMANN, 2007, p. 103).

⁸ *...what everybody did not always know nor always tell (...) I concluded that anything that was not a story could be a play.*

A aproximação de Wilson da linguagem de Stein transporta o espectador para climas desejados, estados de recepção, sem preocupação com a narrativa. As palavras e expressões que retornam insistentemente foram mais utilizadas nos textos escritos pelo autista Christopher Knowles, com quem Wilson trabalhou, a exemplo de *The \$ Value of Man* (1975), caso em que o texto é utilizado mais pela sua sonoridade do que pelo conteúdo (COHEN, 2007, p. 68) e do qual se reproduz um trecho:

oh no you won´ t
 oh no you won´ t
 well ok
 well ok
 well I don´ t know
 well I don´ t know
well you´ re part of the family
well you´ re part of the family
well yeah I guess I am
well yeah I guess I am
well it it its a lot of responsibility
well it it its a lot of responsibility
what´ s the matter
what´ s the matter
well I don´ t want Janey to know this
well I don´ t want Janey to know this (COHEN, 2007, p.70)

Como lembra Renato Cohen, a repetição em Wilson não é só da palavra, mas também de imagens (2007, p. 74). O experimentalismo com a fala foi muito mais intenso na primeira fase de Wilson, quando seu trabalho era inquestionavelmente de vanguarda. Essa é a opinião do tradutor Fabio Fonseca de Melo, que assina a versão em português de *A dama do mar*, de Sontag e *Doutor Faustus liga a luz*, de Stein:

Eles [Stein e Wilson] tiveram um ponto de contato no início da carreira do Bob Wilson, quando ele adota procedimentos da performance em seus espetáculos e busca desconstruir a linguagem: quer seja da fala (...) quer seja do teatro – transformando cada elemento cênico (luz, cenário, atores, etc.) em "dramaturgia", em "texto na cena", de certa forma evocando a Obra de Arte Total dos vanguardistas do início do século XX. O conceito de

opereta ou de ópera (opereta ou ópera “desconstruída”) que ele usa, ele também emprestou da Gertrude Stein. Porém, na minha opinião, isso fez parte de um Bob Wilson performático e pesquisador da cena que se inscreve nos anos 60 e 70. Não vejo mais essa potência e essa pesquisa nas montagens atuais. Vejo uma reprodução de si mesmo, um teatro de seus próprios souvenirs, uma luz azul polivalente que serve de base a qualquer partitura cênica. (MELO, 2016).

Deixando-se de lado a crítica ao que Wilson faz hoje, é fato que as montagens que o diretor realizou a partir de peças escritas por Stein foram elogiadas, como neste ensaio de Jean-Pierre Sarrazac:

Textos-materiais, as peças-paisagens de Gertrude Stein estavam à espera do teatro de Robert Wilson, o que pudemos observar em seus espetáculos muito antes que ele montasse em 1992 *Doctor Faustus Lights the Lights* (peça de 1938 [escrita por Stein]). Isso significa que elas são, da mesma forma que uma peça como *Hamlet-máquina* de Heiner Müller, textos para o palco, destinados a nele conviver com outros materiais visuais e sonoros, muito mais do que ‘peças de teatro’. (SARRAZAC, 2012, p. 135).



Figura 1: "Doutor Faustus liga a luz", de 1992, por Robert Wilson. Fonte: www.changeperformingarts.com

Doutor Faustus liga a luz (1938) foi a primeira peça da autora encenada por Wilson, em 1992. No texto, Stein faz uma adaptação do *Fausto* de Goethe utilizando a criação da lâmpada elétrica como metáfora para o domínio de todo o saber buscado pelo personagem – um ótimo ensejo para o diretor conhecido pela maestria de sua iluminação. A autora “utiliza todas as idiossincrasias de seu trabalho inicial – ausência de pontuação, identidades múltiplas para os personagens principais, vozes desencarnadas, trocadilhos, conclusões alógicas, e repetição”⁹ (BAY-CHENG, s.d.¹⁰). Ela não apenas

substitui a incerteza espiritual sobre a existência de Deus pela amoralidade secular da tecnologia moderna; ela também substitui a certeza psicocientífica sobre a personalidade íntegra e em desenvolvimento pela incapacidade humana, seja de compreender a si mesmo ou de evoluir¹¹ (BAY-CHENG, s.d).

Críticos receberam bem a adaptação de Wilson. Adam Frank salientou que o uso de luzes sobre a plateia em *Doutor Faustus acende a luz* corporificou a teoria de Stein em relação a “um movimento para dentro e para fora que qualquer um que estiver observando consegue acompanhar”¹² (STEIN, 2010, p. 12).

O segundo texto de Stein levado ao palco por Wilson foi a ópera *Four Saints in Three Acts* (1927-28), realizada por ele em 1996, a respeito da qual Wilson declarou:

No início dos anos 1960 eu comecei a ler o trabalho de Gertrude Stein e também ouvi gravações de sua fala. Foi na verdade antes de eu começar a trabalhar com teatro, e mudou minha forma de pensar para sempre. Senti um diálogo criativo com ela, especialmente com a noção dela

⁹ In Doctor Faustus Stein uses identifiable characters and attributes specific dialogue to them, but the language exhibits all the idiosyncrasias of her earlier work – lack of punctuation, multiple identities for major characters, disembodied voices, punning, non sequiturs, and repetition.

¹⁰ Disponível em

<https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein_doctorfaustus.pdf>. Acesso em 19/08/2016.

¹¹ Gertrude Stein not only replaced spiritual uncertainty about the existence of God with the secular amorality of modern technology; she has also replaced the psychoscientific certainty about personality that is integrated yet developing with the inability of humanity either to comprehend itself or to evolve.

¹² A movement in and out with which anybody looking on can keep time.

de se enxergar uma peça como uma paisagem. A arquitetura, a estrutura, os ritmos, o humor – eles convidavam a criar imagens mentais. [...] Para mim *Four Saints in Three Acts* é uma meditação sobre a alegria de viver. É algo para ser experienciado. O texto de Gertrude Stein não é apenas literário. Suas palavras são construídas musicalmente da forma como um compositor escreveria. A música de Virgil Thomson é comparável à composição lírica do libreto de Stein, permitindo que os dois reforcem ao invés de ilustrar um ao outro. (...) É como uma pintura cubista. É um trabalho que não pertence a tempo algum, mas é cheio de temporalidade – sem conclusão, sem começo, sem fim. É parte de uma linha contínua¹³. (WILSON, 1996).

Abaixo, uma imagem da montagem de Wilson:



Figura 2: Four Saints in Three Acts, de Robert Wilson, 1996.

Fonte: www.changeperformingarts.com

¹³ “In the early sixties I began to read Gertrude Stein’s work and I also heard the recordings of her speaking. That was actually before I began to work in the theater and it changed my way of thinking forever. I felt a creative dialogue with her, especially with her notion of seeing a play as a landscape. The architecture, the structure, the rhythms, the humor - they invited mental pictures. [...] For me *Four Saints in Three Acts* is a meditation on the joy of life. It is something to be experienced. Gertrude Stein’s text is not just literary. Her words are constructed musically in the way a composer would write. Virgil Thomson’s music parallels the lyrical composition of Stein’s libretto, allowing the two to reinforce rather than merely illustrate one another. (...) It is like a Cubist painting. It is a work that is of no time – not timeless, but full of time - of no conclusions, of no beginning, no end. It is part of a continuous line.” Disponível em <<http://www.changeperformingarts.com/history/4Saints.html>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

A título de ilustração, abaixo se reproduz uma estrofe de *Four saints in three acts*.

Chorus I, II
 One two three four five six seven all good children
 Go to heaven some are good and some are bad ones
 Two three four five six seven¹⁴

Pode-se notar a semelhança com o trecho inicial da ópera de Wilson e Philip Glass *Einstein on the Beach*¹⁵ (1976), que começa com um coro contando de um a oito.

Por fim, Wilson montou também, em 1997, mais uma peça de Stein, *Saints and singing* (1922-23). Outros artistas e grupos que encenaram o teatro de Stein foram o Living Theatre (*Ladies Voices* e *Doutor Faustus liga a luz*, em 1951), La Mama, Performance Group, Judson Poets Theatre e Richard Foreman, entre outros.

Esses são apenas quatro artistas entre as principais fontes de inspiração de Wilson, havendo inúmeros outros diálogos possíveis. À luz do século 21, é preciso olhar também para a influência que ele teve sobre seus contemporâneos. Por exemplo, hoje soa até estranho falar na *Gesamtkunstwerk*, já que inúmeros grupos atuais trabalham com a mescla de linguagens, como dança, circo, stand-up, entre outros. As referências literárias utilizadas nas adaptações de Wilson são inúmeras, indo de Shakespeare a Heiner Müller, passando por Ibsen e Tchêkhov, para citar apenas alguns. Cabem pesquisas posteriores a respeito das interessantes propostas trazidas por esse artista no campo da dramaturgia contemporânea em seus trabalhos mais recentes.

Referências

APPIA, A. *A obra de arte viva*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Editora Arcádia, 1919. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/163992351/APPIA-Adolphe-A-obra-de-arte-viva-pdf>>. Acesso em: 1 de jul. 2016.

¹⁴ Disponível em <http://www.kpfahistory.info/music/4_saints_libretto.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2016.

¹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MIDuZq7RVAM&list=PLTUITwlsdIFQhHsAoG7sCxumrigHW-qJk>>. Acesso em: 14 set. 2016.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAY-CHENG, S. *Atom and Eve*. Disponível em <https://faustuslightstheights.files.wordpress.com/2015/07/stein_doctorfaustus.pdf>. Acesso em: 19 de ago. 2016.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELGADO, M.; HERITAGE, P. *Diálogos no palco – 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.

DURÃES, L.S. *Guia do Ouvinte – Parsifal – Richard Wagner*. Jundiaí: Keyboard Editora, 2015.

ERULI, B. O ator desencarnado. Marionete e vanguarda. In: *Moin-Moin* v. 4, n. 5, 2008. p. 15-35.

ESSLIN, M. Modern Theatre (1880-1920). In: BROWN, J.R. (ed.) *The Oxford Illustrated Book of Theatre*. New York: Oxford University Press, 1995. p. 341-379.

ESSLIN, M. The Theatre of the Absurd. In: *The Tulane Drama Review*, v. 4, n. 4, 1960. p. 3-15.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GALIZIA, L.R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo – História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

LEHMANN, H.T. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MEYERHOLD, V. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOREIRA, I.C.M. *Aqui há uma margem. Teoria e exílio em Gertrude Stein*. 2007. 392 f. Tese de doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

RAMOS, L.F. O projeto Scene de Gordon Craig: história aberta à revisão. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 443-462, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 1 de jul. 2016.

RAMOS, L.F. Territórios e fronteiras da teatralidade contemporânea. In: *Moin Moin*, Jaraguá do Sul, v. 5, n. 4, p. 37-51, 2008.

SARRAZAC, J.P. (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2012.

STEIN, G. Plays. In: *Lectures in America – Writings 1932-1946*. New York: Random House, 1998. p. 244-269.

STEIN, G. e THOMSON, V. *The Letters of Gertrude Stein and Virgil Thomson*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Recebido em 29 de abril de 2017.

Aceito em 31 de maio de 2017.

ORLANDO E MRS. DALLOWAY E A RECONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA DE VIRGINIA WOOLF NA TELA

Carlos Augusto Viana da Silva¹

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo analisar algumas marcas de reconfiguração das narrativas dos romances *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, em suas adaptações para o cinema. Considerando princípios teóricos sobre o romance moderno e a narrativa cinematográfica (BORDWELL, 1985; AUERBACH, 1998), descreveremos procedimentos tradutórios no processo de representação dos universos literários desses romances para as telas, bem como traços particulares de criação por parte das diretoras na construção das narrativas cinematográficas *Mrs. Dalloway* (1997), por Marleen Gorris, e *Orlando* (1992), por Sally Potter.

Palavras-chave: adaptação, cinema, narrativa

ORLANDO AND MRS. DALLOWAY AND THE RECONFIGURATION OF VIRGINIA WOOLF'S NARRATIVE ON SCREEN

Abstract: This paper has as the main objective to analyse some marks of narrative reconfiguration of the novels *Mrs. Dalloway* (1925), and *Orlando* (1928), by Virginia Woolf in their adaptations to the cinema. Considering some theoretical principles on modern novels and cinematographic narratives (BORDWELL, 1985; AUERBACH, 1998), we will describe some procedures of translation in the process of representation of the literary universes of these novels into screen, as particular traits of creation by the directors in the construction of the cinematographic narratives *Mrs. Dalloway* (1997), by Marleen Gorris, and *Orlando* (1992), by Sally Porter.

Keywords: adaptation, cinema, narrative

¹ Professor Associado do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução/Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará – UFC. Endereço Eletrônico: cafortal@hotmail.com

Introdução

Os romances *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928), da escritora inglesa Virginia Woolf, acentuam diferenças com relação à narrativa tradicional realista e naturalista, rompendo com os ditames de sua unidade estrutural. Enquanto as narrativas tradicionais estão mais preocupadas em contar ou descrever fatos de uma pretensa “realidade” externa, os romances de Woolf fazem um movimento contrário na medida em que o material mais importante para a tessitura narrativa são as conjecturas dos personagens, ou seja, a memória, as impressões, as divagações e os fluxos de consciência.

Para Lodge (1989, p.394), esse romance, que chamamos aqui de moderno, tem a proposta de fazer o leitor mergulhar num fluxo constante de experiência, o que o faz se familiarizar progressivamente com o processo de associação de impressões, ideias e memória. Assim, o enredo passa a não ser o mais relevante para o desenvolvimento de sua narrativa, que deixa de ser linear com final aberto ou ambíguo.

A tradução das narrativas supracitadas para o cinema empreende grande esforço criativo, pois se trata de universos literários complexos com estruturas narrativas particulares que desafiam o público receptor. Sally Potter e Marleen Gorris investiram na tarefa e adaptaram respectivamente para as telas *Orlando* (1992) e *Mrs. Dalloway* (1997). Neste artigo, descreveremos e analisaremos algumas estratégias de tradução por elas utilizadas na construção das narrativas no cinema, entendendo que as narrativas fílmicas, mesmo apresentando marcas próprias na reorganização das estruturas narrativas, e, assim, tornando-se mais convencionais com relações aos textos de partida, enfatizam para o espectador a complexidade temática dessas obras.

1 O estilo e a composição da narrativa cinematográfica

Sabe-se que o cinema desenvolveu mecanismos autônomos de comunicação e garantiu o seu campo de delimitação dentro das artes modernas. O filme, enquanto produto desse campo, é um dispositivo de representação, uma vez que possui mecanismos próprios de organização dos

espaços e dos papéis discursivos que desempenha como texto produtor de significado.

Bordwell (1985, p. 50), na tentativa de definir uma especificidade e autonomia dos materiais e dos procedimentos de operação do cinema, aponta o estilo como um elemento importante para a análise da narrativa fílmica. Esse elemento, na sua visão, está ligado ao uso sistemático dos recursos cinematográficos de acordo com os princípios de organização da narrativa, por meio de interação de vários modos com o enredo. Se, por um lado, a narrativa de um filme consiste de um padrão particular de eventos e pode ser descrita por procedimentos que envolvem ações, cenas, articulação de tempo e espaço, por outro, o mesmo filme pode ser descrito do ponto de vista da aplicação das técnicas cinematográficas como a iluminação, o som, a edição etc. O primeiro caso relaciona-se ao enredo; e o segundo, ao estilo. Para Bordwell (1985, p. 51), esses dois sistemas coexistem na narrativa fílmica porque ambos tratam de fenômenos diferentes no processo, ou seja, o enredo diz respeito ao filme como um processo “dramatúrgico” e o estilo como um processo técnico.

Os conceitos em questão são interessantes para a análise fílmica porque permitem que seja feita a distinção entre formatos narrativos diferentes, por meio da parametrização de configuração de padrões regulares de construção de narrativas na apresentação da história e da manipulação das possibilidades de desenvolvimento de enredos e marcação de estilo.

Ao apresentar a casualidade como o princípio básico de construção da narrativa cinematográfica clássica americana, Bordwell (1985, p. 157) descreve alguns elementos norteadores de sua composição. Para o autor, o enredo desse tipo de narrativa representa ordem, frequência e duração dos eventos da história de forma que saliente as relações causais. Assim o enredo apresenta uma estrutura causal dupla, ou seja, duas linhas: uma envolvendo um romance heterossexual (rapaz/moça, esposo/esposa); a outra envolvendo outra esfera como trabalho, guerra, uma missão ou busca, outras relações pessoais. Cada uma dessas linhas, reforça Bordwell, terá um objetivo, obstáculos e um clímax. Podemos dizer então que a natureza estrutural dessa narrativa está subordinada à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência e ao impacto dramático. Existem situações de confronto e conflito,

mas o desenvolvimento narrativo leva ao espectador as respostas às questões postas no filme.

A narrativa cinematográfica moderna, aquela comum ao cinema de arte europeu cujo modelo se opõe à narrativa clássica americana, por outro lado, toma uma nova posição em relação a ela, consolidando um novo modelo. Caracteriza-se por ser mais fluida, menos ligada organicamente e menos dramatizada. Apresenta lacunas ou questões não resolvidas com finais às vezes abertos ou ambíguos (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 35-36).

Quanto à construção dos personagens, a narrativa moderna apresenta uma menor nitidez no seu delineamento. Estes são colocados na narrativa muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), deixando clara uma propensão a uma confusão das fronteiras entre objetividade e subjetividade e tendência à reflexividade. Nesse sentido, as formas de manipulação do material narrativo reforçam a presença de autoria na construção do filme por meio das marcas estilísticas sobre os personagens e a história.

Brito (1996, p. 197) afirma que o sistema abstrato que sustenta o modelo de cinema de arte europeu tem uma pretensão de ser antissistema, porque, diante dele, o espectador depara-se com novas construções semióticas, códigos e signos e mais ainda com suas virtuais combinações. Assim, a narrativa moderna contrapõe-se ao modelo clássico passando a ser incomunicável (ou pelo menos de comunicabilidade problemática), imprevisível (o espectador nunca prevê a conclusão) e aberta (sua significação depende do investimento semiótico por parte do espectador para preencher os vazios semânticos da forma que lhe for conveniente).

A tendência de redimensionamento da narrativa cinematográfica clássica para o modelo antissistêmico do cinema de arte europeu foi inspirada, na visão de Brito (1996, p. 197), na proposta de desestruturação da narrativa literária tradicional, empreendida por alguns escritores do século passado, a começar por James Joyce. Nesse contexto, Virginia Woolf se insere e as suas narrativas são discutidas por críticos, tais como Silva (1988), Auerbach (1998), Humphrey (1972) e outros, como ícone vanguardista em relação às narrativas tradicionais, com grande impacto no cenário da produção literária moderna.

O padrão narrativo de seus romances redimensiona características estruturais do romance tradicional pelo uso da experimentação e da consolidação de um novo processo de escrita em que se apresenta o “reflexo múltiplo da consciência”, conforme reforça Auerbach (1998, p.495), o que traz para diretores grandes desafios em processos de transmutação dessas obras para outros meios de linguagem.

2 A narrativa de virginia woolf

Os romances *Mrs. Dalloway* e *Orlando* conferiram a Virginia Woolf a afirmação e o domínio de uma nova técnica de escrita, o fluxo de consciência. Assim, a autora e outros escritores contribuíram para o surgimento de um novo tipo de romance. Utilizando *Mrs. Dalloway* como exemplo, podemos dizer que seu construto narrativo particular custou a Woolf, por um lado, um enorme esforço mental e um grande desafio, como ela própria assinala em seu diário: “One feels about in a state of misery – indeed I made up my mind one night to abandon the book - & then one touches the hidden spring” (WOOLF apud BELL, 1981, p. 272); e, por outro, uma visibilidade cada vez maior pela crítica e seu estabelecimento no cânone literário inglês.

Publicado em 1925, este romance, que é o quarto de Woolf, representa, para o conjunto da obra da autora, a afirmação da nova técnica de escrita. A narrativa é de caráter experimental, com uma ação de natureza reduzida, o que confere ao livro um título de romance impressionista, conforme classificou Silva (1988, p. 734), não por pertencer ao movimento impressionista, mas por descrever impressões dos personagens e não as coisas em si.

A história de *Mrs. Dalloway* se passa em um único dia na vida da personagem Clarissa Dalloway, na cidade de Londres, em junho de 1923. Nesse dia, a personagem revê e reflete sobre a sua vida, enquanto prepara mais uma festa. A “ação” narrativa se desenvolve, principalmente, pelas divagações dos personagens, por meio dos constantes deslocamentos temporais entre os fatos externos e suas realidades internas. Esses fatos em si são triviais, porque o mais importante para a confecção do construto narrativo é a apreensão do material psicológico das mentes e não dos fatos. Rompe então com os padrões

do romance tradicional, transformando-se num projeto narrativo de vanguarda no cenário literário moderno.

Seu tecido narrativo se desenvolve com base em um único ponto: a realização de uma festa. O fio condutor do processo se estende dos preparativos até a realização de um evento que representa não somente um único dia na vida de Clarissa Dalloway, personagem central, mas o resgate de toda uma existência. A personagem anda pela cidade para comprar flores, organiza a casa para receber convidados e recebe a visita de Peter Walsh, seu pretendente quando ela era ainda jovem.

Há, no romance, descrição constante dos momentos de experimentação de Clarissa. É o caso dessa passagem em que Clarissa caminha e observa a cidade:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach (WOOLF, 1976, p. 7).

And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames (WOOLF, 1976, p. 19).

As descrições acima têm como principal função na narrativa mostrar êxtase e deslumbramento por uma situação aparentemente trivial, mas que representa para a personagem a própria dinâmica da vida. Entretanto, tal dinâmica é interrompida na sua totalidade pela presença da morte, que ecoa sobre a vida, encarnada na figura do personagem Septimus, um neurótico de guerra, que se suicida, e Clarissa recebe a notícia dessa tragédia durante a festa. Assim, a narrativa estabelece um contraponto importante em que, de um lado, Clarissa representa, essencialmente, a ideia de plenitude e vida; enquanto Septimus, do outro, isolamento e morte.

Mesmo com o emprego de recursos inovadores de escrita em sua elaboração, o romance apresenta um enredo tecnicamente definido. Isso se dá pela presença de uma cronologia aparente, ou seja, no romance, tudo se passa em algumas horas de um dia de junho na cidade de Londres. Nessas poucas horas em que o leitor mergulha no universo de Clarissa Dalloway, a ideia de tempo é sempre ressaltada e o espaço é *a priori* delimitado. O espaço real é Londres e o tempo cronológico é delimitado por um dia, marcado pelas batidas do Big Ben. No entanto, essas restrições são logo superadas porque, como os acontecimentos são triviais e não há ação propriamente dita, logo infere-se que o que importa é a penetração no universo interior dos personagens.

O romance *Orlando* é o sexto da autora e foi publicado em 1928, com subtítulo “uma biografia” e uma dedicatória a Vita Sackville-West, uma aristocrata da sociedade londrina. A narrativa mostra a trajetória do personagem principal Orlando dos seus dezesseis anos de idade, no final do século XVI, até os trinta e seis no século XX. O narrador, ou o biógrafo, conta a história desse personagem, utilizando uma sequência cronológica de fatos que ocorrem ao longo dos séculos. Com o passar do tempo, o comportamento dele se altera, bem como seu gênero (inicia a narrativa como homem e termina como mulher).

A narrativa se desenvolve a partir de situações reais com referências de espaço da Inglaterra, por exemplo, a mansão do personagem Orlando que faz referência ao castelo Knole da família Sackville, no primeiro capítulo, bem como a presença de momentos históricos e situações que a/o personagem enfrenta ao longo de sua trajetória.

Ao discutir a mansão de Orlando como ponto de referência espacial, Anastácio (2006, p. 24) enfatiza a ideia de que o espaço de propriedade guarda toda a memória da narrativa em que passado e presente se fundem na consciência do narrador. Nesse sentido, o romance apresenta uma descrição mais realista, se comparado ao romance *Mrs. Dalloway*, mas, mesmo assim, tem estrutura narrativa inovadora pelo fato de o foco de interesse recair mais sobre a identidade fluida do protagonista e suas percepções, por vezes fantasiosas, do que sobre as situações apresentadas.

Tais percepções também se manifestam através de temas complexos que perpassam toda a narrativa. Entre várias discussões

recorrentes na obra, podemos citar historiografia literária, crítica social, embaralhamento de fronteiras entre fatos históricos e ficção, e androginia. Merece destaque o tema da androginia pelo impacto que tem na própria concepção da narrativa em que jogos de simulações se estabelecem na dinâmica do próprio enredo. Se considerarmos os personagens, percebemos que vários deles apresentam características ambíguas de gênero: Orlando, Arquiduquesa-Arquiduque, Shelmerdine. Neles, podemos perceber duplicidade e fluidez nos comportamentos e inversão do padrão tradicional de construção de identidade fixa. No caso específico de Orlando, ele inicia a narrativa como homem e, em seguida, torna-se mulher, vivenciando, ao longo de sua existência, a experimentação de universos distintos, tais como a desilusão amorosa com Sasha, sua estada em Constantinopla como embaixador extraordinário do rei, e as juras de amor por parte do arquiduque Harry, já como mulher etc. É através dessa experimentação que processos de subjetivação se intensificam e apontam para a discussão de um novo conceito de sujeito que se afasta de dicotomias de gêneros (masculino e feminino), para uma visão mais plural e híbrida, como é reforçada no romance:

The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but a symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and of a woman's sex. [...] For here again, we have to come to a dilemma. Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male and female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. (WOOLF, 1993, p. 132-133).

Como podemos perceber, sinaliza-se uma visão profunda da sexualidade humana, desconstruindo parâmetros sociais e, conseqüentemente, sugere o rompimento de padrões preestabelecidos de escrita em que geralmente categorias narrativas bem definidas são empregadas, o que exige dos leitores uma nova postura de leitura.

No que diz respeito à estrutura temporal, a narrativa de Orlando difere da estrutura de outros romances de Woolf, por apresentar uma sequência cronológica em que vários fatos são registrados para que o leitor se

situe. Mas, mesmo seguindo uma estrutura mais linear com relação a outros romances, a autora apresenta na tessitura do texto aspectos impressionistas que se mostram através de aspectos, tais como descrições pictóricas, fantasia, sátira, crítica social e o próprio questionamento sobre a relação do indivíduo com o fluxo da história e a História da Inglaterra.

Embora não seja enquadrado na lista dos projetos narrativos mais vanguardistas de Woolf, por apresentar situações e fatos com andamento de certa forma linear, o romance enfoca também o mundo interior de suas personagens, registrando o fluxo das ideias e percepções que eles têm da “realidade”.

Ao serem traduzidos para as telas, os romances *Mrs. Dalloway* e *Orlando* foram recriados, e suas estruturas narrativas ressignificadas, assumindo um novo padrão narrativo nos novos contextos de chegada. Entretanto, podemos dizer que o processo de recriação não implica necessariamente um afastamento completo dos universos literários em questão, pois existem diálogos no nível temático.

3 Os filmes e as marcas de reconfiguração da narrativa de woolf na tela

As adaptações cinematográficas *Orlando* (1992), por Sally Potter, e *Mrs. Dalloway* (1992), por Marleen Gorris, estabelecem um diálogo com os respectivos romances de Virginia Woolf no nível mais temático, pois no nível da estruturação do construto narrativo, apresentam traços particulares de criação. Dentre as principais estratégias de tradução utilizadas para marcar essas novas configurações, podemos destacar, pelo menos duas, em *Mrs. Dalloway*: a inserção de tom dramático à narrativa e a reorganização do arranjo narrativo no sentido de dar maior linearidade aos eventos.

O caráter mais dramático conferido à narrativa de Gorris é sustentado, principalmente, pelo uso constante da técnica de *close-up* em que, em várias situações, enfatizam-se a expressão e os gestos dos atores/atrizes, com especial destaque em momentos em que suas intimidades são reveladas, tendo como efeito imediato, a aproximação do espectador com os momentos de vida dos personagens. Ao discutir a técnica, Balázs (1992, p. 261) afirma que *close-ups* são sempre revelações dramáticas do que está realmente

acontecendo além das aparências superficiais, expressando a sensibilidade poética do diretor. No filme de Gorris, a técnica aparece desde o início da narrativa quando mostra a cena da morte de Evans, amigo de Septimus (Rupert Graves), e sua reação diante do fato, e reforça o primeiro dos dois grandes argumentos da narrativa, os efeitos da guerra.

O segundo argumento se fortalece a partir da cena em questão. Do espaço da trincheira e do horror, por meio de um corte, há a transferência da face de Septimus para Clarissa (Vanessa Redgrave), no espaço confortável do seu quarto. A câmara se movimenta lentamente até enquadrá-la num plano americano, diante do espelho. Clarissa está imersa em suas reflexões, que são repassadas para o espectador por meio da narração em *voice-over*. Embora apareça longo no início do filme, esta técnica não é frequente, ao longo da narrativa, pois a presença de diálogos é mais acentuada, bem como a presença de situações mais dramáticas na tela, o que contribui, na nossa visão, para estabelecer marcas de leitura da diretora no filme.

O foco na personagem Clarissa e nos seus pensamentos dão à narrativa um tom nostálgico, sugerindo lamento e saudosismo com relação ao seu passado. Esse tom é reforçado também pela inserção da música que é introduzida mesmo antes de a personagem aparecer na tela. A partir de então, a música passa a ser constante e funciona como elemento de captação dos momentos de intimidade da personagem, contribuindo para dar dramaticidade a esses momentos.

Outro aspecto importante que reforça o tom da narrativa desde seu início é um movimento lento da câmera em direção a Clarissa até focalizá-la diante do espelho. Através do espelho, o espectador se depara com um símbolo interessante que traduz a ideia de introspecção, do olhar da personagem para dentro de si, o que ocorrerá ao longo de um dia em sua vida. Isso ocorre porque o espelho, enquanto objeto, emoldura o processo de reflexão vivenciado pelos personagens, ao longo da narrativa, e confunde-se com o próprio objeto do desenvolvimento narrativo, como reforça Harrington (1978, p. 149), o símbolo evoca uma rede de significados interrelacionados.

Esses procedimentos ressaltam a interferência do estilo individual da diretora que exerce influência no processo, conforme ela mesma assinala ao ser entrevistada por Worsdale:

Anyway, I make the films I want to make and the audience will see what they do. If they don't like it, well that's okay. If they do, then great. But, I think you should at least allow the artist the freedom of speech, to do what she or he wants to do (GORRIS apud WORSDALE, 1998, p. 3).

A fala de Gorris é esclarecedora quanto à ideia pressuposta de certa “autonomia”, por parte do diretor no trabalho que se propõe a realizar. E, assim, explicam-se algumas de suas escolhas ao construir a narrativa de *Mrs. Dalloway*.

Outro ponto interessante a se considerar é o fato de Gorris dar ao diretor o estatuto de artista, ou seja, alguém que cria. Partindo desse pressuposto, ela se isenta de um compromisso necessário com o texto de Woolf, e corrobora uma discussão importante para os estudos da tradução, que é a questão da visibilidade do tradutor.

Nesse sentido, a nova configuração narrativa trazida para a tela evidencia relação com o texto de Woolf, e constitui-se narrativa significativa, uma vez que, mesmo reforçando traços particulares de leitura de Gorris, assegura para o espectador imagens importantes do texto adaptado.

O filme *Orlando*, assim como *Mrs. Dalloway*, traz marcas próprias no seu processo de criação, reforçando o caráter de linearidade. Similar ao romance de Woolf, apresenta uma sequência de eventos para situar o espectador com relação aos quatrocentos anos de história da Inglaterra em que o personagem Orlando vive. Mas, em outra perspectiva, estabelece uma divisão temática na narrativa em que, além das marcas temporais mostradas na tela, também são enfatizadas as grandes questões abordadas em cada período. Vejamos:

Sequência de abertura
1600 *Death*- morte
1610 *Love*- amor
1650- *Poetry* – poesia
1700- *Politics* – política
1750- *Society* – sociedade
1850- *Sex* – sexo
Birth – nascimento

Sabemos que a discussão acerca desses temas, no romance, é recorrente, mas a forma de apresentação é diferente. Ou seja, a discussão sobre os temas é diluída, ao longo da narrativa, e assim o leitor entra em contato com fatos relacionados ao universo dos personagens e aos poucos vai extraindo elementos fundamentais para a apreensão da complexidade envolvida na apresentação desses temas, uma vez que misturam-se, nesse construto, elementos que dialogam com a História, a memória, a realidade e a própria ficção. No filme, até pelas limitações do próprio meio, há uma inversão dessa lógica na maneira de lidar como esse material narrativo, ao optar por uma segmentação de blocos narrativos, utilizando o recurso da pontuação como forma de estabelecer a subdivisão desses blocos. Como resultado, apresenta-se para o espectador maior direcionamento das questões, já que aparecem na tela referências temporais, associando cada período a um tema.

Outra estratégia importante para a consolidação dessa nova organização da narrativa do filme foi o uso recorrente de *close-up* que, assim como corre no filme de Gorris, a técnica é reforçada logo no início no filme de Potter. Um exemplo bastante ilustrativo disso é a primeira cena em que Orlando (Tilda Swinton) se apresenta para o espectador, com voz feminina através de narração em *voice-over*. Na cena, Orlando se movimenta próxima a uma árvore, que pode ser vista como referência ao carvalho, árvore símbolo de resistência e longevidade, muito presente no romance, enquanto caminha e lê, o que seriam informações sobre ele próprio. Nesse momento a presença da árvore e as descrições do personagem apresentadas por ele mesmo trazem referências importantes do romance, no sentido de introduzir dados sobre a subjetividade do personagem e seu contexto social. Vejamos as primeiras linhas da narrativa do livro:

He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of Moor which swung from the rafters. It was the color of an old football, and more or less the shape of one, save for the sunken cheeks and a strand or two of coarse, dry hair, like the hair on a cocoanut. (WOOLF, 1993, p. 11).

Esse texto introdutório do romance é mostrado na tela por meio da leitura que Orlando faz. Enquanto o espectador acompanha as imagens e ouve o texto, a leitura é interrompida abruptamente pelo próprio personagem que, ao olhar diretamente para a câmera, identifica-se, reforçando o fato de que a descrição em questão a ele se refere. Então, o personagem é mostrado em *close-up*, como uma forma de aproximação do público, que é desafiado a fazer conexões entre o que dito e o que é mostrado na tela sobre sua identidade, bem como sua própria intimidade.

Como podemos perceber, o início da narrativa fílmica faz referência direta ao texto de Woolf, mas, ao mesmo tempo, enfatiza traços particulares de sua construção. O personagem Orlando de Woolf, mesmo se transformando em mulher, ao longo do romance, no início do livro, é descrito como homem; o personagem de Potter, em outra perspectiva, sugere ambiguidade de gênero, já por ser interpretado por uma atriz. A representação do personagem por uma mulher gera um efeito bastante peculiar, logo no início da narrativa, que é a sugestão de uma reflexão atualizada sobre as novas discussões que tratam da complexidade e da fluidez das identidades, o que caracteriza o sujeito pós-moderno e sua fragmentação, nos termos de Hall (1998, p. 10). Neste caso, a ambiguidade de gênero do personagem é reforçada, bem como a natureza de sua identidade contraditória e não fixa. Assim, a diretora parece iniciar o texto cinematográfico, sinalizando para o espectador questões fundamentais do romance, mesmo que, para isso, tenha como princípio importante, a reorganização desse universo literário.

Ao discutirem o contato direto e intenso do personagem com o espectador, Higgins e Leps (2000, p. 24) afirmam que tal procedimento torna-se importante para o desenvolvimento da narrativa por pelo menos dois motivos: pontua momentos-chave da narrativa e manifesta ironia no texto de Potter. Concordamos com essa visão e acrescentaríamos que esse procedimento pode ser visto ainda como uma tentativa de problematizar também com certo tom de ironia a discussão sobre literatura e gênero feita no romance, bem como uma forma de lidar com a técnica do fluxo da consciência presente na escrita de Virginia Woolf. A própria diretora chega a se posicionar sobre a questão:

[...] Tentei escrever o roteiro todo em verso, até usar uma espécie de voiceover interior. E, finalmente, com a ajuda de Tilda Swinton, resolvi incluir as maneiras de Orlando olhar e se dirigir à câmera. Eu queria converter o engenho literário de Virginia Woolf em humor cinematográfico. (POTTER apud ANASTÁCIO, 2003, p.110).

Observa-se que a diretora buscou, através da utilização da técnica cinematográfica, que implica numa maior aproximação do personagem com o público, ressaltar sutilezas do texto de partida, no sentido de causar no espectador uma reação de estimular uma postura desafiadora de leitura do texto, como acontece com o leitor ao se deparar com o texto de Woolf.

A nova forma de estruturação das narrativas adaptadas traz desdobramentos interessantes quanto ao seu funcionamento e ao efeito por elas provocado na recepção do universo literário de Woolf nos novos contextos. Considerando que existem diferentes tipos de espectadores dessas adaptações, podemos imaginar três prováveis públicos receptores: o público leitor das obras de partidas; os que não leram essas obras, mas já leram alguma de suas reescrituras, tais como resenhas críticas, resumos, coletâneas literárias, ou até mesmo traduções em línguas estrangeiras, e têm uma ideia da posição dos textos de Woolf em relação ao cânone literário moderno; e, por último, mas não menos importante, aqueles que não conhecem nada a respeito da autora. No primeiro caso, encontram-se os leitores mais especializados, capazes de opinar e até julgar a “qualidade estética” das adaptações das obras. No segundo, estariam aqueles que já têm uma ideia do que seja o universo literário de Woolf e vêem nos filmes objetos de melhor visualização desse universo. E, no terceiro caso, estariam aqueles que estão sendo submetidos a esse universo por meio dessas adaptações pela primeira vez. Assim, mesmo que assumam posturas diferentes de leituras, nos três casos, os espectadores das adaptações em questão se deparam com imagens de “originais”, ou seja, marcas particulares de leituras que refletem traços da poética de criação das diretoras. E, através dessas imagens, essas adaptações estabelecem diálogo com textos de grande prestígio literário da tradição ocidental.

Considerações finais

Ao apresentarmos, ao longo dessa discussão, alguns aspectos sobre a construção narrativa das adaptações cinematográficas dos romances *Mrs. Dalloway* e *Orlando*, de Virginia Woolf, por Marleen Gorris e Sally Potter respectivamente, pudemos mostrar que tais narrativas foram redimensionadas, apresentam configurações particulares, na sua composição, estabelecendo marcas estruturais próprias no novo meio de linguagem. A reorganização linear de eventos em ambos os filmes, e a inserção de um caráter mais dramático em *Mrs. Dalloway*, por exemplo, podem ser vistas como estratégias importantes na elaboração desses novos formatos que as narrativas adaptadas assumem na tela.

Dessa forma, observam-se, nessas narrativas fílmicas, marcas que reforçam evidências de representação de uma Virginia Woolf cinematográfica, pelos traços peculiares que se manifestam através de uma construção narrativa mais convencional. E, mesmo reconhecendo a nova dimensão narrativa dada aos textos, não podemos também deixar de reconhecer que os filmes apresentam elementos importantes dos universos literários da autora, problematizando temas fundamentais desses universos para o espectador.

Referências

- ANASTÁCIO, S. M. G. *A criação de Orlando e sua adaptação fílmica*. Salvador: Edufba, 2006.
- AUERBACH, E. A meia marrom In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura universal*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 471-498.
- BELL, A. O. *The diary of Virginia Woolf*. London: Penguin Books, 1981.
- BALÁZ, B. The close-up. In: MAST, G. et al. *Film theory and criticism*. Fourth Edition, New York: Oxford University Press, 1992. p. 260-267.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BRITO, J. B. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

HIGGINS, L.; LEPS, M. C. Mrs. Dalloway and Orlando: the subject of Time and Generic Transactions. In: CARTMELL, D. et al (Ed.). *Classics in film and fiction*. London-Sterlin, Virginia: Pluto Press, v. 5, 2000. p. 116-136.

HARRINGTON, J. *The rhetoric of film*. Massachusetts: University of Massachusetts, 1978.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HUMPHREY, R. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972.

LODGE, D. A linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia. In: *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 394-407.

MRS. DALLOWAY. Direção de Marleen Gorris. USA/UK/Netherland: Casablanca Filmes, 1997. [DVD] (100 min), Ntsc, son., color, Legendado, Port.

ORLANDO. Direção de Sally Potter. UK: Sony Pictures Classics, 1992 [DVD] (93 min), Ntsc, son. Color, Legendado, Port..

SILVA, V. M. de A. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Grafton Books, 1976.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. London: Penguin books, 1993.

WORSDALE, A. *A woman for all women*. *Za@PLAY –FILM*, [s.l.], Julho 98. Disponível em: < <http://www.mg.co.za/mg/art/film/1907/980702-gorris.html> >. Acesso em: 4 de Abr. 2002.

Recebido em 6 de março de 2017.

Aceito em 25 de maio de 2017.

DE NARRADOR A NARRADOR: UMA ANÁLISE ACERCA DA ADAPTAÇÃO NARRATIVA EM *JOHNNY GOT HIS GUN*, DE DALTON TRUMBO

Paulo Henrique Raulino dos Santos¹

Charles Albuquerque Ponte²

Resumo: A adaptação de livros para o cinema apresenta inúmeras dificuldades, em especial como modificar o narrador verbal da literatura para o principal narrador, visual, do cinema, a câmera. Assim, propomos o desenvolvimento de uma análise da adaptação cinematográfica do livro *Johnny vai à guerra*, roteirizado e dirigido pelo autor do romance, Dalton Trumbo, em 1971. Para tanto, nos embasaremos nos pressupostos teóricos de Hutcheon (2012), Stam (2006) e Xavier (2003), com os quais traçamos um panorama histórico e prático acerca da área, bem como Chatman (1990) e Pouillon (1974) para a análise do narrador no filme e no livro. Apesar da diferença estética, a adaptação cinematográfica conseguiu cumprir a tarefa de transmutar o narrador “com” presente no livro para o narrador câmera, utilizando-se de recursos como fotografia e construção de planos.

Palavras-chave: Adaptação. Narrador. Dalton Trumbo. *Johnny vai à Guerra*.

NARRATOR TO NARRATOR: AN ADAPTATION ANALYSIS ON *JOHNNY GOT HIS GUN*, BY DALTON TRUMBO

Abstract: Adapting books to film presents many difficulties, especially how to modify the verbal narrator from literature to the main, visual narrator in film, the camera. Therefore, this work intends to develop an analysis of *Johnny got his gun's* adaptation, written and directed by the author of the novel, Dalton Trumbo, in 1971. In order to do so, the theoretical background will be provided by Hutcheon (2012), Stam (2009) and Xavier (2003), which give a historical and practical background about adaptation and its historical evolution, as well as Chatman (1990) and Pouillon (1974) for the narrator analysis in the novel and he film. Despite the aesthetic differences, the cinematic adaptation fulfilled its task, transporting the third person narrator “with” in the novel to the camera narrator, using cinematic resources such as photography and plane construction.

Key-words: Adaptation. Narrator. Dalton Trumbo. *Johnny got his gun*.

¹ Mestrando pelo Programa em pós-graduação em letras (PPGL-UERN).

² Professor adjunto na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Introdução

Apesar da ubiquidade das adaptações na cena artística contemporânea, a tentação de julgar esse gênero criativo como inferior é ainda um dos mais constantes anátemas de consumidores e alguns estudiosos. Entretanto, tal discurso, frequentemente surgido sob a argumentação ora de que o autor da obra *original* raramente teria participação no processo de adaptação, ora haveria uma simplificação ou perda da pureza na transição, não é válido. Apresentamos neste artigo uma tentativa de se trazer luz a um processo dessa natureza que toma lugar em uma relação decididamente ímpar, na qual o mesmo autor é responsável pelas duas obras, literária e cinematográfica, realizando um comparativo entre o romance *Johnny vai à guerra*, publicado pelo americano Dalton Trumbo (1905-1976) em 1939, e a película homônima, roteirizada e dirigida pelo próprio escritor em 1971, focando, exclusivamente, no processo de transposição do narrador do livro para a obra fílmica.

Johnny vai à guerra (*Johnny got his gun*, no original em inglês) narra a história de Johnny, um jovem soldado americano que, após ser atingido por um artefato bélico mortal durante a Primeira Guerra Mundial, perde braços, pernas, parte do rosto, audição e visão, restando-lhe apenas suas funções cognitivas presas a um corpo em estado vegetativo. O livro se restringe integralmente à mente da personagem, afixando ao narrador as sensações e pensamentos desenvolvidos pela personagem no enredo. É exatamente a restrição do livro a esse interior psicológico, seus sonhos e delírios que validam o estudo comparativo com sua adaptação, dada a complexidade em expressar fatores mentais e abstratos no cinema. Procuraremos, tendo por base os pressupostos teóricos dos estudos da narração literária e cinematográfica, explicitar as escolhas efetuadas durante o procedimento adaptativo, delineando um paralelo entre os narradores, explicitando as principais mudanças, suas motivações e funções para todo da obra.

Stam (2006) afirma ser possível às adaptações funcionarem como uma forma de crítica, positiva ou negativa, à obra adaptada, ao desenvolverem, no lugar de uma materialização direta da obra fonte, uma “[...] leitura do romance, que não está[ria] necessariamente subordinada a ele

ou atuando como um parasita de sua fonte” (p. 22). Tal característica mostra que nem sempre a visão do adaptador necessita estar subordinada à do criador da fonte, uma vez que abre a possibilidade para a elaboração tanto de um desenvolvimento crítico-analítico da obra, quanto para a validação de uma total reformulação dessa construção prévia, podendo inclusive, ser criada uma obra *inérita*, apresentando traços da que a precede¹.

Entretanto, muitas das opiniões negativas formuladas acerca da adaptação são, na verdade, preconceituosas e moralistas, havendo ainda quem defenda que o cinema, ao desenvolver adaptações de obras clássicas, prestaria um desserviço à literatura, e que, por sua vez, profana, deforma e viola a obra fonte (*cf.* STAM, 2006, p. 19). De fato, para a grande maioria dos expectadores que conhecem o texto anterior – e isso é justificável sobretudo em decorrência da ligação afetiva com a obra –, o produto final é visto como algo estritamente conectado à fonte, sendo exigido um nível maior de respeito e fidelidade na produção. Contudo, a conotação dos termos usados por grande parte dos críticos e adeptos desse tipo de pensamento é, em sua maioria, pejorativa e pesada:

“Infidelidade” carrega insinuação de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classes; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia (STAM, 2006, p. 20).

Tal problemática coloca em pauta a necessidade de encarar cada produção adaptada individualmente, dissociando uma da outra. Mais do que apenas adaptativas, as relações firmadas por ela extrapolam o mero viés da inspiração e, muitas vezes, da própria recontagem, figurando como de extrema importância para a atualização de narrativas que, em decorrência do distanciamento cultural e temporal, seriam impossibilitadas na contemporaneidade.

¹ Em seu livro *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon (2011, p. 22) cita grandes nomes da literatura e da dramaturgia clássica que se utilizaram da adaptação como ponto de partida para vários de seus trabalhos, como Ésquilo e Shakespeare. No entanto, em geral esses autores optaram por recontar várias narrativas de sua época, porém, com uma nova abordagem, seja para adaptá-las para um público específico ou pelo simples desejo de inserir nelas suas próprias marcas e visões de mundo.

Johnny verbal: o ponto de vista cego

É no contexto caótico do entre guerras que encontramos os primeiros trabalhos do escritor e roteirista norte-americano Dalton Trumbo (1905–1976). Um dos mais proeminentes nomes da cinematografia da época, ficou conhecido por ter seu nome incluído na lista negra do cinema americano, também denominada de “os 10 de Hollywood”, grupo de atores, roteiristas e diretores perseguidos e presos durante as décadas de 1940 e 1950 por fazerem parte do Partido Comunista Americano.

Na literatura, área que primeiro atuou, escreveu dez livros, sendo o de maior destaque *Johnny vai à guerra* (*Johnny got his gun*). Ambientado na primeira guerra mundial, intitulada “a guerra para acabar com todas as guerras” ou ainda “a guerra pela segurança da democracia”, o livro descreve os fatos referentes à personagem Joe Bonham, um jovem recruta que acaba ferido em campo, acordando atordoado, algum tempo depois, no hospital. É exatamente a grave deficiência da personagem que acaba por afetar a noção espaço-temporal da narrativa, limitada, em sua totalidade, à mente da personagem. Para que seja possível um maior didatismo na análise, distinguimos ambas dentro de três categorias: realidade, na qual temos acesso à percepção direta da personagem acerca do “mundo real”; as lembranças, através das quais visualizamos o passado da personagem; e, por fim, os sonhos e delírios, facilmente confundidos com as lembranças em decorrência da narração truncada e fragmentada, desenvolvida pelo autor na tentativa de aproximar a escrita do caos psicológico da mente humana. Para tanto se utiliza de um recurso diferenciado, porém, bastante difundido na época em que a obra foi escrita: o fluxo de consciência. Dessa forma, temos um romance que decorre, em sua totalidade, na mente da personagem Johnny, com o auxílio desse narrador em terceira pessoa que Pouillon (1974, p. 54) chama de “narrador ‘com’”, uma vez que permanece grudado à personagem, limitando-se à percepção deste. Ou seja, temos “[...] um único personagem que constituiu o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso,

diferente da que se atribui aos demais” (POUILLON, 1974, p. 54). Na obra esse fator apresenta-se de maneira bastante clara, como vemos no trecho²:

Ele podia **imaginá-la** correndo através dos corredores. Ele podia ouvi-la fazendo barulho como se fosse um fantasma barulhento através dos corredores da morte. Ele podia senti-la correndo de enfermaria para enfermaria e da enfermaria dos aleijados para a enfermaria dos surdos para a enfermaria dos cegos e para a enfermaria dos mudos convocando a todas as pessoas do hospital gritando para eles a notícia da maravilha que havia ocorrido. (TRUMBO, 1989, p. 216, grifo nosso)

Em decorrência da limitação do narrador à personagem, cabe a ele imaginar, juntamente com este, os acontecimentos presenciados por outras personagens, por não haver, durante a narrativa, nenhuma fuga desse narrador para fora do aprisionamento mental do Johnny. Consequentemente, “vemos muito bem [...] o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece [para ele] [...]” (POUILLON, 1974, p. 54). Os fatos que cercam esses terceiros somente tornam-se concretos para o narrador a partir do desenvolvimento interativo e simultâneo com a personagem.

Também destacamos nessa citação a presença da escrita em fluxo de consciência. Em nosso *corpus*, identificamos a construção de um padrão ímpar, no qual as vírgulas são removidas para possibilitar ao leitor a sensação, tanto da falta de nexos entre as sentenças, expediente comum ao pensamento, quanto da continuidade e descontinuidade que experimentamos quando reclusos as nossas mentes.

A realidade externa à personagem figura como uma das dimensões mais complexas de serem compreendidas, tanto para a personagem quanto para o narrador. Sua limitação à mente faz com que toda a complexidade comum a construção do espaço seja apreendida, basicamente, através da percepção sensorial da personagem, sendo feita de diferentes modos durante o decorrer da narrativa, variando a partir de suas interações com o espaço e as demais personagens.

² Todas as traduções do romance são nossas.

Em um primeiro momento, o que ocorre é a percepção mediante as vibrações resultantes da movimentação das personagens, como vemos no seguinte trecho: “Durante o segundo ano no novo tempo de seu mundo nada aconteceu exceto que uma noite uma enfermeira tropeçou e caiu no chão criando uma boa vibração na sua cama” (TRUMBO, 1989, p. 154). Em contrapartida, a compreensão incerta que, até certo ponto, personagem e narrador compartilham em relação ao espaço físico que o cercam, se desfaz quando adentramos o terreno do “não real”. Quando penetramos os sonhos, lembranças e devaneios, percebemos um crescimento no que se refere ao acesso desse narrador:

Ambos ficaram deitados no sofá olhando para ele. Ele parecia um anão crescido pelas costas curvadas em decorrência dos vinte e oito anos nas minas de carvão em Wyoming. Vinte e oito anos na mina com um cartão da I.W.W.³ e amaldiçoando todo mundo. Ele ficou parado olhando com raiva para eles e eles não faziam qualquer movimento. (TRUMBO, 1989, p. 30)

Isso se torna totalmente justificável, uma vez que a concepção de “estar ‘com’ alguém [...] não é ter deste alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter com ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo” (POUILLON, 1974, p. 58). Sendo assim, o narrador não detém um conhecimento prévio do que seriam as lembranças da personagem, mas passa a compartilhar “com” ele a mesma memória, desbravando simultaneamente a sua narração para o público.

No tocante aos sonhos e devaneios, temos algo que se adapta à confusão perceptiva enfrentada pela personagem nos primeiros momentos da narrativa. Vemos isso em dois momentos específicos, sendo o primeiro ainda no parágrafo inicial do texto, no qual a personagem pensa ouvir o som de um telefone:

³ I. W. W. (*Industrial workers of the world*) – em português: Trabalhadores industriais do mundo – é um sindicato baseado na democracia laboral e autogestão trabalhadora, que teve sua origem nos Estados Unidos da América durante o século XIX. O movimento prega uma união da classe trabalhadora que unifica princípios socialistas e anarquistas de maneira a sobrepujar o capitalismo. Ver em: <http://www.iww.org/content/about-iww>.

Ele desejou que o telefone parasse de tocar. Já era ruim o bastante estar doente e ainda mais com um telefone tocando a noite toda. Cara ele estava doente. E não era de nenhum dos vinhos amargos da França. Um homem não conseguiria beber tanto para ficar com a cabeça daquele jeito. [...] A droga do som deveria estar do outro lado do mundo. Ele teria que caminhar por uns dois anos para chegar até ele. (TRUMBO, 1989, p. 3)

Para o segundo momento, tomamos por base o seguinte trecho:

O rato o estava devorando agora. Ele podia sentir os seus pequenos dentes afiados enquanto ele mordida as extremidades do seu ferimento ele sentia os rápidos movimentos do corpo do rato à medida que ele mastigava. Então ele iria enterrar as suas patas e retirar mais um pouco de carne e isso iria machucar e ele mastigaria novamente. (TRUMBO, 1989, p. 91-92)

Nesse ponto da narrativa, fica claro para o leitor a situação debilitada em que a personagem se encontra. Entretanto, em decorrência da permanente limitação do narrador à consciência da personagem, quando ela é afligida pela fantasia de um rato que o tenta devorar todas as noites, é incontestável o teor de dúvida que é imputado à trama. Nenhum dos dois consegue se situar de maneira satisfatória nesses momentos, quando nem mesmo o narrador consegue idealizar que tudo não passa de um momento de confusão da personagem ao confundir o tubo que está conectado a ele com um animal:

As mãos da enfermeira estavam sobre ele. [...] Ele percebia agora que o rato havia sido apenas um sonho. Ele estava tão aliviado de descobrir isso que por alguns segundos ele quase esqueceu seu medo. E então relaxando sobre os cuidados da enfermeira ele gelou por dentro percebendo que o sonho do rato poderia vir outras vezes. (TRUMBO, 1989, p. 93-94)

A perspectiva adotada pelo narrador se torna, portanto, uma característica peculiar do romance, obviamente, impossível de comunicar no cinema, posto que, sendo uma arte primordialmente visual, somente um filme experimental arriscaria uma tela sem imagens na tentativa de emular a

incapacidade de uma personagem sem visão. No entanto, há outras maneiras de fazer o espectador perder a noção de espaço e tempo, como veremos a seguir, na análise do filme.

Johnny visual: narração e ponto de vista

Se para o filme tomarmos a relação simbiótica desenvolvida entre narrador e a personagem, iremos nos deparar com uma complexidade no mínimo interessante. Transportar uma narrativa com um alto teor psicológico como a desenvolvida por Trumbo para as telas não é tarefa fácil, ficando a critério do próprio diretor desenvolver adequações para um processo narratológico desta natureza.

Inicialmente, tomando por base os dois narradores aqui envolvidos – terceira pessoa na obra e narrador-câmera no filme –, é indispensável trazer à tona uma breve apresentação acerca da dicotomia *mimesis* e *diegesis* (mostrar e contar), que nos auxiliará na compreensão acerca da posição de cada narrador na sua área de atuação específica. Chatman (1992), postula que

Em narrativas “contadas”, como épicos e a maioria dos romances, a função narrativa é designada por um conjunto de significantes que são “arbitrários”, dissimilares às ações, personagens ou aos espaços que eles significam. Em narrativas “mostradas”, como narrativas fílmicas, ambas personagens e ações tendem a ser representadas de maneiras icônicas ou motivadas. (CHATMAN, 1990, p. 112, tradução nossa)

São exatamente esses dois lados da mesma moeda narratológica, o contar e o mostrar, que irão diferenciar o papel desempenhado pelo narrador nas mídias em questão. No livro, presenciamos a construção de toda a decorrente das palavras, de maneira que é o leitor que infere a elas o caráter de materialidade. No filme, ao se ocupar apenas em “mostrar” aquilo que ocorre, temos a materialização da ação, fato que delega à plateia o elemento de entretenimento contemplativo do que transcorre na tela, bem como a sua livre interpretação.

Em contrapartida ao narrador em terceira pessoa “com” desenvolvido no livro, o filme se utiliza do narrador-câmera, correspondente

direto do primeiro na mídia cinematográfica. Entretanto, este narrador-câmera constrói a narrativa de maneira mimética, “mostrando”, inferindo através dos vários recursos visuais um significado geral para a trama. No longa-metragem, esse narrador desempenha um trabalho análogo ao ministrado pelo narrador “com” na obra, mantendo-se, de certa forma, preso à personagem, observando a narrativa a partir de seu ponto de vista. É trabalho desse narrador desempenhar a função de apresentar a história de maneira que a personagem possa deter uma importância suprema na obra (*cf.* CHATMAN, 1990, p. 147).

É resultante desse fator, predominante na narrativa, que veremos durante todo o filme um olhar que parece circular a personagem, *orbitando* à medida que enquadra cenário e personagens. Uma boa cena para observarmos essa característica toma forma em uma sequência onde, percebendo haver a recorrência de um padrão nos espasmos de seu paciente, a recém-chegada enfermeira requisita a presença de um médico para aplicar algum calmante que aliviasse o sofrimento, mas que somente nós sabemos ser a insatisfação deste com a sua desconsoladora situação (1h30min.). Enquadrados em um único plano sequência, observamos médico, enfermeira e paciente interagirem, toda a cena sendo concebida a partir de uma câmera que privilegia a personagem apesar de sua “inferioridade” na trama para as demais. Essa centralização orbital toma forma através de pequenos movimentos panorâmicos, primeiro para esquerda, seguindo o médico à medida que este prepara a injeção, centralizando-se durante a aplicação do remédio até, por fim, ser finalizada com o direcionamento da câmera para a direita, à medida que o médico os deixa.

É constante a utilização dos planos sequência no filme. De fato, seu emprego é de extrema importância na indução do sentimento de inquietação da personagem ao público, uma vez que sua aplicação impõe ao espectador a necessidade de uma maior concentração, bem como pressupõe uma maior tensão decorrente da diminuição dos vários cortes a que estamos acostumados. Esse ponto, unido à percepção reduzida do Johnny, nos coloca como um tipo de prolongamento dos sentidos e sentimentos dele na narrativa, à medida que esses inexistem para o mundo externo a ele, sendo exclusividade nossa e do narrador câmera a extensão do seu desespero.

A fotografia utilizada no filme figura como uma das características de maior valor na obra. Em 1971, ano de lançamento do filme, produções com coloração fotográfica preto e branco cessaram sua presença entre as mais populares em decorrência do alto custo, da baixa demanda e da dificuldade em se encontrar os materiais necessários para esse tipo de expressão. Entretanto, em *Johnny vai à guerra*, o uso que é exercido através do misto entre a fotografia colorida e preto e branco vai muito além do mero recurso estético como era costume em outras criações, configurando-se, como resultado dessa opção, em um meio narratológico para a representação das várias instâncias físicas e psicológicas da obra, fato esse que fica bastante evidente quando contrastamos as diferenças entre as fotografias preto e branco, colorida e esfumada.

A primeira cena do filme, em preto e branco, é direcionada à introdução do expectador à situação da personagem. Sua construção faz uso do processo de focalização do narrador através da personagem, ao posicionar a câmera de baixo para cima, simulando, dessa forma, o ponto de vista deste, preconizando aquela que será a função do narrador durante todo o filme. Precedida apenas pelos créditos que, ao utilizarem várias cenas originais da Primeira Guerra Mundial, nos dão o tema da narrativa, a cena marca o tom desesperador e claustrofóbico que será mantido sempre que tivermos a recorrência do preto e branco. Tendo início apenas com a respiração da personagem, ela nos exhibe a descrição dos médicos do estado clínico do paciente, de maneira inquietante para o espectador, e contradiz a expectativa que é criada pelo ponto de vista inicial da câmera que, auxiliado pela forma do enquadramento, nos engana, nos transmitido a ideia que é com os olhos destruídos da personagem Johnny que vemos a cena (aos 3 min.).

A primeira transição para o colorido acontece ainda nos primeiros minutos da narrativa, quando a personagem entra em um estado que paira entre a lembrança e o sonho. Mesmo sem grandes momentos com ela em seu mundo preto e branco, ou ainda, sem termos visualizado seu estado físico, o narrador nos leva, através de uma leve mudança, para o último dia antes de a personagem ir para a guerra (7 min.). Na ocasião, o acompanhamos em uma visita à casa de sua namorada, Kareen. Em uma cena que nos remete à que acontece no livro, a personagem encontra-se envolta em uma escuridão

semelhante a cena que a precedeu no leito do hospital, sendo perceptível a transição gradativa de uma cena para a outra pela mudança da coloração, primeiro azulada, e só então, para a em cores. A cena segue até o casal ser interrompido pelo pai de Kareen, que compreendendo a partida iminente de Johnny para a guerra, permite que ele durma com sua filha, uma vez que seu retorno do campo de batalha poderia não acontecer. O misto entre sonho e lembrança já aparece nessa cena, pois uma vez dentro do quarto, é notável uma leve mudança na fotografia, ganhando um tom levemente esfumado que, como veremos mais à frente, será característico dos delírios e sonhos da personagem.

Entretanto, as distinções entre esses dois momento, lembrança e sonho, são, em grande parte, mínimas. Isso acontece por que “nós não ‘vemos’ somente objetos físicos, mas memórias, ideias abstratas, relações, e assim por diante [...]” (CHATMAN, 1992, p. 139). Essa mistura entre lembrança e sonho acontece constantemente durante a narrativa, de forma que em alguns momentos podemos confundir devaneio e lembrança, ou mesmo não conseguir, como no exemplo acima citado, desenvolver um discernimento claro entre eles.

É natural que, semelhante ao que acontece no livro, o narrador câmera coopere com esse tipo de confusão. Uma cena que reflete bem essa característica acontece quando a personagem confunde pesadelo e realidade ao imaginar haver um rato tentando devorar o seu rosto. Isso acontece enquanto a personagem lembra dos fatos presenciados durante a guerra, quando os corpos dos soldados mortos serviam de alimento para esses animais (45 min.).

A cena é construída a partir da descrição desenvolvida pela própria personagem acerca dos movimentos do animal pelo seu corpo, sendo toda a movimentação da câmera um acompanhamento dessa narração. De maneira bastante sutil, é perceptível uma leve coloração azul envolta na escuridão da sala, bem como o tom vermelho do sangue que ele estaria tomando na veia, sendo essa a única vez que teremos o “mundo real” da personagem sendo representado a cores, exatamente por essa representação ser uma configuração direta de sua mente. Essa atmosfera de terror, criada durante o momento em que é desenvolvido o pesadelo, é subitamente interrompida pelo

retorno da fotografia em preto e branco, quando comprovamos que, na verdade, o que a personagem estava sentindo, era apenas o toque da mão da enfermeira que cuidava dos ferimentos do seu rosto.

A maneira mais fácil de identificarmos essa diferença entre lembrança e sonho, uma vez que a fotografia pode configura-se como falha pela sua submissão à personagem, é analisando a própria construção narrativa usada nesse tipo de cena, de maneira que será o caráter de semelhança com a realidade que delimitará essa distinção. As lembranças serão marcadas pela relação das cenas com fatos explicitamente palpáveis, em contrapartida direta aos sonhos e delírios, que se configuram com uma estrutura sem nexos e, por vezes, inconstantes e inconsistentes.

Se compararmos algumas cenas levando em conta esse “teor do real”, podemos facilmente discernir esses dois fatos. Por exemplo: em certo momento da narrativa a personagem apresenta várias memórias referentes a sua infância que, apesar de serem desconexas uma das outras, são todas concretas e comprovadamente possíveis de haverem ocorrido (33 min.). Nelas, vemos, em fotografia colorida levemente esfumada, uma sequência de lembranças da personagem quando criança interagindo com seus pais em várias situações: no dia-a-dia, no natal e em tarefas que ele costumava fazer com o pai, como cuidar de uma colmeia caseira, pescar ou ir à Igreja.

Em contrapartida, os sonhos sempre apresentam um “caráter não natural”: são desconexos, caoticamente construídos e fundamentados no terreno do fantástico ou fantasioso. Vemos isso, por exemplo, na cena em que a personagem sonha que seu pai o está exibindo como uma aberração de circo (59 min.). Nessa sequência, temos vários fatos que beiram o absurdo como: 1) a cena se passa no meio de um deserto; 2) o pai de Johnny discursa para uma plateia inexistente – fica claro na narrativa que ele já havia falecido; 3) Kareen, namorada da personagem, recolhe o dinheiro dessa *plateia*; 4) a própria presença da personagem no local, completo e ainda com o fardamento do exército, haja visto que ele já se encontraria em exibição no palco.

Esse mesmo esfumaçamento, que muitas vezes se mistura com os sonhos e lembranças, diretamente, quando de sua utilização exagerada, será responsável pela representação das alucinações e devaneios da personagem,

que tomam parte, em sua maioria, quando ela se encontra sob o efeito de sedativos ou de profundo envolvimento emocional e psicológico.

O desenvolvimento da cena que será analisada toma lugar logo após um dos momentos mais dramáticos da narrativa. Aos poucos, a personagem começa a perceber a complexidade dos ferimentos sofridos por ele, idealizando, membro após membro, o quanto o seu corpo foi comprometido. A cena é construída de maneira a sentirmos pena da personagem e raiva do médico, uma vez que temos a narração da personagem acerca dos fatos se misturando com a fala deste, passando-nos a impressão de que ele parece não ligar para os gritos de terror do Johnny (25 min.).

Por fim, a personagem desenvolve vários questionamentos sobre o porquê de os médicos haverem optado por deixá-lo daquela maneira, argumentando se seria por motivos econômicos, científicos ou apenas sádicos. No momento específico em que a cena toma lugar, é perceptível, pelo tom de voz usado pela personagem, que ele não se encontra em um estado psicológico normal, uma vez que sua fala apresenta uma narração lenta e com um tom mais calmo do que o de costume. É exatamente nesse momento que observamos o desenvolvimento da perspectiva narratológica do delírio da personagem, que, de maneira desfocada e esfumaçada, expõe a falha psicológica dele (32 min.). Sob efeito das drogas injetadas durante o tratamento, a personagem delira sobre uma possível utilização sua para o exército como um tipo de cobaia de testes para que outros não sofressem aquilo que ele sofria no momento. Mais especificamente, ele se imagina em um tipo de apresentação, na qual o médico o expõe como o ápice da medicina moderna.

De fato, é interessante como, conjuntamente, todos os recursos usados no filme cooperam e se adaptam às necessidades do narrador câmera. Seja a fotografia, como já analisamos anteriormente, o cenário, a própria voz das personagens, a trilha sonora, ou o próprio som, tudo vem a contribuir para a instância narrativa da película. No nosso caso, onde temos por *corpus* uma construção limitada pela incapacidade motora e comunicativa da personagem, todo e qualquer recurso presente serve para implementar a compreensão das diversas nuances fílmicas.

Por se limitar a mostrar o ambiente que circunda a personagem, a câmera se vê na dependência do máximo de recursos imagéticos que compõem a ambientação do cenário para substituir elementos que se encontram atenuados em decorrência do método focalizador utilizado por ela. De fato, o espaço e sua composição podem até passar despercebidos, ou ainda, ter sua análise dispensada em narrativas mais tradicionais; porém, em instâncias ímpares como a do filme em questão, cada detalhe na composição do quadro contribui, de alguma forma, para a instância narrativa.

A narração desenvolvida no filme, apesar de aparentar, em um primeiro momento, limitações insolúveis, ao ser analisada com um maior cuidado, apresenta vários pontos de destaque. Não obstante essas várias limitações narrativas herdadas da sua obra fonte, fatores esses que poderiam vir a dificultar o processo de narração da história, vemos que o diretor consegue, de maneira bastante elaborada e peculiar, fazer uso de todos os elementos narrativos disponíveis para construir sentido, partindo desde o uso das mais variadas fotografias a, até mesmo, o uso do ambiente como recurso externo.

Considerações finais

Ao tomarmos por base a análise aqui desenvolvida, constatamos que sua construção vai muito além de algo banal. Na verdade, em um pensamento totalmente oposto a esse, a adaptação passa a representar a possibilidade de um novo viés, a partir do qual temos a liberdade de, além de contemplar a materialização da obra em uma mídia diferenciada, modificar e atualizar a temática das dessas produções para culturas e épocas diferentes.

Em se tratando de uma adaptação, e com base em tudo que já foi discutido anteriormente acerca da teoria da área, *Johnny vai à guerra* em nada deixa a desejar. Temos expressa na tela toda a complexidade que nos é familiar à obra, apesar das várias simplificações e aplanamentos desenvolvidos pelo diretor com o intuito de aproximá-la de seus expectadores, bem como de tornar a narrativa mais “didática” em contrapartida a complexidade de sua fonte.

Embora sejam contextualizadas na Primeira Guerra Mundial, as obras conseguiram atualizar bem a temática para as suas épocas, considerando o lançamento do romance ser um libelo anti-belicista lançado à beira da Segunda Guerra Mundial e, especialmente, a adaptação ter sido produzida em um período estratégico da história, no qual os Estados Unidos ainda se encontravam envolvidos na guerra no Vietnã, fator que validou, mais uma vez, o teor crítico, fomentando o debate envolvendo o papel do país e seus cidadãos na guerra, bem como levantando todo um leque de possibilidades de análises acerca das relações sociais decorrentes desses conflitos.

Referências

CHATMAN, S. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University, 1990.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da Adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

JOHNNY VAI À GUERRA. Direção: Dalton Trumbo. Produção: Bruce Campbell, Tony Monaco, Christopher Trumbo e Tom Tryon. Intérpretes: Timothy Bottons, Kathy Fields, Marsha Hunt, Jason Robards, Donald Sutherland, Charles McGraw, Sandy Brown Wyeth e outros. Roteiro: Dalton Trumbo. [S. I.] World Entertainment, p1971. (111 min.) Color; P&B.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Universidade de São Paulo: 1974.

STAM, R. Teoria à prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006. p. 19-53.

TRUMBO, D. *Johnny got his gun*. New York: Bantam Books: 1989.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, T. et ali. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003. p. 61-89.

Recebido em 23 de março de 2017.

Aceito em 15 de abril de 2017.

THE RAVEN, DE EDGAR ALLAN POE: O POEMA, SUAS TRADUÇÕES E RECRIAÇÕES

Fernando Martins Fiori¹

Resumo: Este trabalho procura investigar os processos que envolvem a tradução de uma obra literária, não somente entre idiomas diferentes (tradução interlingual), mas também entre mídias que trazem suas linguagens específicas (intersemiótica). A partir do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, apresentaremos a discussão sobre sua tradução no âmbito da língua portuguesa bem como sua transposição para dois suportes: a xilogravura e o cinema. Analisaremos, brevemente, o diálogo entre o poema de Poe, as xilogravuras de Gustave Doré, de 1884, e o filme dirigido por Charles Brabin, em 1915. Nosso ponto de vista teórico consiste, principalmente, nas ideias sobre tradução propostas por Roman Jakobson, Júlio Plaza e Haroldo de Campos.

Palavras-chave: *The Raven*, Edgar Allan Poe, tradução intersemiótica, transcrição

THE RAVEN, BY EDGAR ALLAN POE: THE POE, ITS TRANSLATIONS AND RECREATIONS

Abstract: This work tries to investigate the processes that involve the translation of a literary work, not only between different languages (interlingual translation), but also between media that bring their specific languages (intersemiotic). From the poem *The Raven* by Edgar Allan Poe, we present the discussion about its translation in the Portuguese language as well as its transposition for two supports: woodcut and cinema. We will briefly discuss the dialogue between Gustave Poe's poem, the Gustave Doré's woodcuts, in 1884, and the film directed by Charles Brabin, in 1915. Our theoretical point of view consists mainly of the ideas on translation proposed by Roman Jakobson, Júlio Plaza and Haroldo de Campos.

Keywords: *The Raven*, Edgar Allan Poe, Intersemiotic translation, transcription

¹ Universidade Federal de São Carlos. Endereço Eletrônico: fernandomfiori@gmail.com

Introdução

Na literatura, a obra mais conhecida por trazer a figura de um corvo é, sem dúvida alguma, *The Raven*, de Edgar Allan Poe. As obras de Poe influenciaram não só a literatura dos Estados Unidos, país onde o escritor nasceu e viveu a maior parte de sua vida, como foi e é até hoje referência para escritores de todo o mundo.

Mais conhecido pelo mistério e o macabro presentes em seus contos, de alguma forma as obras de Poe refletem sua vida conturbada desde a morte dos pais, enquanto ainda era um bebê. A trajetória de Edgar Allan Poe foi marcada pela paixão seguida da privação da mulher amada, que tem início com a morte da mãe e, na fase adulta, com seguidas decepções. Ainda adolescente, Poe apaixonou-se pela mãe de um colega que também vem a falecer de tuberculose ensejando “uma interminável série de exaltações amorosas platônicas que se seguirão e se desencadearão desordenadamente por toda a existência do poeta”. (LUCCHETTI, 2009, p. 44).

Casa-se secretamente com sua prima, Virgínia, de apenas 13 anos, provocando a relutância de alguns parentes devido à diferença de idade. Em 30 de janeiro de 1847, ela falece devido à saúde frágil que já a acompanhava há algum tempo e, em sua homenagem, Poe escreve o poema *Ulalume*. Após a morte da esposa, o escritor se torna cada vez mais instável devido ao seu bloqueio criativo e consumo excessivo de álcool e ópio, o que lhe dificultou concretizar outros relacionamentos.

Além da perda da amada, a miséria, os jogos de azar e as frustrações profissionais o assombraram durante toda a vida e antecederam a sua morte em 7 de outubro de 1849, em Baltimore, durante uma viagem. Em delírio, foi encontrado trajando as roupas de outra pessoa e, assim que foi hospitalizado, não recobrou mais a consciência. Veio a falecer sem comunicar a ninguém o que ocorreu naquela misteriosa estada em Baltimore.

Foi como uma de suas próprias histórias; e, por mais bizarro e desconcertante que fosse, parece um fim apropriado para um escritor que prosperou no mistério, que via a vida como uma máscara e a morte como uma

viagem para um outro mundo, mais verdadeiro. (GRAY, 2004, p. 124, tradução nossa)².

Poe é considerado o pai do romance policial, porém reduzir sua maestria apenas aos seus contos seria inconsistente perante sua genialidade, também, na poesia com seu magistral poema, *The Raven*, publicado, anonimamente, em 1845, no jornal *Evening Mirror*. De imediato, a obra provocou furor nos leitores e logo foi republicado com a autoria de Poe, marcando o início da conquista de sua fama e reconhecimento que nunca mais perderia, nem mesmo após sua morte. Foi criteriosamente planejado em rimas, aliterações, além do impetuoso estribilho. Sua leitura deveria ser sem interrupção, a fim de criar um suspense devido ao ritmo desconcertante. Há quem diga que o trabalho levou mais de quatro anos para ser concluído por causa do rigor e escolha requintada da linguagem que Poe, obcecadamente, almejava.

Formado por dezoito estrofes e cento e oito versos, *The Raven* é narrado por um rapaz que expressa todo o seu sofrimento pela perda da amada, Lenore, numa atmosfera assustadora composta pelo frio e pela noite. Enquanto o eu-lírico medita sobre o infortúnio que o acomete, um corvo falante pede entrada no aposento e empoleira-se em uma estátua do busto de Palas Atenas. Engraçando-se com aquilo, o enlutado começa a indagar sobre a possibilidade de reencontrar Lenore, mas o corvo irá replicar somente, “*nevermore*”, refrão contundente que intensifica o sofrimento do eu-lírico. Irritado com as respostas dadas pelo corvo, o poeta ordena que a ave retorne à noite deixando-o em paz, mas ela continua imóvel no busto projetando sua sombra no chão.

O poema termina com a derrota psicológica do rapaz metaforizada pela alma imantada junto à sombra do corvo projetada no chão. Juntas, sombra e alma, não se erguerão nunca mais como notamos na última estrofe:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;*

²*It was like one of his own stories; and, bizarre and disconcerting though it was, it seems an appropriate end for a writer who thrived on mystery, viewed life as a masquerade and death as a voyage into another, truer world.* (GRAY, 2004, p. 124).

*And his eyes have all the seeming of a demon that is
dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow
on the floor,
And my soul from out that shadow that lies floating on
the floor
Shall be lifted - nevermore!*

Por convenção, podemos interpretar a sombra como o oposto da luz, o terror, o luto. Contrariamente, a alma equivale à luminosidade que anima o corpo, à vida em si. Ao fazer a consubstanciação da sombra e da alma, o eu-lírico expressa de forma hiperbolizada sua tristeza profunda, pois a sombra impera sobre a alma que juntas estão presas ao chão. Pode-se inferir o substrato como o estado de depressão, em contradição ao verbo “erguer-se” que nos remete à superação da perda, da qual o eu-lírico nunca mais conseguirá alcançar.

Poe descreveu o seu passo a passo da composição de *The Raven* no ensaio *A Filosofia da Composição* (1846), onde desmitifica o frenesi intuitivo e explica o seu *modus operandi* regresso para a composição do poema. Roman Jakobson explica que:

A intérmina estada do hóspede sinistro é expressa por uma cadeia de engenhosas paronomásias, parcialmente invertidas, como seria de esperar do *modus operandi* antecipatório, regressivo, desse experimentador, desse mestre do ‘escrever às avessas’, que foi Edgar Allan Poe. (JAKOBSON, 1970, p. 151).

Poe marcou um grande momento de transição e paradoxo entre um mundo clássico e moderno. Vale ressaltar que se criou um mito sobre ele devido a sua vida desregrada, porém o autor que se apresenta para nós através de seu trabalho meticulosamente calculado, é um Poe regrado com resquícios do homem clássico ainda. Ele acrescentou a toda esta tradição a questão psicológica presente em seus personagens que estão sempre no limite entre a razão e a desrazão.

As traduções de *The Raven*

A repercussão mundial de Edgar Allan Poe foi póstuma, a não ser por *The Raven* (e alguns poucos contos) que triunfou com o autor em vida. O que ajudou a propagar o poema, desde seu surgimento no século XIX, fora dos Estados Unidos, foram as traduções em vários idiomas. As traduções de obras literárias tornaram possíveis a exposição de conteúdos para públicos que não as compreenderiam a partir do idioma original. No entanto, as discussões sobre traduções estão em pauta até hoje levando-se em conta critérios de fidelidade do tradutor acusado, muitas vezes, de deturpar ou depreciar a obra na qual se baseiam.

Seguindo os conceitos de Roman Jakobson, a “tradução interlingual”, ou seja, entre textos em idiomas diferentes, não é nada simples. Deve-se levar em conta tais dificuldades perante as especificidades linguísticas de cada idioma e o contexto histórico em que o texto de partida foi criado. Quando se pensa na tradução de poemas, a polêmica é inesgotável entre os que defendem a impossibilidade de uma correspondência formal e outros que defendem a preservação semântica do texto original. Sobre a poesia, Roman Jakobson defende que:

As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. [...] quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...] (JAKOBSON, 1970, p. 71).

Portanto, para o linguista russo, é outorgado que se interprete o original pelo tradutor que, a partir de seu domínio intelectual, recriará levando-se em conta as equivalências do código lexical entre os dois sistemas de signos diferentes. No entanto, diante da amplitude de elementos que envolvem um poema como *The Raven*, torna-se um pesadelo para o tradutor levar em conta as correspondências de todos elementos linguísticos envolvidos. Segundo, Claus Clüver:

Se for a função da tradução representar um poema para um leitor estrangeiro, o tradutor que quer reconstruir o sentido do texto em forma de poema precisará decidir quais das práticas significantes no sistema literário do original têm o maior peso para determinar seu significado e então, encontrar equivalentes num sistema acessível à audiência. Isso pode envolver o sacrifício da equivalência semântica no nível linguístico para evidenciar a semântica do nível poético. (In: *Poéticas do visível*, 2006, p. 117).

O que ocorre nas traduções da poesia é que, ora priorizam a métrica, ou as rimas, ou as aliteraões em detrimento do sentido literal da obra, segundo alguns críticos conservadores. Porém, se considerássemos tal conservadorismo, estaríamos condenados à eterna “estagnação estética” e toda obra poética precisaria ser lida dentro do sistema de códigos original em que foi criada, o que limitaria o seu acesso a outros públicos sem o domínio lexical desses códigos. “Nessa medida, o problema da tão falada “fidelidade” é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele”. (PLAZA, 2013, p 32).

Em uma atitude quase apostólica, Charles Baudelaire em sua tradução de *The Raven*, não se viu digno de traduzir as rimas e sonoridades e, por isso, optou pela prosa. Foi a primeira tradução do poema na França, publicada na revista *L'Artiste*, em 1853:

Na elaboração da prosa aplicada à poesia, há necessariamente uma terrível imperfeição; mas o mal seria ainda maior numa macaquice rimada. O leitor compreenderá que me é impossível dar-lhe uma ideia exata da sonoridade profunda e lúgubre, da potente monotonia desses versos, cujas rimas longas e triplas soam como um dobre de melancolia. Esse é bem o poema da insônia, do desespero. Nada nele falta: nem a febre das ideias, nem a violência das cores, nem o raciocínio doentio, nem o terror gagá, nem mesmo essa alegria bizarra da dor que a torna mais terrível. (BAUDELAIRE, 2003, p. 20).

Contra qualquer dogmatismo, defendemos a liberdade tradutória. Entendemos que as traduções, ao referirem-se às obras originais, as mantêm vivas comunicando-as para um maior número de pessoas e atualizando-as, conforme as experiências e o contexto histórico de quem as traduz. Cada tradutor interpretará distintamente um mesmo texto de partida, segundo os seus critérios linguísticos. O resultado serão diversas traduções interlinguais como ocorre em *The Raven*, cada uma com suas peculiaridades e valores estéticos diferentes.

Haroldo de Campos foi um dos principais teóricos do Brasil que se posicionou a favor das transformações que ocorrem no ato tradutório e propôs os conceitos de *transcrição*, *transluciferação* e *recriação*. Em *Metalinguagem & outras metas* (1992), o autor afirma que “[...] a tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela e autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”. (CAMPOS, 1992. p. 35).

Segundo Carlos Daghljan, pode-se dizer que Poe começa a ser conhecido no Brasil através das traduções de *The Raven*, no século XX. Em *A recepção de Poe na literatura, brasileira* (2003), o autor expõe todos os escritores nacionais possivelmente inspirados por Poe, desde o romantismo até a contemporaneidade. A única tradução em prosa no Brasil de que temos conhecimento, ficou a cargo de Rubens Francisco Luchetti, que a publicou em 1976. Das várias traduções para o português que surgem, as duas mais conhecidas ainda são a de Machado de Assis, publicada no Rio de Janeiro em 1883, e a de Fernando Pessoa, publicada em 1924, na revista *Athena*. A versão do escritor lisbonense se tornou consagrada pelo seu esforço na preservação do ritmo e métrica, conforme o original:

*E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus
umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e
mais,
Libertar-se-á... nunca mais!*

Em *A operação do texto* (1976), Haroldo de Campos, à luz de estudos prévios de Roman Jakobson, analisa a última estrofe do poema e algumas de suas traduções, inclusive a de Pessoa, sobre a qual diz:

Sem esquecer que a escolha de palavras, em Pessoa, é geralmente eficaz na estrofe examinada, tendo o seu ponto alto no verso 3, onde, embora afastando-se do léxico do original (neste não existe a “medonha dor”), o poeta fica dentro do clima desejado e prepara as aliterações e rimas que configuram o referido verso 3 e o que se lhe segue; a bela imagem “um demônio que sonha” é assim integralmente preservada. (CAMPOS, 1976, p. 32).

Mesmo assim, Haroldo aponta nesse livro algumas escolhas indevidas por parte dos tradutores e tenta reproduzir o quanto possível os efeitos fônicos e a escrita regressiva da última estrofe do poema:

*E o corvo, sem revôo, pára e pousa, pára e pousa
No pálido busto de Palas, justo sobre meus umbrais;
E seus olhos têm o fogo de um demônio que repousa,
E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz;
Ergue o vôo - nunca mais!*

A terceira forma de interpretação do signo verbal, segundo Roman Jakobson, é chamada de tradução *intersemiótica* ou *transmutação* que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Este postulado deu margem para estudos que trataram de analisar a correspondência entre diferentes linguagens como se propôs Júlio Plaza:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2013, p. 1)

E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm a tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria

característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (PLAZA, 2013, p. 30)

Portanto, muito próximo do pensamento de Haroldo de Campos, na teoria de Júlio Plaza é desvinculado qualquer critério de fidelidade ao original. Mais do que isso, devemos levar em conta o contexto histórico em que a obra foi recriada, além das peculiaridades do suporte e seus materiais de expressão.

A tradução pictórica de Gustave Doré

Paul Gustave Doré ficou conhecido, principalmente, por suas ilustrações extremamente detalhadas em formato de xilogravura³ produzidas em meados do século XIX. Também se enveredou na pintura e escultura, mas sem conquistar o mesmo reconhecimento, apesar de sua habilidade. O gosto pela literatura despertou-lhe o interesse em traduzir textos literários em ilustrações fantasiosas, resultando em seu portfólio mais de cento e vinte obras baseadas em narrativas consagradas da cultura europeia ocidental. Seu último trabalho ilustrado, publicado postumamente, foi *The Raven* (1884), que conta com quase trinta imagens, todas entalhadas em placas de madeira, que se alternam com versos do poema em idioma original. O destaque para esta magnífica recriação são os elementos extras que formam uma rede de outras referências textuais que o artista tomou a liberdade de incluir. Com isso, ele transgrediu as fronteiras do que está expresso no poema de Poe, resultando em algo novo e, portanto, amplificando a obra original. “No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” [...] (PLAZA, 2013, p. 27).

O ambiente é suntuoso, no interior e no exterior deduzimos que a moradia do poeta era um castelo ou palácio, ou seja, arquiteturas que colaboram para uma atmosfera mais sombria. O quarto ocupado pelo poeta é adornado com objetos os quais Edgar Allan Poe havia se referido em seu

³É uma técnica em que se entalha na madeira, com ajuda de um instrumento cortante, a figura ou forma (matriz) que se pretende imprimir. Após este procedimento, usa-se um rolo de borracha embebida em tinta, tocando só as partes elevadas do entalhe. O final do processo é a impressão em alto relevo em papel ou pano especial, que fica impregnado com a tinta, revelando a figura.

ensaio *Filosofia do Mobiliário* (1840) como, por exemplo, a poltrona acolchoada, a escrivaninha e o lampião. No quarto, o amante é assombrado pela alma de sua amada morta, juntamente com outras divindades angelicais citadas no quarto verso da 16ª estrofe do poema: *“It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore”*.

A lareira que Gustave Doré inseriu no aposento é fruto de sua liberdade para recriar, já que não há menção ou indício deste elemento no poema. Mais do que um recurso arquitetônico, a lareira enfatiza o estado reflexivo do eu-lírico, conforme notamos nas figuras 1 e 2.

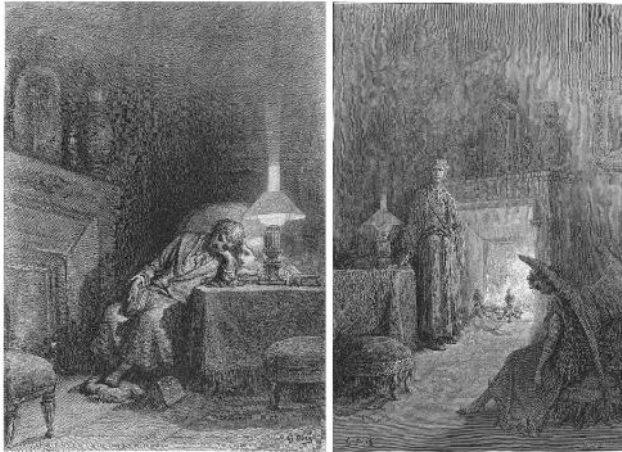


Figura 1 - À direita, o poeta e a alma da amada.
Figura 2 - À esquerda, o poeta na companhia dos anjos.

A presença do Ceifador⁴, que não é expresso no poema, juntamente com o cemitério em destaque numa gravura exclusiva, são elementos que sugerem o diálogo intertextual com outro poema mais antigo. Mesmo sem a comprovação de Poe, existe a hipótese de que a sua escolha pelo nome Lenore não tenha surgido aleatoriamente. Em 1773, Gottfried August Bürger escreveu seu famoso poema *Lenore* que teve grande repercussão na época e marcou o pré-romantismo alemão, influenciando vários outros poetas sucessores.

⁴ O *Grim Reaper*, mais conhecido como O Ceifador, no Brasil, é alegoria comum da morte no imaginário coletivo ocidental, representado por um esqueleto vestido de preto que carrega uma foice para desprender a alma de corpo. O Ceifador também “exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível [...]”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 622).

O poema conta a história da jovem chamada Lenore que aguarda ansiosamente o retorno de seu noivo, William, que fora lutar na Guerra dos Sete Anos, embora a batalha já tenha terminado. Sem notícias de seu amado, enquanto os outros soldados retornam para suas casas, Lenore, cheia de angústia, renuncia a Deus porque se julga não merecedora de tamanho sofrimento. Um dia, à meia-noite, um homem misterioso, semelhante a seu noivo, aparece à procura da jovem, convidando-a para um passeio a cavalo. Ela aceita o convite e ambos cavalgam velozmente por paisagens misteriosas até o nascer do sol, quando a jornada termina às portas do cemitério. Enquanto o cavalo passa pelas lápides, o cavaleiro começa a perder sua aparência humana e é revelada a Morte, com a forma de um esqueleto segurando uma foice em uma das mãos e uma ampulheta noutra. Ela é encaminhada ao túmulo onde residem os restos mortais de seu amado, William, com quem se juntará como punição por virar-se contra Deus.

Independente da confissão de Poe, a partir das figuras 3 e 4, notemos a sugestão que Gustave Doré faz à balada gótica. A figura à esquerda traz a Morte, alegorizada pelo esqueleto com a foice, abraçada com a alma de Lenore vagando pelo campo. A figura à direita, ao trazer a Morte segurando uma ampulheta, reforça ainda mais o diálogo com a obra de Bürger.

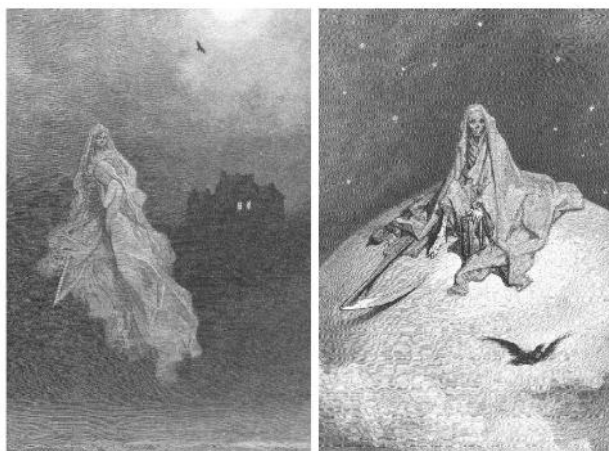


Figura 3 – À esquerda, a Morte levando Lenore.
Figura 4 – À direita, a Morte segurando a ampulheta.⁵

⁵ Estas duas imagens foram digitalmente editadas a fim de aproximarmos e enquadrarmos apenas os elementos de interesse para a comparação.

Além disso, Gustave Doré recorre a elementos da mitologia grega para elaborar o tema, pois, além do busto de Palas Atenas no qual o corvo se empoleira, ele inclui imagens da deusa Ananque, controladora do destino dos mortais. Sua presença enfatiza a fatalidade e o enigma da morte sustentado, também, pela figura da esfinge presente na última gravura, como estátua decorativa do túmulo o qual presumimos ser de Lenore. Conforme podemos notar através das figuras 5 e 6, a última ilustração em *The Raven* parafraseia um trabalho anterior de Gustave Doré, o quadro *L'Enigme*, de 1871. Nas duas ilustrações notamos uma distribuição de elementos e figuras muito similares. Ou seja, há uma entidade em lamentos, à esquerda, com os braços estendidos abraçando a esfinge, ao pé de uma colina.

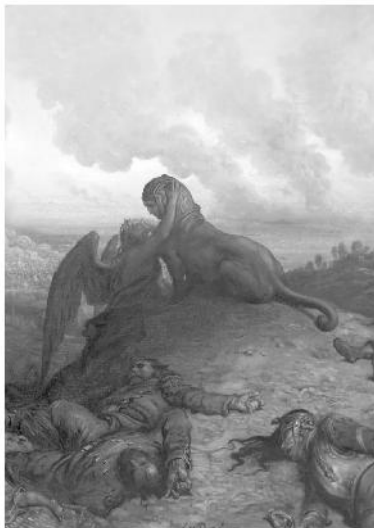


Figura 5 – À esquerda, *L'Enigme* (1871)⁶.



Figura 6 - À direita, última gravura de *The Raven* (1884).

Nesta breve análise, notamos que Gustave Doré incorporou, em seu trabalho, outros variados elementos que o enriqueceram, revelando a autonomia que um tradutor deve usufruir para seu processo de criação. Ora

⁶ A imagem do quadro *L'Enigme* (1871) foi digitalmente editada neste trabalho a fim de enquadrarmos apenas os elementos de interesse e facilitarmos a comparação com a última gravura de *The Raven* (1884).

identificados pela deusa Ananque, ora pela esfinge ou pelo Ceifador, todas estas alegorias reforçam, juntamente com o corvo, o tema sobre o mistério da inevitabilidade e inexorabilidade da morte.

***The Raven*, de Poe, no audiovisual**

No cinema, desde seu surgimento houveram transposições de obras literárias para esta mídia que teve como prerrogativa a possibilidade de atingir mais destinatários do que um livro. Ao retratar estas obras, o cinema libertava tais textos do círculo recluso de intelectuais, para propagá-los à grande massa. Todavia, devemos levar em conta que cada processo de tradução *intersemiótica* deve ser interpretado como uma nova experiência e não a simples reprodução do texto original em outra mídia. Isto porque cada suporte midiático traz suas peculiaridades que interferem na forma como o conteúdo desta obra original é comunicado.

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. [...] as formas da linguagem atual, junto com as formas técnicas produtivas, contaminam e semantizam a leitura da história assim como determinam a recepção, ao mesmo tempo em que elas definem sua própria historicidade. (PLAZA, 2013, p. 10).

São inúmeras as obras audiovisuais existentes que foram inspiradas na literatura de Edgar Allan Poe. Suas origens remontam aos primeiros tempos do cinema, revelando o interesse e prestígio do escritor, já no início do século XX. Se levarmos em conta que Poe foi célebre não apenas pelo terror de suas obras, mas também pelo raciocínio lógico de seus contos policiais, a presença direta ou indireta de sua literatura impregnou filmes de vários gêneros, em várias épocas. No entanto, para este artigo, nos limitaremos ao filme *The Raven*, dirigido por Charles Brabin, em 1915, durante a era silenciosa do cinema.

Trata-se de uma ficção baseada em fatos biográficos de Poe e de seu poema magistral, *The Raven*, e traz como protagonista o próprio escritor

americano interpretado pelo ator Henry B. Walthall. No início, o filme traça toda a linhagem irlandesa dos ancestrais de Poe, desde o seu nascimento, sua adoção pela família de John Allan, até a vida de excessos na universidade, entre outros incidentes que não são o nosso foco de análise. O que nos importa são os momentos em que a narrativa trava um diálogo não apenas com o poema de Poe, como também com a recriação de Gustave Doré, que ressaltamos a pouco.

No filme, após se embriagar de vinho, Poe tem o que parece ser uma alucinação. Neste momento, o escritor se torna o eu-lírico de sua própria obra e, enquanto as imagens retratam o encontro com a ave, os intertítulos apresentam trechos e versos do poema. Sozinho, sentado na poltrona, Poe ouve uma batida ao lado de fora do aposento. A porta se move por conta própria e, em uma trucagem de fusão, vemos o esboço de um grande pássaro preto. Poe se levanta, abre a porta e não há ninguém lá fora. Em seguida, temos um plano que, a princípio, não faria relação direta com o poema. Em plano geral, notamos a silhueta do amante se debruçando no que parece ser uma rocha e o aparecimento do fantasma de sua amada. Porém, mais do que isso, este plano é a primeira relação do filme com as xilogravuras de Gustave Doré. O eu-lírico se lamenta aparentemente no túmulo ornamentado com a escultura de uma esfinge, conforme a última xilogravura presente na obra de Doré. Notamos isto através das figuras 7 e 8.



Figura 7 - À direita, a estátua tumular presente no filme.

Figura 8 - À direita, a estátua na obra de Doré.

O próximo plano mostra que a cena tumular não passou de um devaneio. Poe fecha a porta e enche sua taça com vinho que, na alucinação do escritor, se transforma em uma caveira, em outro truque simples de fusão. No poema, não vemos em momento algum a presença da morte representada por caveiras ou esqueletos. Mas, foi Gustave Doré que trouxe estas imagens grotescas contrastando com imagens angelicais e que são também retratadas no filme de Charles Brabin, conforme vemos nas figuras 9 e 10.



Figura 9 – À esquerda, a caveira no filme.

Figura 10 – À direita, o esqueleto na obra de Doré.

Finalmente, o corvo adentra o aposento após o amante perceber que as batidas vinham da janela e abri-la. Os próximos planos irão mostrar a ave e, em seguida, Poe em lamentações. Nos intertítulos, nota-se em evidência a palavra *nevermore*, estribilho marcante na obra. Notamos nesta película, além da contemplação ao poema, outras referências as xilogravuras de Gustave Doré diante da concepção dos enquadramentos e elementos de cena. Tanto Doré quanto o diretor do filme conseguem representar, visualmente, e de forma soturna, as imagens poéticas de Poe, com destaque para e dos anjos descritos no segundo e terceiro versos da décima quarta estrofe, conforme as figuras 11 e 12:

Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.

"Wretched", I cried, "thy God hath lent thee - by these angels he hath sent thee



Figura 11 – À esquerda, os anjos presentes na filme.



Figura 12 – À direita, os anjos na obra de Doré.

Além disso, Charles Brabin, resgata, a partir de Doré, o espectro de Lenore a perturbar o eu-lírico. Podemos notar tais similaridades gestuais através das figuras 13 e 14.



Figura 13 – À esquerda, o espectro de Lenore no filme.



Figura 14 – À direita, o espectro de Lenore em Doré.

De forma análoga, Brabin evocou estes elementos sobrenaturais através das trucagens características dos recursos existentes de efeitos visuais, na época. Por fim, este trecho de maior interesse termina com o estranho plano de um anjo ou da alma de Lenore que surge e fica parada ao lado de Poe. Mais uma vez, temos uma forte referência à obra de Doré pela similaridade do enquadramento e elementos de cena, conforme notamos nas figuras 15 e 16. Inerte na poltrona, sua alma sai de seu corpo.



Figura 15 – À esquerda, o enquadramento do filme.

Figura 16 – À direita, a ilustração de Doré.

E, como numa projeção astral, o escritor olha assustado e sai de cena, acompanhando o espectro em um truque cinematográfico simples, de sobreposição. O plano permanece sem cortes com Poe ainda desmaiado na poltrona, até que seu corpo desliza e cai no chão, com os braços abertos, como numa crucificação. Sua alma não se erguerá do chão nunca mais, como é expresso no intertítulo que traz o último verso do poema.

Adiante, outros acontecimentos baseados na vida de Poe ocorrerão, mas eles fogem do nosso interesse que era perscrutar justamente os momentos em que a narrativa fílmica evoca o poema de Poe e, conseqüentemente, elementos inovadores presentes no trabalho de Gustave Doré. Presume-se que a película esteja incompleta e, portanto, desconhecemos o seu final. Subitamente, ela termina com a menção de outra personagem o que nos é informado pelos intertítulos ser Sarah Helen Whitman, escritora que Poe cortejava e com quem pretendia se casar após ter ficado viúvo.

Considerações finais

Expusemos, brevemente, a maestria do gênio, Edgar Allan Poe, na construção do seu célebre poema, mundialmente conhecido, *The Raven*. Além disso, discutimos a conjuntura que envolve as traduções interlinguais defendidas por alguns teóricos e negadas por outros, levando-se em conta critérios de liberdade ou fidelidade perante o texto original. As traduções de

The Raven para outros idiomas tornaram possíveis sua exposição para públicos longínquos que, talvez, não pudessem compreendê-lo no idioma original. Desta forma, Poe torna-se conhecido no Brasil com *The Raven*, no início do século XX, através das traduções de Machado de Assis e Fernando Pessoa, inicialmente.

Também evidenciamos outra forma de tradução, a intersemiótica, que, neste artigo, consistiu na transposição do poema de Poe para outras linguagens, neste caso, a pictórica e a cinematográfica. Nas xilogravuras de Gustave Doré, vimos a inclusão de alguns elementos pelo artista para a recriação do poema. Por exemplo, os móveis no aposento do eu-lírico que Poe só foi se referir em *A Filosofia do Mobiliário* (1840) dos quais: poltrona acolchoada, escrivaninha e o lampião. A presença do Ceifador e do cemitério são outros elementos que sugerem o diálogo com o poema *Lenore*, de Gottfried August Bürger, em 1773. O artista também recorreu a outros elementos da mitologia grega, pois, além do busto de Palas Atenas, Gustave Doré mencionou a deusa Ananke, controladora do destino dos mortais.

Sobre o filme de Charles Brabin, notamos que, além da sua relação intertextual com o poema de Poe, ele retomou elementos inovadores da obra de Gustave Doré para a concepção de alguns enquadramentos e elementos de cena. Portanto, o diretor evidenciou o complexo jogo intertextual que uma determinada obra trava com outras, suas predecessoras. Mais do que isso, tanto o trabalho de Gustave Doré quanto o de Charles Brabin, atualizaram o poema *The Raven* pela forma como utilizaram em suas traduções os recursos dos suportes midiáticos específicos e disponíveis no momento de sua produção. Portanto, mais do que apontarem para o passado de Poe, estas traduções de *The Raven* revelam as marcas de uma época e projetam para o futuro o contexto tecnológico daquele presente em que foram traduzidos.

Referências

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Ícone, 2003.

BÜRGER, Gottfried A. *Lenore*. Trad. Dante Gabriel Rossetti. London: Ellis and Elvey, 1900.

CAMPOS, Haroldo De. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, Haroldo De. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na literatura brasileira. In: *Revista Fragmentos*, v. 25, Santa Catarina: UFSC, 2003.

DORÉ, Gustave. *The Raven*. New York: Harper & Brothers, Publishers, Franklin Square. 1884. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2003/2003gen37813/2003gen37813.pdf>.

GRAY, Richard. *A History of American Literature*. USA: Blackwell Publishing, 2004.

JAKOBSON, Roman, 1896-1982. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

KAENEL, Philippe. *Féerique et macabre: l'art de Gustave Doré. Études de lettres*, 2011. Disponível em: <http://edl.revues.org/212?lang=en>.

LUCHETTI, Rubens F. Edgar Allan Poe. In: *Revista Literatura*, v. 23, 2009.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

POE, Edgar Allan. A Filosofia do Mobiliário. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Oscar Mendes (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POE, Edgar Allan. The Raven. In: *O corvo e suas traduções*. BARROSO, Ivo. (Org.). Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1998.

Filmografia

RAVEN (The). Direção: Charles Brabin. 1915
<http://www.imdb.com/title/tt0005955/>

Recebido em 27 de abril de 2017.

Aceito em 05 de junho de 2017.

ASPECTOS EDITORIAIS DA POESIA *SPOKEN WORD*: OS DICIONÁRIOS PARATÓPICOS DE NI BRISANT

Pedro Alberto Ribeiro Pinto¹

Resumo: Este artigo tece considerações sobre as manifestações da chamada poesia *spoken word* (definida, lato sensu, como "poesia falada") e dos *poetry slams* (batalhas de poesia) no Brasil contemporâneo, a partir da perspectiva das materialidades da cultura e dos estudos discursivos. Toma-se como objeto de análise certa produção poética do autor Ni Brisant, avançando a hipótese de que os processos envolvidos na declamação e no registro de poemas configuram-se como práticas discursivas de caráter editorial, que implicam uma gestão de textualidades e autorias em uma *cultura da conexão* (Jenkins, Green & Ford, 2014).

Palavras-chave: Gestão autoral. Materialidades do literário. Mediação editorial. Poesia spoken word.

EDITORIAL ASPECTS OF SPOKEN WORD POETRY: THE PARATOPIAN DICTIONARIES OF NI BRISANT

Abstract: This article discusses contemporary instances of spoken word poetry and poetry slams in Brazil from the perspective of the materiality of culture and discursive studies. A certain poetic production of the author Ni Brisant is taken as an object of analysis from which we work on the hypothesis that the processes involved in the performance and in the recording of poems are configured as discursive practices of editorial character, implying a management of textualities and authorships in a networked culture (Jenkins, Green & Ford, 2014).

Keywords: Authorship management. Materialities of Literature. Editorial mediation. Spoken word poetry.

¹ Bolsista CAPES em nível de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (PPGL/UFSCar). pedro.a.ribeiro2@gmail.com

Introdução, ou A poesia como edição dos corpos

No segundo capítulo do seu livro *Take the Mic*, o poeta estadunidense Marc Kelly Smith relaciona a poesia performática tal qual praticada nos chamados *poetry slams* a um histórico mais amplo da prática de declamação de poemas, encontrando em contextos variados como os festivais dionisiacos de que participavam Eurípedes e Sófocles, as composições coletivas japonesas de haicais no século XV e as *Justas Literarias* do México dos anos 1600 não apenas elementos recorrentes no que poderíamos chamar a *formulação material* dos textos (cf. FLUSSER, 2007) – notadamente o uso concomitante da voz e de gestos do corpo –, mas ainda a presença de um aspecto competitivo que possibilitaria aos poetas chamar a atenção de um público mais amplo e, ao mesmo tempo, refinar sua arte (SMITH, 2009, p. 17 – 19).

Para além de uma “competição de poesia falada”, no entanto, os *slams* de poesia carregariam o estatuto de eventos que consolidam circuitos e comunidades de frequentadores, tomando, segundo Roberta Estrela D’alva,

a proporção de uma celebração, que conta com um mestre de cerimônias, chamado *slammaster*, e onde a palavra é comungada entre todos, sem hierarquias. Um círculo poético onde as demandas “do agora” de determinada comunidade, suas questões mais pungentes, são apresentadas, contrapostas e organizadas de acordo com suas vivências e experiências. (D’ALVA, 2014, p. 112)

No contexto do Brasil dos anos 2010, mais especificamente em São Paulo, encontramos pelo menos mais um tipo de evento de partilha de textos poéticos além dos *slams*: os saraus. Conforme Tennina (2013), se no século passado tais saraus eram marcados por certa necessidade de “legitimar as obras frente aos representantes da sociedade aristocrática e da intelectualidade da época” e determinado interesse em “exibir a posição de classe” (p.11), nos eventos realizados na segunda dezena do século XXI em regiões como a Zona Sul de São Paulo, em localidades como bares, ruas e praças, os participantes seriam mais propensos a conformar um “mapa afetivo”, deslocando-se pelo território urbano em busca de maior dispersão de sua poesia e de experienciar a declamação da palavra.

Essa experiência aparece parafraseada em diversas formulações nas falas dos organizadores desses eventos e dos sujeitos que deles participam, sendo o bom desempenho nas declamações de tal modo valorado que Smith (2009, p. xv) chega a chamar de *sufrimento* o fato de presenciar poetas que se apresentam sem expressões faciais, gestos ou entonações, comparando-os a mortos vivos saídos dos *sets* de filmes de terror, zumbis necessitando de meios e técnicas para voltar à vida.

Por sua vez, o poeta Ni Brisant, fundador do sarau Sobrenome Liberdade, ao ser questionado sobre as motivações do evento que organiza, coloca em relevo a declamação como uma atividade capaz de ampliar as capacidades singulares através da partilha coletiva:

O sarau não é pra criar um artista que fale em nome da periferia, que fale em nome dos outros. Mas é pra que cada pessoa encontre sua corda vocal, encontre sua expressão, encontre sua voz, cara. (...) A gente pode mais quando a gente se junta. A gente tem muito mais potência quando a gente se abraça, quando a gente é capaz de dialogar, de criar esses elos, essas conexões. (PERIFERIA INVISÍVEL, 2013, 0'56" – 1'38")

Entretanto, a despeito dessas colocações e do papel atribuído à potência, ao encontro ou à conexão proporcionados pela poesia declamada, tanto os poetas citados quanto outros adeptos da declamação de poemas trabalham com diferentes meios de dispersão de suas obras, mesmo com alguns que eventualmente não sejam orais – como livros, livretos, textos em blogs ou redes sociais – ou que, possuindo aspectos de oralidade, não se efetuem no contexto imediato da performance, mas em seu registro – como no caso de vídeos em plataformas de *streaming*, áudios, álbuns musicais etc².

Essas duas modalidades – a poesia declamada “ao vivo” durante os *slams* e a poesia gravada e reproduzida em outras vias – diferenciariam a posição dos poetas nas comunidades artísticas, de modo que aqueles que participam dos *slams* são chamados de *slammers*, distintos daqueles que

² No caso da produção brasileira, conferir, por exemplo, os trabalhos de Akins Kintê, Bobby Baq, Giovanni Baffô, Isabela Penov, Luiza Romão, Luz Ribeiro, Mariana Schoenwetter Lacava, Mel Duarte, Nelson Maca, Pedro Bomba, Renan Inquérito, Ricardo Aleixo, Roberta Estrela D’Alva, Victor Rodrigues, dentre outros.

seguem carreiras solo fora das competições e que adotam uma manifestação que pode ser registrada, reproduzida e comercializada, então classificados como artistas que fazem *spoken word* (D'ALVA, 2014, p. 112), embora, como dito acima, exista a possibilidade de entrelaçamentos entre as modalidades.

Com esses fenômenos em vista, buscarei avançar a hipótese de que tanto os processos envolvidos no registro da poesia *spoken word* em formato de códice ou de registros audiosuais quanto aqueles mobilizados na declamação ao vivo de poetas em *slams* e saraus configuram-se como práticas discursivas de caráter editorial, que implicam uma gestão das textualidades e das autorias. Para isso, me assentarei numa abordagem discursiva de viés enunciativo-comunicacional derivada dos estudos de Dominique Maingueneau voltados à investigação do discurso literário, focalizando a produção do supracitado poeta Ni Brisant e voltando-me de modo mais específico a um conjunto de materiais composto por uma postagem em seu blog em 2013, por um registro em vídeo de sua performance durante um *slam* em 2014, pelo livro *Se Eu Tivesse Meu Próprio Dicionário* (2014) e pelo álbum musical *Algodão de Fogo* (2015).

Inscriver, fluir entre impossíveis

Não são óbvias as construções epistemológicas que estabelecem as conexões entre as materialidades do literário e uma proposição da autoria como uma prática de gestão inervada a práticas editoriais. De fato, segundo a perspectiva a partir da qual o linguista francês Dominique Maingueneau (2014) propõe categorias analíticas para compreensão do literário, tal ponte só pode ser estabelecida se negamos *doxas* que, como aquela advinda da estética romântica, “privilegia[m] a singularidade do criador e minimiza o papel dos destinatários”, ignorando os aspectos institucionais próprios da escrita literária e por vezes os tomando como “um universo hostil à criação” (2014, p.89).

Esse caráter negativo (de *negação*) da base propositiva de um viés discursivo para compreender o literário tem como positividade a tomada do exercício da literatura como um *ato de comunicação*, de modo a atribuir papéis nucleares tanto à produção quanto à recepção e à institucionalidade

tomadas como inerentes à criação, considerando os modos pelos quais os autores *inscrevem* seus textos, tanto em termos de como mobilizam uma língua quanto em termos de como estes textos circulam no mundo. Para esta abordagem, são centrais as formas pelas quais os autores demonstram que são autores, os modos pelos quais eles são reconhecidos como autores e como se definem suas representações, ações e comportamentos frente às condições de autoria.

Vinculadas necessariamente a um regime de funcionamento histórico, tais condições não podem ser tomadas como invariantes ou imutáveis, seja em termos diacrônicos, ao longo de uma linha cronológica determinada, seja em termos de uma atualização sincrônica. Nó complexo, a autoria se tece conjunturalmente, de modo a se definir não apenas pela distribuição dos textos em termos sócio-espaciais – podem ser distintas, por exemplo, as condições gerais dos processos autorais em variadas escalas discursivo-geográficas –, mas também por aquilo que se escreve: o autor será, então, um autor de poemas, ou de artigos científicos de física nuclear, ou de romances, ou de um estudo de caso em linguística aplicada, ou de um artigo sobre música etc. (SALGADO, 2017, p. 125 – 126).

No caso da produção de *slammers* e de artistas *spoken word* – colocados como uma espécie de par no funcionamento de certa produção poética, como esboçamos na introdução –, temos um atravessamento contínuo não apenas de uma modalidade sobre a outra, mas também atravessamentos das diversas comunidades existentes e do fato dos *slams* partilharem uma origem fortemente marcada: segundo certa historiografia consagrada entre os participantes desses eventos, todos os *slams* derivariam daqueles realizados no bar Green Mill desde 1986 com organização de Marc Kelly Smith e, mesmo quando ressaltadas as singularidades de cada comunidade, toma-se essa origem como balizadora e como permissiva dessas singularidades:

as comunidades de *slam* organizam-se de acordo com suas realidades e são incentivadas, pelo próprio fundador Marc Smith, a levarem em consideração suas especificidades e a criarem dinâmicas de funcionamento que atendam às suas demandas, para que a prática do *slam* se torne orgânica e não algo rígido e aprisionador. O

slam tem um caráter *copyleft*, nenhuma das comunidades paga para usar o nome ou o "método", as informações são disponibilizadas em rede para todos e incentivados o diálogo e o trânsito entre diferentes comunidades. (D'ALVA, 2014, p. 113, grifos originais)

Vale ressaltar, a partir do trecho acima, que se os *slams* adotam um caráter *copyleft* de funcionamento, em oposição a uma configuração de *copyrights* (direitos autorais), o mesmo não se aplica necessariamente a todas as produções *spoken word*, que muitas vezes têm o intuito de circular comercialmente e buscam registros jurídicos, de patente e autoria. Esta decisão – a de cobrar ou não um valor monetário por uma textualidade – configura-se como um dos muitos aspectos de ordem editorial relativos à circulação desse material: se consideramos, com Chartier (2007, p. 12), os “diversos momentos, técnicas e intervenções” pelos quais os textos passam em sua produção, podemos observar uma série de outras decisões e estratégias às quais os sujeitos são constantemente chamados a recorrer para levar a público – com mais ou menos êxito, com maior ou menor autonomia – um texto “final”, em vias de ser distribuído para uma comunidade leitora.

A despeito das especificidades desses momentos, técnicas e intervenções, podemos afirmar que todas essas categorias são desempenhadas em uma etapa de constituição autoral dos textos. Isto não equivale a afirmar que as eventuais figuras relacionadas ao direcionamento e à gestão dessas práticas (como capistas, revisores, editores, ou mesmo *slammasters*) deveriam ser entendidas necessariamente como autoras de um texto sobre o qual trabalham, mas antes que há na autoria uma instância fundamental de *trabalho inscricional* (MAINGUENEAU, 2014, p. 134-138), em que materialidades linguísticas e não-linguísticas cravam-se mutuamente para configurar um dispositivo comunicacional e sobre a qual agem variados sujeitos.

Este aspecto inscricional não pode ser tomado de maneira isolada dos demais aspectos constitutivos da autoria, de modo que “não se podem dissociar as operações enunciativas mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura” (MAINGUENEAU, 2014, p. 135). Assim, todo processo de construção

de um autor implica não apenas uma instância *inscritor*, mas ainda uma instância *pessoa e escritor*: grosso modo, a primeira aponta para a existência de um ser no mundo, designado em uma série de termos como uma idade, um tipo de família, uma profissão e uma série de outros tropismos que indiciam uma vida; por sua vez, a segunda designa uma dimensão pública do trabalho inscricional, em que os textos são efetivamente atribuídas a alguém – estão aí as resenhas, as entrevistas, os prêmios, as feiras, os editais etc.

É a partir do entrelaçamento dessas instâncias que se expressam as relações identitárias, espaciais e temporais atuantes nos processos de subjetivação dos sujeitos-autores, sempre posicionados de modo ambíguo em relação ao espaço social: se não é verdade que a produção literária seja incompatível com outras atividades da vida “ordinária”, também não se pode negar seu caráter de “excesso” e de deslocamento das realidades. Por isso, podemos afirmar que as instâncias *pessoa, escritor e inscritor* conformam um *nó borromeano* cujas propriedades apontam para a paradoxal pertença dos escritores nas sociedades – pertença *paratópica*, que encontra nas frestas da vida corriqueira a possibilidade de emergir, mesmo que para negar a vida de que emerge.

Estes fenômenos exploram os limiares daquilo que temos chamado de *espaço canônico e espaço associado*: o primeiro circunscreve as produções advindas de um regime *delocutivo* do dizer, em que o autor “se oculta diante dos mundos que instaura” (MUSSALIM, 2012, p. 954) – confunde-se, portanto, com as próprias manifestações autorais tomadas efetivamente como a “obra” de um autor. O segundo, por sua vez, pode ser compreendido como o conjunto de textualidades que se realizam em um regime *elocutivo*, acompanhando as produções do espaço canônico: trata-se, por exemplo, das dedicatórias, dos prefácios, das entrevistas, das resenhas, das cartas, dos debates etc (MUSSALIM, 2012, p. 955).

Note-se que as colocações acerca do “espaço canônico” que se interliga à figura de um autor nos permitem pensar em uma série de objetos para além de um livro impresso. Isso pode soar particularmente pungente num período *técnico-científico-informacional* em que muito se discute as “novas relações espaço-temporais que as tecnologias da informação e da comunicação animam” (SALGADO, 2016a, p. 193) e em que a existência de

versões digitais das obras em formatos como o *Portable Document Format* (.pdf) e de aparelhos específicos para a leitura de *e-books* estão na ordem do ordinário para diversas comunidades, mas tal conceito também possibilita pensarmos numa série de outras materialidades que escapam à natureza escrita e à organização própria dos códices, como aqueles que citei anteriormente (*audiobooks*, álbuns musicais, plataformas como o YouTube e a própria declamação de poemas), uma vez que essas materialidades podem constituir e dar a ver o literário: a maneira como um texto se inscreve materialmente relaciona-se diretamente com a produção de seus sentidos.

Se Ni Brisant tivesse seu próprio dicionário

Em relação às atuais condições culturais e de mercado relacionadas à difusão de textos por um conjunto de mídiuns³ variados, Jenkins, Green e Ford (2014) destacam a tendência de consolidação de uma *cultura da conexão* cujos princípios se oporiam à tradicional difusão dos modelos de negócios pautados na radiodifusão e na centralização das informações. Dentre os aspectos que definiriam os paradigmas de tal cultura, destaca-se a veiculação de textos que “vários públicos possam espalhar por diferentes motivos”, de modo que os consumidores deste texto possam “moldar o contexto do material conforme o compartilham no âmbito de suas redes sociais” (JENKINS, GREEN & FORD, 2014, p. 29)

Esses mídiuns não atuam de forma isolada, mas antes remetem um ao outro através de compartilhamentos de conteúdo, remissão por hyperlinks, menção ao nome das páginas durante performances, link das páginas em livros etc. Isso não significa, entretanto, que a migração dos textos de um mídiun a outro seja uma mera transposição: de fato, conforme verificamos anteriormente, a própria mudança de canal implica a

³ Ainda que o termo “mídiun” seja mobilizado por Maingueneau no interior das teorias discursivas, sendo “mídia” a terminologia adotada por Jenkins, Green e Ford, optei – por minha conta e risco – por utilizar *mídiun* aqui, uma vez que a definição ampla dessa noção me parece compatível com a proposta geral dos estudos comunicacionais empreendidos pelos pesquisadores estadunidenses: “Para tornar pensável o surgimento de uma obra, sua relação com o mundo no qual surge, não podemos separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação. (...) A transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante do seu sentido” (MAINGUENEAU, 2014, p. 212). No entanto, as relações, proximidades e diferenças entre os conceitos ainda parecem carecer de uma investigação mais profunda e uma definição sistemática.

constituição de diferentes efeitos e também uma necessidade por novas decisões frente ao material veiculado.

A produção poética de Ni Brisant parece emblemática dessa tendência, uma vez que observamos o conjunto de canais que o poeta tem mobilizado para difundir seus materiais. Além de criar páginas “oficiais” na rede social *Facebook* para cada um de seus livros, o autor ainda mobiliza outros meios de dispersão que poderíamos chamar de “analógicos”, como a colagem de lambes-lambes em postes de luz, a criação de um sebo itinerante em uma bicicleta ou a participação em saraus como meios de dar a ver sua produção⁴.

Tomemos um caso: em uma postagem em seu blog no dia 7 de novembro de 2013, intitulada “se eu tivesse meu próprio dicionário” (caixa baixa no original), o poeta divulgava uma lista de 25 palavras em caixa alta seguidas de uma breve definição com menos de 140 caracteres. As palavras eram ordenadas em uma ordem alfabética linear em termos de sua primeira letra (“Água” antes de “Boxe”), mas na ordem contrária em termo da segunda letra em diante (“Sorvete” antes de “Saudade”):

Água	Fardas	K	Ócio	Vento
Boxe	Garoa	Lobisomem	Pódio	Whisky
Bahia	Horas	Montanha	Riacho	Xadrez
Ciúmes	Inverno	Mãe	Sorvete	Yes
Doutor	Jardim	Navio	Saudade	Zero

Tabela 1 – Poemas veiculados na postagem do dia 7 nov. 2013 (cf. BRISANT, 2013)

Tempos depois, no dia 27 de agosto de 2014, o perfil de usuário no YouTube “Jessika Martins” postou um vídeo intitulado “Slam do Corpo: Ni Brisant – XI (18/06/2014)”, em que vemos o poeta declamar sete dos vinte e cinco poemas-verbetes listados acima. Os poemas são acompanhados por uma tradução simultânea da língua portuguesa para LIBRAS e, segundo a

⁴ Em termos das redes sociais utilizadas por Ni Brisant para veicular seu trabalho, pude contabilizar (em abril de 2017) pelo menos 8 páginas administradas por ele no *Facebook*, 1 blog na plataforma Blogger, 1 perfil no Twitter, 1 perfil no Instagram e 1 perfil no *YouTube*, fora páginas de terceiros que veiculam constantemente seu material.

descrição do vídeo, fizeram parte da participação de Ni Brisant durante a realização do *Slam do Corpo*, realizado no dia 18 de junho de 2014 no SESC Pinheiros, em São Paulo. Além dos sete poemas que já constavam na postagem do ano anterior (Água / Vento / Jardim / Garoa / Mãe / Whisky / Navio), são acrescentados outros 12, apresentados em uma ordem que foge à alfabética:

Água	Poesia	Jardim	Whisky	Horizonte
Abraço	Óculos	Garoa	Cachaça	Retirante
Sonho da Valsa	Amor	Sorriso	Travesti	
Vento	Felicidade	Mãe	Navio	

Tabela 2 – Poemas declamados por Ni Brisant durante o *Slam do Corpo* no dia 18 jun. 2014 (cf. MARTINS, 2014)

O número reduzido de poemas declamados pode ser relacionado a uma das regras do *slam* – o limite de 3 minutos para cada apresentação, mas para além da presença de poemas que não constavam na postagem do blog, podemos notar modificações em alguns dos que já haviam sido veiculados, que se expandem quando da declamação no *slam*, como no caso do poema “Mãe”:

Mãe	
Data de Circulação	Atualização do Poema
Novembro de 2013	Reticências, só por garantia de nunca acabar.
Junho de 2014	Reticências só por garantia de nunca acabar nem precisar de palavra que explique. Ficaria ali ao pé da página pra gente nunca esquecer que é raiz.

Tabela 3 – Diferenças do poema “mãe” na postagem do blog (nov. 2013) e na declamação no *Slam do Corpo* (jun. 2014)

Já no final desse mesmo ano, no dia 9 de novembro de 2014, o poeta publicava em seu blog uma postagem de título “VAMOS LIVRAR” (em caixa alta), em que divulgava a pré-venda de seu novo livro, *Se eu tivesse meu próprio dicionário*, descrito como “o menor dicionário das galáxias”, que

conteria “78 poemas curtíssimos” cuja pretensão seria “o lindo absurdo que é mudar o significado das palavras e do mundo (por que não?)”. Segundo o autor, a publicação do livro seria feita de forma independente e comercializada a R\$14,99 pelo portal LiteraRUA, cujo foco de vendas é indiciado nas subcategorias de livros veiculados: “hip-hop”, “rap”, “DJ”, “graffiti”, “break”, “realidade”, “poesia”, dentre outras.

Com 10 cm de largura, 5,6 cm de altura e projeto gráfico de Marciano Ventura, a “edição zero” de *Se eu tivesse meu próprio dicionário* traz uma capa assinada pelo artista plástico Cêlio Luigi, em que podemos ver a ilustração de uma criança vestindo um vestido de cor verde e sandálias ao mesmo tempo em que carrega um fósforo aceso na mão direita e o que parece ser uma caixa de fósforos na mão esquerda, estampada com o desenho de uma caveira. Logo acima da ilustração, em um fundo laranja com pouca saturação, lemos o título do livro em caixa alta e fonte sem serifa, alternando entre as cores vermelho e branco. Na parte de baixo da capa, no canto inferior direito e sobre um fundo azul, lê-se em branco o nome do autor.



Figura 1 – Capa do livro *Se eu tivesse meu próprio dicionário* (cf. BRISANT, 2014)

Essa composição específica – que poderíamos dizer *cenográfica* (cf. MAINGUENEAU, 2014, p. 252) – não apenas indica uma chave de leitura e um tom aos poemas, como também remete a um corpo enunciativo, a um processo interativo de influência sobre o leitor em que se visa constituir uma imagem do autor por meio do discurso (*idem*, p. 269). Esse processo fica particularmente em destaque quando comparamos a capa do livro com àquela

do álbum musical *Algodão de Fogo*, lançado por Ni Brisant em 2016, que apresenta em sua capa a figura de um rapaz negro vestindo uma coroa, apresentando ainda a simbologia de corrente e de um coração perfurado por uma adaga, em tonalidades de cores pouco saturadas, em marrom, branco, preto, cinza e azul.



Figura 2 – Capa do álbum musical *Algodão de Fogo* (cf. BRISANT, 2015)

No caso do álbum musical, esse processo de atribuição de um corpo ao discurso é particularmente reforçado pela conjunção da voz do poeta com os variados fundos musicais que compõem as 10 fixas do álbum. Dentre elas, “Se eu tivesse meu próprio dicionário”, apresenta 27 dos 78 micro poemas contidos no livro em 4 minutos e 24 segundos de duração. Embora só possamos ouvi-lo, podemos imaginar certa movimentação de seu corpo, evocada não apenas pela própria instrumentalização que o acompanha, mas também pelas inflexões que impõe em determinadas passagens pelos risos que manifesta ao declamar alguns dos poemas. Para um ouvinte que não teve um contato prévio com a produção do autor, a faixa toda poderia até mesmo ser considerada um único poema, conclusão certamente plausível.

Se comparamos a seleção de poemas apresentada no álbum musical com a seleção das demais formalizações que citamos até aqui, notamos que sete poemas compõem todas as atualizações desse material, enquanto os outros se repetem em 2 ou 3 dessas materialidades, sendo o livro a atualização mais abrangente em termos de variedade dos verbetes, com apenas 1 poema ocorrendo em outra manifestação sem estar no livro (poema “Sorriso”, declamado no *Slam do Corpo*):

Se eu tivesse meu próprio dicionário			Postagem no Blog	Slam do Corpo	Algodão de Fogo
Abrço	Fome	Pódio	Água	Água	Água
Água	Forró	Poesia	Boxe	Abrço	Bahia
Amigo	Garoa	Poeta	Bahia	Forró	Ciúmes
Amor	Goleiro	Quadril	Ciúmes	Vento	Divórcio
Aspas	Graça	Retirante	Doutor	Poesia	Doutor
Bahia	Gratidão	Riacho	Farda	Óculos	Engarrafamento
Boxe	Herói	Saudade	Garoa	Amor	Felicidade
Brincar	Horas	Solidão	Horas	Felicidade	Filho
Cachaça	Horizonte	Sombra	Inverno	Jardim	Forró
Canibal	Inferno	Sorvete	Jardim	Garoa	Garoa
Canos	Introspecção	Teletransporte	K	Sorriso	Jardim
Ciúmes	Inverno	Torneira	Lobisomem	Mãe	Goleiro
Corda	Jardim	Travesti	Montanha	Whisky	Horizonte
Cumprimento	K	Umbigo	Mãe	Cachaça	Inverno
Dentro	Lobisomem	Utopia	Navio	Travesti	Inferno
Desperdício	Mãe	Último	Ócio	Navio	Montanha
Dinheiro	Mentira	Vento	Pódio	Horizonte	Mãe
Divórcio	Montanha	Vírgula	Riacho	Retirante	Navio
Doutor	Morte	Whisky	Sorvete		Natal
Encantado	Natal	Xadrez	Saudade		Ócio
Engarrafamento	Navio	Yes	Vento		Óculos
Espanto	Nunca	Zelo	Whisky		Pódio
Eternidade	Ócio	Zero	Xadrez		Vento
Farda	Óculos		Yes		Poesia
Felicidade	Paradoxo		Zero		Travesti
Filho	Parque				Whisky
					Yes

	O poema circulou em 4 dos 4 materiais
	O poema circulou em 3 dos 4 materiais
	O poema circulou em 2 dos 4 materiais
	O poema circulou em 1 dos 4 materiais

Tabela 4 – Quadro comparativo da seleção dos poemas no livro (2014), na postagem do blog (2013), no *slam* (2014) e no álbum musical (2015)

Mesmo entre as duas formalizações de *Se eu tivesse meu próprio dicionário* aqui recortadas que possuem aspectos vocalizados – a performance no *slam* e a faixa musical de *Algodão de Fogo* –, são notáveis as diferenças prosódicas e o fato de que enquanto uma é acompanhada por uma tradução simultânea em LIBRAS e registra reações da plateia, a outra justapõe a performance vocal de Brisant a um fundo musical, sem que possamos afirmar se é a faixa musical que está acompanhado sua interpretação, ou o contrário.

Podemos analisar algumas dessas diferenças a partir das categorias analíticas propostas por Silva (2016, p.160-163) a partir dos trabalhos de Whitmore, utilizadas para descrever o funcionamento do sistema vocal em uma performance poética, de modo a focalizar cada uma das características que formalizam um ato comunicacional. São essas categorias: (1) intensidade; (2) altura; (3) inflexão; (4) ressonância; (5) articulação (6) tempo; (7) ritmo; (8) língua; (9) ação; (10) modo de falar; (11) projeção vocal; (12) consciência vocal; (13) focalização vocal; (14) energia vocal; (15) manutenção vocal.

Em uma análise dessa natureza, cada categoria é disposta em uma linha de uma tabela, de modo que então

cada um destes elementos é analisado individualmente. Jon Whitmore preconiza a utilização de escalas para medir cada uma das características da voz. E a representação gráfica de cada escala numa linha, cujos extremos são os opostos do elemento em análise (por exemplo, em relação à intensidade, numa ponta temos *silêncio*, na outra *fortíssimo*), e onde a performance em análise se situa algures num ponto dessa linha. (SILVA, 2016, p. 160)

Silva exemplifica o preenchimento da categoria “ação”, relativa à realização ou não realização da palavra dita em voz alta acompanhada por gestualidades, de modo que em uma das pontas teríamos “apenas palavras” e do outro “nenhuma palavra”. A partir do preenchimento dessa linha, podemos definir as ações de “ler”, “dizer” e “interpretar” com base em seu posicionamento na categoria em questão:

Ação	Apenas palavra	--- ler ---- dizer ----- interpretar ---- -----	Nenhuma palavra
-------------	----------------	--	-----------------

Tabela 5 – Exemplificação de preenchimento da categoria “ação” (cf. SILVA, 2016, p. 162)

Ainda que essas escalas não possam ser consideradas em termos absolutos (o fato de um analista julgar uma performance mais próxima do extremo *nenhuma palavra* não garante que outro analista assim a julgaria, por exemplo), elas podem ser melhor utilizadas em termos comparativos, possibilitando a um analista demonstrar eventuais diferenças entre dois registros de um mesmo poema, por exemplo. No caso das formalizações de *Se eu tivesse meu próprio dicionário* durante o *Slam do Corpo* e durante a faixa contida em *Algodão de Fogo*, poderíamos descrever, por exemplo, suas diferenças em termos de inflexões (mudanças da altura da voz), ritmos (alternância ordenada dos elementos vocais), articulações (propriedades ligadas à percepção de uma pronúncia como sendo “clara” ou “arrastada”) e mesmo as próprias ações:

Inflexão			
Slam do Corpo	Sem inflexões	-----x-----	Falar cantado
Algodão de Fogo	Sem inflexões	-----x-----	Falar cantado

Ritmo			
Slam do Corpo	Sem mudança	-----x-----	Sempre alterado
Algodão de Fogo	Sem mudança	-----x-----	Sempre alterado

Articulação			
Slam do Corpo	Imperceptível	-----x-----	Clara
Algodão de Fogo	Imperceptível	-----x-----	Clara

Ação			
Slam do Corpo	Apenas palavra	-----x-----	Nenhuma palavra
Algodão de Fogo	Apenas palavra	-----x-----	Nenhuma palavra

Tabela 6 – Quadros comparativos entre a declamação de Ni Brisant durante o *Slam do Corpo* e o álbum musical *Algodão de Fogo*

Todas essas variações – na seleção dos poemas, em suas extensões, das imagens que os acompanham e de suas realizações prosódicas – configuram-se como práticas editoriais com efeitos diretamente ligados a modos específicos de gestão de uma autoria, na medida em que propõem determinados caminhos para suas leituras possíveis, de modo que cada palavra é “organizada para materializar o que não está presente e que o poeta deseja presentificar para o público” (D’ALVA, 2014, p. 115).

Há nessas escolhas, portanto, não apenas o estabelecimento do trabalho de um *inscritor* que mobiliza os variados recursos de formalização das textualidades, mas ainda uma forte marcação de uma *pessoa* cuja existência no mundo não se desvincula de sua produção autoral e da instância *escritor* que também compõe sua autoria, não apenas propondo às comunidades leitoras certos gestos de interpretação, mas também gerindo as condições de autor responsável pelos materiais que carregam seu nome, sejam essas textualidades as produções “oficiais” estabelecidas em seu espaço canônico, sejam elas registros feitos por terceiros a partir de leituras públicas e declamações (como no caso da gravação do *Slam do Corpo*), registros cuja existência e circulação escapam ao seu total controle.

Alguns apontamentos (ou: Dizer, Registrar, Convergir)

Logo nas primeiras páginas de sua *Introdução à Poesia Oral*, cuja primeira edição data de 1983, Paul Zumthor declara *falsa* toda oralidade que “apenas verbalize uma escrita”, uma vez que, guiada por um sistema de escrita, as textualidades vocalizadas perderiam sua capacidade de divagação, marca da fuga da voz às intenções ou aos conteúdos pré-programados dos discursos (ZUMTHOR, 2010, p. 12). No entanto, levada às últimas consequências e recolocada perante as atuais condições de produção dos dizeres em comunidades atravessadas pelos fenômenos da *cultura da conexão* de que falam Jenkins, Green e Ford (2014), essa afirmação não apenas omite o fato de que oralidade e escrita se sobrepõem continuamente – sobreposição que se faz mais fortemente visível no caso dos dispositivos de comunicação multimodal –, mas também subestima os efeitos causados pela

vocalização de uma escrita e ignora as consequências dos registros sobre as proposições teóricas a respeito da oralidade.

De fato, ainda que ao longo desse artigo tenha-se elaborado uma espécie de historiografia de alguns poemas do poeta Ni Brisant, mostrando algumas de suas variações ao longo de uma linha cronológica, todas as formulações apresentadas, ao menos até a data de escrita de artigo, convivem e conectam-se entre si na WWW num mesmo instante, o *agora*. Assim, ainda que cada uma das atualizações dos textos apresentados mobilize diferentes técnicas e normas para sua constituição inscricional num nível mais imediato, nenhuma delas pode ser tomada como “a verdadeira versão final”, sobretudo se adotamos a perspectiva de sua circulação por diferentes comunidades leitoras e a própria experiência de um leitor ao tomar o primeiro contato com cada um dos textos.

O próprio ato de recolocar um texto em circulação (seja de maneira impressa, verbalizada ou em dispositivos digitais) exige a tomada de uma série de decisões:

Nessa cultura conectada em rede, não podemos identificar uma causa isolada que leve as pessoas a propagar informações. As pessoas tomam uma série de decisões de base social quando escolhem difundir algum texto na mídia: vale a pena se engajar nesse conteúdo? Vale a pena compartilhar? É de interesse para algumas pessoas específicas? Comunica algo sobre mim ou sobre meu relacionamento com essas pessoas? Qual é a melhor plataforma para espalhar essa informação? Será que deve circular com uma mensagem especial anexada? Mas, se nenhum comentário adicional é anexado, simplesmente receber uma história ou um vídeo de alguém insere todo um leque de novos e possíveis significados ao texto. Quando uma pessoa ouve, lê ou vê conteúdos compartilhados, ela pensa não apenas – e muitas vezes nem principalmente – no que os produtores podem ter desejado dizer com aquele material, mas no que estava tentando lhe comunicar quem o compartilhou com ela. (JENKINS, GREEN & FORD, 2014, p. 37)

Nesse sentido, ao tomarmos como *corpus* de investigação objetos advindos das chamadas manifestações de *poetry slams* e da poesia *spoken*

word, não somente contribuímos para a compreensão de práticas editoriais muitas vezes silenciadas ao longo da História, mas também apontamos para a reconsideração de certas noções e procedimentos teórico-metodológicos mobilizados para a compreensão da própria oralidade e dos fenômenos literários. No centro dessas reconsiderações parecem estar não apenas os próprios conceitos de “fala” e “literatura”, já tomados como objeto de discussões polêmicas em uma imensa variedade trabalhos, mas também de conceitos mais estritos como os de *espaço canônico* e *espaço associado*, na medida em que a emergência de diferentes possibilidades tanto de interação entre escritores e leitores quanto da partilha de textos complexificam as zonas limítrofes entre o que poderíamos designar como *sendo* uma enunciação de ordem literária ou como uma produção *que fala sobre* uma.

Referências

BRISANT, Ni. *Se eu tivesse meu próprio dicionário*. São Paulo, 7 nov 2013. Disponível em: <<http://nibrisant.blogspot.com.br/2013/11/se-eu-tivesse-meu-proprio-dicionario.html>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

BRISANT, Ni. *Se eu tivesse meu próprio dicionário*. São Paulo: edição do autor, 2014.

BRISANT, Ni. *Algodão de Fogo* (CD). Brasil: Produção independente, 2015.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar – cultura escrita e literatura* (séculos XI – XVIII). São Paulo: EdUNESP, 2007.

D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Rafael Cardoso (Org.). Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam . *Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph, 2014

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

MARTINS, Jessika. *Slam do Corpo: Ni Brisant – XI* (18/06/2014). *YouTube*, 27 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tWtaYX7--kw>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

MUSSALIM, Fernanda. Tendências em Análise do Discurso: objetos e conceitos. In: *Estudos Linguísticos*, São Paulo, 41 (3), p. 948-958, set-dez. 2012.

PERIFERIA INVISÍVEL. *Certo Olhar com Ni Brisant – Periferia Invisível* – HD. *YouTube*, 31 mai. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0m4IMZBwGKs>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

SALGADO, Luciana Salazar. *Quem mexeu no meu texto?* Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis: Gulliver Editora, 2017.

SILVA, José António Geraldo Marques da. *Registos sonoros de interpretação poética: análise dos modos de dizer poesia em Portugal, a partir das gravações em disco*. Coimbra, 2016, [s.n.]. Tese de doutoramento. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/29348>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

SMITH, Marc Kelly (2009). *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam and the Spoken Word*. Naperville, Illinois: Sourcebooks MediaFusion.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. In: *est. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 42, p. 11-28, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9989>>. Acesso em: 30 de abr. 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

Recebido em 30 de abril de 2017.

Aceito em 07 de junho de 2017.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *LONGE DAS ALDEIAS*, ROMANCE DE ROBERTSON FRIZERO

Julia Barbosa Dantas¹

Resumo: Como falar sobre o processo criativo sem reduzir o infinito universo de possibilidades de criação à experiência de um artista? Como falar da escritura de um romance sem enclausurar o texto em um apanhado de interpretações limitadoras? Este ensaio que passeia pela resenha e pela entrevista tenta se aproximar da obra *Longe das aldeias* a passos lentos: buscando profundidade, mas respeitando a amplitude de toda obra de arte. Nesse percurso, aborda-se a origem do processo criativo, as técnicas narrativas adotadas e os desafios da criação de personagens. O resultado é o mergulho na subjetividade de um escritor, mas que nos permite vislumbrar traços comuns a toda criação artística, além de um testemunho das curvas e obstáculos no trajeto de escrita do livro *Longe das aldeias*.

Palavras-chave: Escrita Criativa; Narrativa longa; Criação de personagens; Longe das aldeias

THE CREATIVE PROCESS IN *LONGE DAS ALDEIAS*, A NOVEL BY ROBERTSON FRIZERO

Abstract: How does one talk about creative process without reducing the infinite universe of possibilities of creation to the experience of a single artist? How does one talk about the writing of a novel without imprisoning the text inside a small set of limiting interpretations? This essay, which wanders through the review and interview models, tries to slowly get up close to the book *Longe das aldeias*: seeking for depth, but respecting the vastness of every work of art. In this trajectory, we approach the origins of the creative process, the narrative techniques used and the challenges of the characters invention. The result is a plunge in a writer's subjectivity, but one that allows us to take a glimpse at common traits for all artistic creation, as well as the testimony of the detours and obstacles from the path that lead to the book *Longe das aldeias*.

Keywords: Creative writing; Long narrative; Character invention; Longe das aldeias

¹ Escritora, jornalista, Mestre e Doutoranda em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Endereço Eletrônico: juliadantas@gmail.com

A partida

Ontem minha mãe voltou ao navio. A mão dela agarrou o meu braço com força, a cabeça tonteou e foi difícil convencê-la de que não havia oceano, perigo ou bebê. Em seu desespero, vi Petar desfalecido e meu avô corroído pela culpa, as paredes perfuradas do hospital e tia Mirna sufocando inimigos moribundos. O berço de palha do estábulo, confortável como minha ignorância, jazia ao convés da bruma. Da balaustrada, aflita, minha mãe descontrolava as tempestades. (FRIZERO, 2015)

Assim começa *Longe das aldeias*. Já no primeiro parágrafo, estão presentes as características mais marcantes do livro: o texto enxuto, o espaço para descobertas do leitor e o ritmo. Sobre esses pontos e outros aspectos de seu processo criativo, entrevistei o autor pouco depois de lançada a obra. Este ensaio híbrido traz reflexões acerca do livro e trechos da nossa conversa. *Longe das aldeias* foi finalista do Prêmio Açorianos e do Prêmio São Paulo de Literatura, além de ter vencido o Prêmio AGEs de Livro do Ano em 2016.

O escritor Robertson Frizero é também tradutor, dramaturgo e professor. Mestre em Letras pela PUCRS, ele ministra oficinas literárias em Porto Alegre e integra o núcleo de dramaturgos Dran. Sua estreia na literatura foi com a obra infantil *Por que o Elvis não latiu?* (2010). Sua estreia na narrativa longa foi com o livro objeto de estudo deste texto, uma obra sensível e impactante que, em poucas páginas, narra a tragédia de uma guerra e a construção de uma nova vida.

A literatura como descoberta

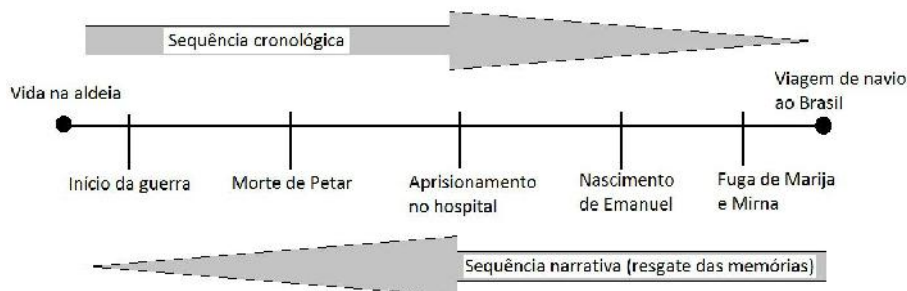
Minha primeira pergunta para Frizero foi sobre o parágrafo que abre o livro porque me impressionara a coragem de jogar o leitor no meio da história, sem preâmbulos nem contextualização e, ainda mais, dentro de um navio que, logo descobriremos, só existe nas memórias da mãe. “O livro tinha que levar o leitor a sentir a insegurança do Emanuel, ele tinha que descobrir as coisas junto com ele e isso talvez tenha sido a coisa mais difícil”, respondeu Frizero. O caminho encontrado para colocar o leitor no mesmo lugar do protagonista Emanuel foi por meio da estrutura.

Longe das aldeias é uma história de descobertas, esquecimento e identidade. Quando Marija e Mirna fogem de uma guerra (nunca especificada) para o Brasil, Marija está com o filho Emanuel no colo. O garoto cresce sem saber muito dos horrores que levaram a mãe e a tia a emigrarem. Enquanto a mãe sofre de uma doença que a faz perder a memória, a tia só menciona o passado quando é solicitada.

Tia Mirna conseguiu atravessar o oceano. Ela remoçou, arrumou emprego honesto e namorado de outra religião. Em pouco tempo, conseguiu se comunicar com a gente daqui e fez amizades passageiras, aprendeu a dançar e a mentir. Minha mãe, não. (FRIZERO, 2015)

Até a adolescência, o menino tem no pai a imagem de um herói: Josif, o soldado de olhos azuis. Fotografias rasgadas e relatos fragmentados da mãe dão conta ainda do tio Petar, morto na juventude, de um avô rígido e de uma aldeia bucólica. Aproximando-se da idade adulta, Emanuel busca uma identidade e tenta desvendar nas falas desconexas da mãe sua verdadeira origem. Não tarda para que Emanuel (e junto com ele, o leitor) descubra que o mito de Josif não pode ser verdadeiro. A versão real virá pela confissão da tia que, após certificar-se de que o sobrinho está seguro de querer saber a história, conta como as duas mulheres foram vítimas dos estupros sistemáticos cometidos pelos soldados que invadiam sua pátria. Emanuel é fruto de um desses atos de violência. Josif é o único soldado que se recusou a violentar Marija e nos seus olhos ela viu o rastro de bondade que a manteria viva até o outro lado do oceano.

Para garantir que o percurso de dúvidas e descobertas seria o mesmo para o narrador e para o leitor, Frizero elaborou duas linhas do tempo. Uma se refere ao período da guerra, à vida das irmãs antes de emigrarem. A outra se refere ao tempo corrente da narrativa, as ações de Emanuel e seus desdobramentos. Enquanto esta se desenrola, o período de guerra é relembrado em ordem inversa à cronológica, começando na viagem de navio, voltando aos dias de fuga das irmãs e chegando, por fim, ao local de aprisionamento e sucessivos e estupros. O efeito é o de voltar no tempo, puxar o passado pela ponta mais próxima até se encontrar a ponta de origem



“Eu precisava que o livro tivesse essa coisa de memória fragmentada, pequenos pedaços de lembranças. Apesar de poder parecer meio caótico, esse caos precisa ser muito bem estruturado para não perder o sentido. Como o narrador vai descobrindo a história junto com o leitor, eu tinha que ter muito claro o que ele já sabia e o que não sabe ainda”, explicou Frizero. O leitor de *Longe das aldeias* não demora a encontrar a lógica que rege o livro. Na casa brasileira que abriga a família fugitiva, ainda passeiam as ovelhas da antiga vila e ainda sente-se a intranquilidade da viagem marítima. Quis saber como foi para Frizero criar esse mosaico de memórias.

PERGUNTA: Para criar o efeito de descobrimento, precisou reescrever muito?

FRIZERO: Nossa! Eu já fui muito prolixo. Foi um longo trabalho para aprender a sintetizar. Trabalhar com texto teatral me ajudou muito com isso. Hoje eu combato com meus alunos de oficina o uso de muitas explicações, como as expressões “pois, portanto, sendo assim, visto que”. Eu digo: esqueçam essas palavras! Na literatura, a gente não precisa disso, a gente tem que deixar lacunas para o leitor. Como leitor, a pior coisa é quando sinto que o escritor me conduz como uma criancinha, como se eu não tivesse conhecimento algum. Não precisa contar tudo, é bom deixar lacunas, o leitor vai se dar conta. Esse é o jogo da literatura. O leitor gosta de sentir que descobriu algum segredo teu.

As palavras de Frizero estão em consonância com as de María José Duel, que acredita no poder da literatura para desvendamentos.

A arte consiste sempre em um descobrimento, em uma revelação, e nunca em uma constatação. O que isso quer dizer, no que se refere à arte da escrita, é que a ficção gera ou deve gerar conhecimento em vez de reconhecimento. Para tanto, qualquer narração mostra uma maçã cheia de detalhes e deles, dos detalhes, surge uma proposição, uma revelação ou uma verdade particular, íntima ou sentimental. (DUEL, 2007)

Os detalhes presentes em *Longe das aldeias* revelam verdades das personagens. Para falar de Josif, Marija diz que havia “um menino em seus olhos”. Mirna e Emanuel não entendem exatamente o que isso significa, tampouco o leitor pode ter certeza do que Marija enxergou nos olhos de Josif, mas sabemos que nessa singularização reside uma verdade. Talvez Marija tenha visto algo de inocência no soldado, ou de pureza infantil. Talvez tenha projetado nele a criança que gerava no útero. É certo que Josif é único e, embora saibamos tão pouco dele, conhecemos parte de sua essência.

Perguntei a Frizero se a escrita também trouxe descobertas ao escritor. Ele contou que sim. Em uma das turmas da oficina que o autor ministra sobre criação literária, os alunos pediram para ler o texto, ainda em produção. “Eles me fizeram perceber o quanto da minha história pessoal tinha no livro e eu não tinha me dado conta disso, que os sentimentos do Emanuel eram os meus sentimentos”, lembrou.

P: Então quaisquer elementos autobiográficos da obra foram acidentais?

F: É, eu usei de maneira inconsciente. Mas não que eu quisesse falar sobre a minha história de vida, até porque acho que autobiografia não é uma boa coisa pra se misturar com a ficção. O que eu usei foi uma certa compreensão humana. Trazer o aprendizado de vida é ótimo, mas querer fazer ficção misturado com autobiografia não funciona bem, você não é um bom juiz de si mesmo.

A trajetória de descobertas de Emanuel é também a história de seus amadurecimentos. Aos dezoito anos, ele ainda é refém de um passado que não conheceu. Sua vida gira em torno da doença da mãe, sua casa é um território

incerto: sobre solo brasileiro, guarda as tradições de um país remoto. A colega Madalena é seu maior interesse, sua melhor amiga e objeto de desejo. Mas Emanuel é hesitante, sente diante da garota o mesmo medo que sente ao investigar seu passado. Assim como o leitor, a personagem pressente que ao ganhar a verdade, perderá a inocência.

Tia Mirna trabalhava no hospital e, para ela, cada dia era uma nova lição sobre a crueldade das pessoas, tormentos que se aprende a esquecer para continuar. ‘Marija não conhecia os homens e sua capacidade de ferir. Meu lindo, olha para mim, olha aqui nos meus olhos: tua mãe sempre te amou e te ama muito, não se esqueça nunca disso.’ Deixo que tia Mirna chore até desengasgar a história que eu já não sabia se queria ouvir. Mas meu pai estava naquele hospital, não havia mais como descer mentalmente aquelas escadas de horror e culpa e inventar uma infância feliz. (FRIZERO, 2015)

Estética da economia

Embora a narrativa reconte diversos anos de histórias, *Longe das aldeias* é um livro enxuto. Nas noventa e seis páginas da obra, nada sobra, mas nada falta. O texto é preciso, conta exatamente o que o leitor precisa saber. As descrições são breves, as ações narradas são apenas as necessárias, os diálogos são concisos e vão direto ao ponto. Disse Frizero: “Trabalhei muito para que ele ficasse o mais enxuto possível e para não usar uma linguagem muito rebuscada. Nesse sentido não tem nada de inovador na linguagem”. Embora a linguagem seja simples – ninguém precisará de um dicionário para ler a obra – o autor é hábil no manejo das palavras e cria um texto complexo e lírico.

Aos poucos, tenho apaziguado meus fantasmas. Consegui tirar tio Petar da fumaça e vi seus olhos de contentamento ao voltar para o calor da aldeia de sempre. Amparei o senhor Mihajlo em seu leito de morte, saudei com honras militares o mestre do navio que me adotou por algumas semanas. Perdoei tia Mirna por me incluir em suas mentiras e entendi as razões de minha mãe para fazer delas sua única verdade.

(...)

Mas Josif atravessou conosco o oceano. Sua existência é um desses milagres que o deus do senhor Mihajlo sempre

foi pródigo em executar. Foi assim também meu nascimento. Josif e seu gesto de bondade tornaram possível minha existência neste mundo. De alguma forma, ele garantiu que todos nós tivéssemos vida plena nesta nova terra. Deus abençoe o menino em seus olhos azuis. (FRIZERO, 2015)

Frizero credita sua capacidade de concisão à experiência com a dramaturgia. “O teatro acaba sendo um ótimo exercício para a prosa porque ele tem um limitador muito grande, que é o palco”, o autor comenta. Se, na literatura em prosa, é fácil colocar a personagem dentro de um carro, à beira de um penhasco, no teatro há limitações de produção que exigem outras soluções. É possível escrever uma cena com duzentas mulheres em cena, mas, para a realidade teatral brasileira, talvez fosse conveniente reduzir isso para quatro mulheres, brincou Frizero. A partir dessa experiência dramatúrgica, ele aprendeu a se ater aos elementos essenciais.

Para ajudar a construir a atmosfera do livro, poemas do autor se entremeiam na narrativa. “Acho que [a poesia] envolve um lado lúdico diferente da prosa”, disse Frizero. Assim como a prosa, sua produção poética também é certa na escolha de palavras. Os versos são diretos, como aqui:

Se que distante, sou não mais que sombra
a voejar por essa alma tua...
Mas seja eu sombra leve que flutua
e não o espectro morto que te assombra.
(FRIZERO, 2015)

Os versos espalhados entre os capítulos evocam o passado e trazem à tona, de maneira etérea, o pouco que resta das memórias da mãe. O escritor italiano Antonio Tabucchi, como espécie de preâmbulo ao livro *Réquiem, uma alucinação*, investiga os mistérios dos sonhos, da voz e da poesia no que se aproximam dos mortos e nos afastam do plano físico.

A voz da poesia tem o poder de estabelecer um diálogo com os fantasmas e, uma vez evocado e convocado o fantasma pelo seu médium, uma e outros podem perfeitamente abstrair de todos aqueles elementos sensoriais de que se falou a propósito do encontro: abstraem da voz, do tato, da vista, do olfato e do gosto.

Porque, logo que teve lugar a convocação, o que conta é *a pura presença do fantasma*. (TABUCCHI, 2015)

A pura presença do fantasma é tudo que Emanuel tem do pai, tanto daquele pai inventado em uma tática de sobrevivência, quanto do pai biológico, algum dos muitos algozes da mãe. Nunca houve para o pai biológico uma voz, nem tato, nem visão, sentido algum. Ainda assim, seu fantasma, originado de algum corpo inespecífico, é a presença transformadora na vida de Emanuel.

A essencialidade de Frizero não se restringe ao uso da linguagem. Também no conteúdo, ele busca focar no que é fundamental e descarta as possíveis distrações. A guerra da qual fogem as duas irmãs nunca é nomeada; a doença que afeta a memória da mãe tampouco é especificada; a cidade brasileira na qual a família recomeça a vida poderia ser qualquer centro urbano.

A economia “não só textual, mas também de recursos, acaba ajudando para manter o foco no que é importante e necessário. Acho que quem lê o romance sai da leitura com isso muito forte”, comentou Frizero. Questionei o autor sobre essa decisão:

P: Por que o país de origem da família e a guerra que o assola nunca são nomeados?

F: De certa forma, fiquei com medo de que se eu mencionasse a guerra da Bósnia e citasse nomes de cidades etc., isso fosse particularizar muito um problema que é universal, a crueldade da guerra. Depois que o livro foi lançado, já coletei umas quatro ou cinco notícias de denúncias de estupro como arma de guerra. São questões que não morreram, e se eu particularizar essa guerra posso acabar distraíndo o leitor da questão humana: por que se faz isso e até quando se fará isso?

P: Considerou o mesmo para a doença da mãe? Aliás, a doença parece alzheimer, foi esse o teu referencial?

F: Sim. E, da mesma maneira, se eu partisse para detalhar muito que a demência da personagem é alzheimer, talvez virasse um livro sobre o alzheimer e não era essa a intenção. A intenção era mostrar um filho que quer descobrir uma verdade que está escapando dos dedos dele. As memórias estão

fugindo e já não eram muito boas. A mãe cristalizou algumas memórias, histórias que parecem consolidadas não são exatamente assim.

Mesmo excluídas as referências nominais, Frizero deixa pistas para o leitor mais curioso. Os nomes das personagens femininas são típicos da Bósnia. Em uma das cenas no hospital, durante a guerra, os pacientes enfrentam a falta de anestesia tomando uma bebida local: a rakija. Uma rápida pesquisa no Google já desvenda o cenário da narrativa.

Já a cidade brasileira foi “desbatizada” durante o processo de edição do livro. Quando, na editora, li o original pela primeira vez, ainda era possível identificar Porto Alegre no pano de fundo. Como o objetivo era abordar a migração para uma cultura diferente, o autor optou por cortar as indicações mais específicas. “Eles podiam ter migrado para qualquer lugar do Brasil. Essa não é a questão. A questão é que é outro país, outra cultura. Isso era importante manter no livro”, explica Frizero.

Para a composição de *Marija*, o autor contou com a ajuda de um amigo da área da medicina, além de ter conversado com cuidadores. “Não quis dizer claramente o que era, mas não quis falsear”, conta Frizero. Assim, os sintomas que atormentam a mãe de Emanuel podem ocorrer na vida real a pessoas que sofreram fortes traumas. Mas o foco da narrativa é que isso se configure principalmente como mais um obstáculo à busca do filho pela verdade.

A sonoridade das palavras

A leitura de *Longe das aldeias* é fluida. Pergunto a Frizero se ele pensou no ritmo das frases enquanto escrevia, ou se a sonoridade do texto seria uma “contaminação inconsciente” por seu trabalho em poesia. “Gosto muito de ler o texto em voz alta para ver como as coisas estão se encaminhando. Gosto de pensar num ritmo de leitura, uma cadência. Isso veio até do Assis. Ele faz isso, lê em voz alta. Peguei um pouco esse costume e acho que ajuda bastante”, ele explicou citando o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil.

Tia Mirna não vê razão para eu me preocupar, mas hoje de manhã minha mãe esqueceu meu nome. Chamou-me de Petar e disse que meu avô iria me dar uma surra se eu não recolhesse as ovelhas de uma vez por todas. Tia Mirna sorriu, saudosa, e girou a mão insistente – um código nosso para eu continuar dentro das recordações de mamãe.

Eu disse então para Marija que as ovelhas já dormiam no estábulo. Ela chamou-me de mentiroso, estou a ver daqui as ovelhas, gritou com olhos de ira ao bater-me bem forte no rosto. Senti ódio da teimosia de meu tio Petar em não fazer as coisas de imediato quando lhe davam uma ordem. (FRIZERO, 2015)

A facilidade de leitura poderia ser comprovada com a escolha de qualquer parágrafo da obra. Percebemos que há, às vezes, o uso mais formal da língua como na escolha por “chamou-me” em vez do informal “me chamou”. Em outros momentos, há um tom mais informal, como no uso da palavra “surra” ou mesmo na construção “iria me dar uma surra”, que poderia ter sido “me daria uma surra” ou o já quase obsoleto “dar-me-ia”. Mas essa mistura que, nas mãos de um escritor menos habilidoso poderia passar por artificial, aqui soa natural, soa “literária”.

O trajeto da criação

Embora não tenha a disciplina para escrever diariamente ou para fixar horários de produção, Frizero participa de um grupo de dramaturgos que se encontra todas as quintas-feiras. Para esses momentos, ele tenta sempre ter algo novo a apresentar. Muitos desses textos não são aproveitados para o teatro e acabam sendo reaproveitados para a prosa. Assim, mesmo sem uma agenda para a produção, a escrita é constante na vida do autor, que há pouco adquiriu o hábito de andar sempre com blocos de anotações para registrar as ideias que surgem no dia a dia. Sobre o processo de criação de *Longe das aldeias*, perguntei:

P: Como você pensou a ideia para o *Longe das Aldeias*?

F: A ideia do livro surgiu quando li uma notícia de jornal sobre a guerra da Bósnia. Era uma notícia que falava do estupro como uma arma de guerra, de 1990. Então faz vinte e cinco anos que estou escrevendo essa

história. A notícia me chocou muito. Claro que eu imaginava que houvesse estupros na guerra, mas não com uso sistemático e com a determinação de fazer uma limpeza étnica. Desde aquele recorte de jornal, a história passou por vários formatos. Pensei em contar uma história de amor entre uma mulher e um soldado que se recusa a estuprá-la e o livro seria sobre a fuga deles do país. Mas aquilo me pareceu muito clichê, bobo. Lá pelas tantas, cheguei à conclusão de que a história era da criança que nasce de uma situação dessas. Como se constrói uma vida a partir da notícia de que você nasceu de um ato de violência, como se constrói uma identidade a partir de um pai violador? Isso começou a me perturbar bastante e entendi que era uma história de reconstrução de um passado e pensei no complicador que seria fazer desse passado algo que as personagens querem esconder. Descobri que o tema do livro eram essas mentiras caridosas.

P: Você diria que escreve para você mesmo, para a crítica, para o leitor?

F: Já escrevi muito pra mim mesmo porque deixava as coisas na gaveta. Mas acho que você acaba escrevendo para um leitor que é muito parecido com você. Eu escrevo para um leitor muito parecido comigo, que vai ler as referências a Marija, ao berço de palha e vai entender.

P: Como foi o dia a dia do processo? Como é a produção de um dia de trabalho?

F: Eu não gosto de deixar o texto em aberto. Se eu estou escrevendo um capítulo, gosto de dar um fecho. O capítulo, por sua vez, não pode ser muito arbitrário, tem que ter uma unidade de pensamento. *O Longe das aldeias* tem capítulos de quatro páginas e outros com meia. Mas eles têm uma unidade lógica, e é por unidades lógicas que eu tento escrever. Às vezes escrevo até duas ou três de uma vez, mas não as deixo pela metade.

P: Havia um planejamento para as trajetórias das personagens?

F: Eu tinha um fichamento inicial de personagens, mas de tanto pensar neles, eles acabam se internalizando, então isso foi o ponto de partida e depois abandonei. Me ajudou bastante também o fato de que me apropriei da mitologia cristã para embasar essa história. Apesar de que isso também não era o foco, eu quis dar mais uma leitura para o leitor que pescar essa isca. Não é nada muito aprofundado, porque não queria tornar hermético. É fácil

perceber que Marija é Maria, Josif é José. Mirna em bósnio é Marta. Apenas busquei nomes bósnios para mal disfarçar essa questão.

J: Isso influenciou na criação das personagens?

R: De certa forma, me apropriar dessa mitologia me ajudou a configurar um pouco como eles funcionavam, como era a cabeça deles. Em uma das passagens do evangelho, Marta aparece como a irmã que fica em casa cuidando das coisas pragmáticas da vida. Assim é a Mirna, no livro. Ela é enfermeira formada, mas quando chega aqui começa a fazer faxina, aprende a língua e faz amigos. É a pessoa que diante da dificuldade parte para a coisa prática.

Apesar dessas referências, *Longe das aldeias* não tenta ser uma releitura das histórias bíblicas. O livro se insere muito mais no que Beatriz Resende chamou de “retorno do trágico”. Para ela, não apenas a literatura, mas também a mídia, a imprensa e o vocabulário corriqueiro do cotidiano estão trazendo a tragédia ao presente (2008). A obra de Frizerio, mesmo sem nomear a guerra da Bósnia, atualiza as narrativas de guerra ao mesmo tempo em que respeita sua atemporalidade.

Frizerio considera libertador saber que não existe nenhum enredo absolutamente inovador. Assim como *Longe das aldeias* não é primeiro livro sobre guerra, as guerras tampouco são originais em suas táticas e em seus resultados trágicos. Novamente Resende: “O trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino”. Emanuel nasce marcado pela violência. Sua origem é parte necessária de sua identidade, não haverá para ele uma infância comum, uma família feliz, um pai. Sua tragédia particular ecoa a tragédia de seu país e, ainda, a tragédia humana.

O destino de Emanuel, se pensarmos nele como indivíduo, estava traçado desde seu nascimento na guerra. O destino da personagem Emanuel estava traçado desde sua criação:

P: Alguns escritores contam que em algum momento do trabalho, os personagens ganham vida e vontades próprias. Isso acontece com você?

F: Não. Eu venho de família espírita, mas não gosto dessa ideia de que o personagem cria vida, acho que não é bem assim. Quando escrevi o *Longe das aldeias*, eu sabia exatamente para onde o livro ia, o que eu queria com ele. Os personagens têm que me ajudar a chegar no final, me ajudar a dar o efeito de impacto. Então se em algum momento a Mirna começasse a se revoltar contra mim, eu ia colocar ela nos eixos, não tem isso. Ela tem uma função específica na trama. O autor tem que ter controle sobre os personagens.

Escolhi essa resposta para encerrar este breve híbrido de ensaio/resenha/elogio/entrevista porque, de toda a nossa conversa, essa é a afirmação de Frizero que eu mais aprecio pela contradição que ela contém de maneira tão sincera. Aqui está um autor que nega com veemência que as personagens sejam capazes de criar vida e, ao mesmo tempo, admite a possibilidade de que elas se rebelem contra ele. É possível que estejamos diante da sina de todo escritor. No seu melhor empenho, ele constrói personagens dotadas de “verdade íntima”, complexas, “vivas” para o leitor. Depois torce para que elas não criem vida demais, para que se comportem dentro de suas funções, para que não fujam de seu final. Talvez aí esteja a pequena tragédia das boas personagens: suas motivações são grandes, mas seus destinos são inescapáveis.

Referências

DUEL, Maria José. La manzana anónima de Newton y lo que de verdad expresan las historias. In: CAÑELLES, Ramon (Org.). *Escritura Creativa: Cuaderno de Ideas*. Madrid: Fuentetaja, 2007. p. 83-101.

FRIZERO, Robertson. *Longe das aldeias*. Porto Alegre: Terceiro Selo, 2015.

HUYSEN, Andres. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: HUYSEN, Andres. *Seduzidos pelas memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. p. 9-40.

MCEWAN, Ian. *Paris Review: Ian McEwan, The Art of Fiction*, n. 173. 2002. Entrevista concedida a Adam Begley. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/393/the-art-of-fiction-no-173-ian-mcewan>>. Acesso em: 22 mai. 2015.

MARÍAS, Javier. Paris Review: Javier Marias, *The Art of Fiction*, n. 190. 2006. Entrevista concedida a Sarah Fay. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5680/the-art-of-fiction-no-190-javier-marias>>. Acesso em: 23 mai. 2015.

NIETO, Ramón. A inspiração. In: NIETO, Ramón. *O ofício de escrever*. São Paulo: Editora Angra, 2001. p. 67-109.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 14-40.

TABUCCHI, Antonio. *Réquiem, uma alucinação*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em 24 de abril de 2017.

Aceito em 25 de maio de 2017.

ENTREVISTA
PROF. DR. JOSÉ LUIS DE DIEGO
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

**RIQUEZA INTERDISCIPLINAR E DEBILIDADE
INSTITUCIONAL: CONSOLIDAÇÃO DOS ESTUDOS
DE EDIÇÃO NA AMÉRICA LATINA**

Ana Elisa Ferreira Ribeiro¹

A consolidação dos estudos de edição, em sentido amplo, e de edição literária, vem ocorrendo em toda a América Latina, incluindo-se o Brasil. Não apenas em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas também em Minas Gerais, em estados do Nordeste e do Sul do país, vêm se consolidando linhas e grupos de pesquisa, cursos de pós-graduação *stricto* e *lato*, cursos de graduação, especialmente os ligados à área de Letras, além de projetos de pesquisa e de uma bibliografia cumulativa, em editoras especializadas. O grupo de pesquisa em Produção Editorial da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom, por exemplo, existe há vários anos e congrega, cada vez mais, pesquisadores de diversos campos. No CEFET-MG, o bacharelado em Letras com linha de formação em Tecnologias da Edição vem graduando turmas de interessados na ação e na reflexão sobre o mercado editorial, além de outras iniciativas na instituição, como uma linha de formação no programa de Mestrado e Doutorado, e em parcerias, por exemplo, com a Universidade Federal de São Carlos, em São Paulo, entre outras. Em uma visita à Universidade Nacional de La Plata, em 2017, tive o prazer de conhecer o professor José Luis de Diego, eminente pesquisador argentino do campo, Doutor em Letras e professor de “Introdução à Literatura” e “Teoria Literária II” da UNLP, situada na capital do estado de Buenos Aires, vizinha à capital federal homônima. São muitas as razões para entrevistá-lo e conhecer melhor sua atuação e suas ideias.

De Diego foi decano da Faculdade de Humanidades da UNLP (1992-1998 e 2001-2004) e diretor do Instituto de Investigações em Humanidades e

¹ Doutora em Linguística Aplicada pela UFMG, Professora e pesquisadora da linha de Edição, Linguagem e Tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG. Endereço Eletrônico: anadigitalpro@gmail.com

Ciências Sociais (UNLP-CONICET) (2009-2013), em anos recentes. Entre suas publicações, estão as obras *Roland Barthes. Una Babel Feliz* (1994); “¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?” *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* (2001); *La verdad sospechosa. Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria* (2006); *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini* (2007), nenhuma ainda traduzida ao português. Como organizador, produziu os volumes *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (2006; segunda edición ampliada, 2014); *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (em colaboração com José Amicola, 2008); *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición* (2015), além de numerosos artigos em revistas argentinas e internacionais. Desde 2011, De Diego codirige com Sylvia Saitta a coleção “Serie de los Dos Siglos” para a Editora Universitária de Buenos Aires (Eudeba). Especializou-se em temas de história intelectual, teoria literária, literatura argentina e, nos últimos anos, indústria editorial.

Depois de acertos pessoais e de uma troca de artigos sobre as questões de edição contemporâneas, seguiu-se a entrevista que segue, traduzida por mim. O professor De Diego aborda questões de edição e circulação de livros, traduções e literatura que bem podem ser análogas às nossas no Brasil. Uma delas é a força interdisciplinar dos estudos em edição em contraste com a debilidade institucional no campo, até mesmo com certa dificuldade de algumas instituições compreenderem o que se está fazendo e propondo; o “autismo” – nas palavras dele – que envolve os centros controladores da edição, situação bem semelhante até mesmo dentro do Brasil, etc. Assim como uma bibliografia especializada que começa a existir e a se somar _isso está solto!. Atentemos para as situações postas pelo entrevistado, aproveitando para mirar nosso próprio projeto:

1. Professor De Diego, o campo dos estudos da edição tem se estabelecido em toda a América Latina e, especificamente no caso do Brasil, alguns cursos e áreas de pesquisa vêm se consolidando, aos poucos. Em que estágio você considera que estamos na América? E na Argentina?

Na Argentina, durante o século passado, os estudos eram episódicos, focalizados em períodos determinados e em projetos editoriais específicos. Por outro lado, alguns trabalhos, como o de Eustasio García e o de Raúl Bottaro, se interessavam mais pela edição do ponto de vista industrial e empresarial, da perspectiva da cultura impressa. Quando, em 2006, publicamos nosso *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, o que buscávamos era sistematizar o que já tinha sido feito e visualizar um panorama que consolidaria um estado da questão, e esse se transformaria em um livro de referência. Desde então, numerosos trabalhos têm sido feitos, completando e enriquecendo o campo de estudos. Refiro-me a nosso grupo na Universidade Nacional de La Plata; Gustavo Sorá e sua equipe do CeMiCi (Universidade Nacional de Córdoba); Horacio Tarcus e seu grupo no Centro de Documentação e Investigação da Cultura de Esquerdas (CeDInCI); Alejandro Parada, do Instituto de Investigações Bibliotecológicas da Universidade de Buenos Aires (UBA); Alejandro Dujovne, do Instituto de Desenvolvimento Econômico e Social (IDES); Margarita Pierini, da Universidade Nacional de Quilmes; Leandro de Sagastizábal, Graciela Batticuore, Sylvia Saítta, Alejandra Giuliani, entre outros.

Nesse sentido, é importante mencionar outras produções que transcendem tudo isso. Por um lado, a realização dos Colóquios Argentinos de Estudos sobre o Livro e a Edição: o primeiro, realizado em outubro de 2012, em La Plata, e o segundo, em setembro de 2016, em Córdoba. Interessa assinalar que nos dois Colóquios estiveram presentes colegas do Brasil, como Gabriela Pellegrino Soares e Nelson Schapochnik, da Universidade de São Paulo (USP); Eliana de Freitas Dutra, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e Giselle Venancio, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Por outro lado, há o crescimento e a visibilidade de uma editora argentina especializada em nossos temas, a Ampersand, dirigida por Ana Mosqueda, e que tem provido o campo de estudos com materiais de muito bom nível em espanhol (Jean-Yves Mollier, Anthony Grafton, Martyn Lyons, Armando Petrucci...).

Traçar um panorama da América Latina é mais complexo, mas a medida que se vai consolidando a Rede “Editores e Editoras Iberoamericanos

(séculos XIX-XXI)” (conhecida e difundida como EDI-RED), vamos tomando contato com colegas de outros países, o que nos tem permitido ampliar a mirada e os intercâmbios. É preciso apontar, como exemplo, dois antecedentes importantes: o 1º Congresso Latinoamericano da *Society for the History of Authorship, Reading & Publishing* “A Cidade das Letras”, realizado na Universidade Federal Fluminense (UFF), em novembro de 2013, e o *Simpósio Historia de la edición y de la lectura: experiencias desde México, Argentina y Colombia*, no Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá, em janeiro de 2016. Tive a oportunidade de participar de ambos os eventos e pude comprovar a vitalidade e o impulso de nosso campo de estudos. A essas iniciativas há que somar as de Marina Garone, uma colega da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), que está na terceira edição de seus congressos *Las Edades del Libro*, no Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Estas iniciativas vão acumulando um conjunto de trabalhos e investigações que desenham um mapa cada vez mais nítido da história da edição em nossa América.

2. A Argentina e outros países americanos de língua espanhola têm uma experiência mundialmente respeitada quanto à edição literária. Fale-nos um pouco sobre isso.

Como qualquer história da edição, a da Argentina tem ciclos de expansão e de crise. Em nosso livro de 2006 (que mencionei antes), um dos problemas que enfrentamos foi o da periodização: encontrar, definir e caracterizar esses ciclos. Talvez o ciclo de maior presença e visibilidade da edição na Argentina tenha sido o que se inicia no fim dos anos 1930. A Guerra Civil na Espanha provocou o colapso de sua indústria editorial, e a Argentina aproveitou essa oportunidade para se colocar no mercado de língua espanhola como o primeiro país produtor e exportador de livros. Esse ciclo, que tem sido caracterizado como a “época de ouro” da edição, durou aproximadamente até meados dos anos 1950, até a queda do primeiro peronismo. Nesse período, destacaram-se, no campo da edição literária, as editoras Losada,

Sudamericana, Santiago Rueda, Emecé, entre outras. Desde então, essa bonança não voltou a se repetir. A edição em nosso país conta com dois inimigos que a visitam periodicamente: as ditaduras militares, que têm abortado projetos culturais transcendentais (como nos primeiros setenta), e a instabilidade da economia, a oscilação das políticas nesse campo e a existência de fortes processos inflacionários que conspiram contra a possibilidade de projetar políticas do livro de médio e longo prazo. Nos últimos anos, a maioria dos países hispanofalantes tem sofrido um processo vertiginoso de estrangeirização das empresas. A criação de consórcios internacionais que compram as editoras mais rentáveis dos países emergentes tem gerado um oligopólio internacional do livro que se transformou em uma ameaça à bibliodiversidade.

3. A edição em língua espanhola tem grande alcance. Fale-nos sobre a relação entre língua, mercado, edição e arte.

Como é sabido, há muitos e variados usos da língua espanhola, como os há da língua portuguesa, e esse é um dos problemas centrais para as indústrias culturais em geral. Os centros que controlam o mercado de livros – atualmente, Barcelona e Madri – terminam por controlar também o mercado de traduções, e, portanto, há variedades do espanhol que se tornam “monopólios” na hora de traduzir textos literários. Por exemplo, a editora Anagrama, de Barcelona, tem um dos melhores catálogos de literatura internacional traduzida ao espanhol; no entanto, as traduções em um espanhol peninsular costumam ser intoleráveis para um leitor latino-americano. De outro lado, os centros espanhóis operam com a “vitrine” que têm os autores para ingressar em um mercado de traduções. Se um autor argentino quer ser lido na Argentina, pode publicar na Argentina. Mas se quer ser lido no Chile ou na Colômbia, convém a ele ser editado na Espanha. E muito mais: se tem a expectativa de ser traduzido ao inglês, ao francês ou ao italiano, é quase indispensável que essa tradução venha de Barcelona. Há, na Argentina, bons trabalhos sobre esses temas, como os de Patricia Willson,

Alejandrina Falcón, Alejandro Dujovne e Valeria Añón. Para o caso da língua francesa, há os trabalhos estupendos de Gisèle Sapiro. Nos Estados Unidos, o alarme disparou a partir de um estudo que revelou que de cada 100 livros que circulam lá, 97 foram escritos originalmente em inglês e somente três provêm de uma tradução de qualquer outra língua, o que parece demonstrar que a maior potência no manejo e no controle das indústrias culturais é, poderíamos dizer, culturalmente “autista”.

4. Como têm sido pensados os projetos de pesquisa sobre edição literária? Há projetos relevantes? Quais?

Já mencionei alguns projetos específicos. Seguramente, o de maior envergadura é a EDI-RED, que tem sede no Conselho Superior de Investigações Científicas da Espanha e administra um site, em convênio com a Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. É o site de maior visibilidade sobre história da edição em nossa língua, e conta com coordenadores e colaboradores em todos os países falantes de espanhol ou português e do resto das línguas peninsulares (catalão, galego e euskera): http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/.

Quanto à como se pensam e desenham os projetos de pesquisa, no ano passado se levou a cabo na Universidade de Alcalá o primeiro encontro de que tenho conhecimento sobre os problemas teóricos e metodológicos que enfrentamos no estudo da história da edição. Seria extenso e complexo desenvolver aqui uma síntese do que foi discutido, mas posso apontar alguns desses problemas: 1) a definição do objeto de estudo: do livro à edição, da edição à leitura; 2) a combinação de variáveis quantitativas com variáveis qualitativas; para a história da edição importam as duas coisas: se a obra é boa, mas também quanto, como e onde se vendeu; 3) as relações entre o disciplinar e o interdisciplinar: os que estudamos a história da edição viemos de campos disciplinares diferentes (História, Estudos Literários, Biblioteconomia, Sociologia, Antropologia); essa realidade nos dá, por sua vez, riqueza

interdisciplinar e debilidade institucional; 4) as limitações do recorte nacional, as incertezas de panoramas mais amplos: os mercados, obviamente, não se limitam ao que ocorre em um país, mas ultrapassar o limite dos estudos nacionais na edição complexifica notavelmente o objeto; neste ponto, se reproduzem os debates entre as histórias ou as literaturas nacionais e seus inumeráveis intercâmbios materiais e simbólicos com outras culturas.

5. Qual é a sua percepção sobre os estudos de edição no Brasil, em relação à América Latina?

A Argentina é um país cuja classe dirigente esteve sempre mirando a Europa, onde as segundas línguas foram primeiro o francês e agora o inglês, de modo que, apesar da proximidade e dos múltiplos intercâmbios históricos entre nós e o Brasil, o português foi uma língua pouco estudada e pouco difundida em nosso país. Essa situação tem mudado nos últimos anos graças aos convênios bilaterais desde o marco do Mercosul; por exemplo, na Faculdade de Humanidades da UNLP (onde trabalho) abriu-se um professorado em português faz apenas dois anos. Com isso, quero dizer que não é comum encontrar textos em português nas bibliografias de nossos programas de estudo. Não obstante, alguns trabalhos vão abrindo essa ponte necessária. Refiro-me, por exemplo, aos de Gustavo Sorá, um pesquisador argentino que se ocupou dos intercâmbios editoriais entre Brasil e Argentina em *Traducir el Brasil. Uma antropología de la circulación internacional de ideas*, e que escreveu um livro sobre uma editora decisiva na história editorial brasileira: a José Olympio. Em todo caso, os argentinos em general conhecemos pouco do mercado editorial brasileiro e sua história, o que é bastante imperdoável, dado que se trata do mercado nacional mais numeroso e importante da América Latina.

6. Qual é seu projeto atual de investigação em edição?

Na Universidade Nacional de La Plata, dirijo o projeto “Políticas editoriales y modernización literaria: géneros, cultura visual, nuevas tecnologías” (2014-2017) [Políticas editoriais e modernização literária: gêneros, cultura visual, novas tecnologias]. Este tipo de projeto inclui investigadores formados e em formação, bolsistas e doutorandos, por isso tem um título amplo e que abarca diversas temáticas: uma jovem bolsista se doutorou em novas tecnologias aplicadas à edição; uma colega trabalha na análise de catálogos de livros ilustrados; outro bolsista está por se doutorar com uma tese sobre a Minotauro, a mais importante editora do gênero ficção científica em língua espanhola; também há uma doutoranda que está estudando as edições, na América e no sistema de traduções, do chamado *boom* da literatura latino-americana (García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa...). Ou seja: dirijo um grupo que tem afinidades com o campo da história da edição, mas com direções e objetos heterogêneos. Além dele, sou coordenador responsável da Argentina na EDI-RED. Codirijo, junto com Sylvia Saïtta, a coleção de literatura e ensaísmo argentinos “Serie de los dos siglos” para a Editoria Universitária de Buenos Aires (EUDEBA).

7. Há muitos projetos de estudos de edição contemporânea recortados conforme temas ou enfoques: gênero, etnia, orientação sexual, países, nicho de mercado, etc. Você tem acompanhado estudos desse tipo? Acha que têm sido férteis?

Sim, há estudos que têm recortado seus objetos de diversas maneiras e a partir de diversos fundamentos. A respeito dos recortes de gênero (no sentido de *genre*), existem numerosos estudos sobre gêneros populares, como a novela de folhetim, o conto popular ilustrado, as coleções de grande circulação em formatos pequenos e de baixa qualidade. A respeito de estudos sobre edição segundo o gênero (no sentido de *gender*), posso

mencionar os trabalhos de Pura Fernández, do CSIC [Conselho Superior de Investigações Científicas], sobre as mulheres letradas do século XIX e sua intervenção em projetos editoriais específicos. Sobre o recorte por país, já me referi, em respostas anteriores: diria que desde a publicação da *Histoire de l'édition française* (dirigida por Roger Chartier e Henri-Jean Martin e publicada em quatro tomos, entre 1982 e 1986), o recorte nacional é um dos mais consolidados em nossos trabalhos. Sobre estudos de nichos de mercado, também há muito interesse, como a tese de Ezequiel Saferstein sobre o *best-seller* na Argentina (também na Espanha o fez o grupo de José Manuel López de Abiada), ou estudos específicos sobre a publicação e divulgação de livros de ciências sociais, ou sobre os catálogos das editoras independentes e emergentes (como os de Malena Botto e Daniela Szpilbarg, e o muito bom de José de Souza Muniz Jr. da Universidade de São Paulo).

8. Como um pesquisador pode se iniciar em estudos de edição?

Alguém disse que uma disciplina começa a existir quando se forma uma biblioteca. Se somarmos o amplo espectro que inclui a história do livro, da edição e da leitura – isso que se costuma sintetizar no conceito de cultura impressa – podemos dizer que já temos essa biblioteca. Vão se consolidando ainda institutos de investigação, associações, congressos específicos e inclusive, como já adiantei, editoras especializadas. Porém, se tomarmos como referência as disciplinas de onde proviemos, nós que estudamos a edição somos tidos como marginais ou excêntricos. Essa realidade torna difícil a visibilidade institucional de nossos estudos: um historiador que investiga em história econômica ou social não tem que se justificar diante de ninguém, no entanto, um historiador deste aspecto particular da história cultural terá sempre mais dificuldades de reconhecimento disciplinar. Mas não pretendo desanimar ninguém: de qualquer dos campos disciplinares que mencionei (História, Estudos Literários, Biblioteconomia, Sociologia, Antropologia) pode-se abordar investigações sobre a história ou a sociologia da edição. E não há segredo algum: como em qualquer disciplina, a formação

tem a ver com a vocação, o esforço e a dedicação. Eu recomendaria ir do geral ao particular: desde os grandes panoramas históricos que contemplam uma base indispensável de saberes e de dados, aos casos específicos que, por meio do labor investigativo, agregam conhecimento à disciplina. E, em paralelo, uma contínua reflexão sobre os aspectos teóricos e metodológicos, que são o que fundamenta, guia e orienta nossos trabalhos.

Recebido em 20 de abril de 2017.

Aceito em 28 de junho de 2017.

ENTREVISTA
MARIO CAU:
PROFESSOR, QUADRINHISTA E ILUSTRADOR

Gleica Helena Sampaio Machado Macedo¹

São inúmeras as publicações de recriações em quadrinhos de obras literárias, sobretudo de autores bastante reconhecidos na literatura brasileira. Mas a adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, produzida por Mario Cau (desenhista) e Felipe Greco (roteirista), publicada pela editora Devir em 2012, chama a atenção do leitor por sua riqueza nos detalhes, distribuídos em 232 páginas.

As narrativas de Machado de Assis tiveram grande repercussão no século XIX, e ainda hoje são obras muito conhecidas pelo público leitor. Como você encarou essa proposta de recriar uma obra do Velho Bruxo, através do gênero narrativo contemporâneo, História em Quadrinhos?

Foi um grande desafio. Quando fui convidado para participar desse projeto, lá em 2008, fiquei receoso pois até então só tinha trabalhado em HQs curtas. Com o projeto inicial, eu desenharia um capítulo (dos 5 totais), com cerca de 30 páginas. Conforme o projeto evoluiu, os outros artistas inicialmente envolvidos saíram e eu assumi toda a arte, começando do zero para poder ter mais controle sobre a narrativa, composição e design de personagens.

Foi um desafio que se espalhou por 5 anos, pelo menos, onde eu desenhava Dom Casmurro entre outros projetos e minha evolução como artista era aparente, pelo menos para mim.

Eu sempre soube da escala da coisa. Uma adaptação de uma obra literária importantíssima para uma linguagem considerada por muitos

¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Crítica Cultural, na Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus II. Endereço eletrônico: estudante.gleica@hotmail.com

(especialmente acadêmicos) como “menor”. Mas como não tínhamos um limite de páginas nem um prazo apertado, me senti à vontade para fazer do meu jeito. Tive total apoio do Felipe nesse sentido.

E uma coisa que também nos fortaleceu foi a ideia de que sempre que se adapta uma obra para outra linguagem vai existir um ruído, uma interferência de escolhas dos autores. É impossível adaptar algo sem que haja alguma mudança, mesmo que você seja muito fiel ao original. No nosso caso, temos a noção de que nosso livro é o Dom Casmurro de Machado de Assis, adaptado por Mario e Felipe, e não a obra original.

A Narrativa é feita pelo próprio Bentinho, ou Dom Casmurro, é da perspectiva dele que se narra os fatos. Ao traduzir isso para os desenhos, creio que implica do artista uma apropriação desse olhar, qual o maior desafio disso?

Sim, uma das grandes coisas que aprendi com Dom Casmurro foi que a história toda é narrada pelo Bento. Tudo que sabemos sobre esses fatos que ele narra passaram por um filtro dele, e obviamente, ele escolhe o que e como nós vamos saber destes fatos. Então, penso que o que vemos, nas ilustrações, são a visão do Bento das coisas. Isso implica, para mim, em submergir mais e mais no personagem e conhece-lo a fundo, tentar entendê-lo. Não necessariamente concordar com ele, mas entender o que pensa e o que sente, de onde vêm sua construção psicológica.

Paulo Ramos afirma no prefácio da adaptação que o processo criativo, entre concepção e publicação, durou cerca de seis anos. Como se deu esse processo de tradução da obra machadiana para os quadrinhos? E em meio a esse processo, como se deu a interação entre desenhista e roteirista?

Foi um processo bem tranquilo, no geral. O projeto começou de um jeito e terminou de outro: inicialmente era um projeto de uma editora, que convidou o Felipe para adaptar o texto e seria ilustrado por três artistas. Um deles saiu, eu entrei. A editora abandonou o projeto, os outros dois artistas também. Sobramos eu, o Felipe e o roteiro dele, que já estava praticamente pronto em 2009. Em janeiro daquele ano, decidimos que eu faria toda a arte (em vez de abandonarmos, também, o projeto). Já tinha sido uma jornada intensa para o Felipe, que nunca tinha gostado do livro e descobriu, neste desafio da adaptação, um olhar que lhe agradasse. Aliás, eu já gostava do livro, mas foi graças ao roteiro e aos insights do Felipe que eu realmente descobri todo o poder dessa história e dos personagens.

Nós sempre conversamos, mas mais por e-mail e telefone, e nos vimos ao vivo poucas vezes nestes 6 anos. Mas preciso sempre agradecer ao Felipe, por ter confiado em mim e permitido que eu, assim como ele, tivesse total liberdade na produção. Ele fez uma pesquisa incrível de referências visuais e eu me senti bastante confiante para produzir.

O processo criativo foi muito similar a qualquer texto para HQs, eu acredito. Nosso prazo só apertou quando fomos contemplados com o ProAC em 2011, e aí de fato tínhamos uma data para entregar o livro. Entre altos e baixos com editora, conseguimos chegar lá.

As cores também são elementos fundamentais na compreensão dos sentidos produzidos na narrativa em quadrinhos. Por que a predominância do preto e branco na obra?

Geralmente uma HQ é produzida em preto e branco por questões de custo e/ou definição da equipe criativa. Optamos pelo PB em nossa adaptação para evocar o clima noir que o Felipe inseriu na adaptação. Sabemos que é uma história de drama e ciúmes. Sabemos que os desdobramentos dela são pesados, e as cores não só levariam muito mais tempo para serem feitas, como também roubariam um bom tanto dessa compreensão dramática que queríamos para o livro.

Ao adentrar numa nova mídia, os personagens antes apenas descritos por Machado de Assis, ganham traços e expressões. Como se dá o processo de composição dos personagens?

Costumo comparar meu trabalho com o de um diretor de cinema. Na verdade, o trabalho do quadrinhista compreende várias funções que têm ligação com os filmes. Eu preciso dirigir, fotografar, iluminar, captar a atuação dos personagens... E com isso, preciso criar um elenco que funcione para mim. Como mencionei antes, assim que assumi a produção de toda a graphic novel, decidi mudar muitos “atores” que, para o meu olhar, não funcionavam. É preciso compor esses personagens com feições, expressões faciais e corporais, vestuário que sejam coerentes à suas personalidades e à época. Segui muito do instinto. Por exemplo, José Dias sempre teve para mim um quê de Dom Quixote, e por isso ele tem feições que lembram o personagem de Cervantes. É preciso encontrar o “ator” certo e com ele, saber “atuar” bem nas páginas. Acho que pelo meu tipo de trabalho em quadrinhos, sempre focados nos personagens e na sua complexidade psicológica e na atuação dramática, Dom Casmurro era uma obra que se encaixou muito bem para mim.

E Capitu? “Olhos de ressaca” “cigana oblíqua e dissimulada”, como compor essa personagem tão envolvente? Houve alguma inspiração em alguma personagem da vida real?

Capitu é vista pelos olhos do Bento, então ela é belíssima e tem toda uma expressividade no olhar e corpo que remete a algo felino mas de certa forma ingênuo... Ela tem a dissimulação, mas seria isso mesmo? Ou seria o Bento querendo nos convencer de que ela sempre fora dissimulada? Eu adoro a Capitu. É uma personagem incrível, uma mulher forte, moderna, expressiva que vai gradualmente sumindo sob a personalidade cada vez maior e mais confiante do Bento.

Costumo dizer que para compor suas feições e gestuais, fiz uma “colcha de retalhos” de grandes amores frustrados da minha vida. Para contar essa história do jeito certo, eu precisaria me apaixonar por ela, para que depois doesse muito quando tudo acabasse.

Mario Cau, após olhar uma imagem na sua rede social de uma caricatura sua, me remeteu durante alguns momentos na leitura da obra, uma semelhança ao desenho do personagem Bentinho. Isso foi algo proposital?

Não, eu nunca quis que o Bento tivesse semelhanças comigo. Quis compor o personagem com um visual que fosse algo entre o bonito e o esquisito e que tivesse características próprias, especialmente para diferencia-lo dos outros personagens masculinos, como o Escobar. Mas muitas pessoas me dizem que meus personagens sempre se parecem comigo, mesmo quando eu tento não fazê-lo. Talvez alguns detalhes acabem sendo semelhantes, não sei. Mas não foi intencional.

Em vários momentos na obra, temos a impressão de uma câmera que assim como no cinema usa a técnica do zoom, além dessa outra técnica utilizada nas imagens retira as expressões dos personagens em alguns momentos, e apenas riscos verticais os compõem. Explique um pouquinho sobre o uso dessas técnicas:

Cinema e quadrinhos são duas linguagens com ligações óbvias. Todo meu pensamento de composição de página e, principalmente, de enquadramento para cada quadro, passa por um processo de escolhas. Preciso definir como eu vou registrar cada cena para obter o máximo dos personagens e do texto, sem ser exagerado, sem ser simples demais. Gosto de usar planos variados, gosto de brincar com as prioridades dos planos, de enfatizar pelo intenso ou pelo sublime. Muitas vezes, um personagem que têm os olhos de

“azeitona” é mais expressivo, para aquele momento, do que um desenhado com todos os detalhes, e omitir certos detalhes faz com que se tenha uma expressividade única. Gosto muito quando o leitor submerge na obra e tenta decifrar cada nuance da arte e do texto, cada escolha feita pelos autores. Tudo está lá por um motivo, para gerar uma reação.

Ter contato com a recriação em quadrinhos de *Dom Casmurro* é uma experiência diferente do contato com a obra literária, o texto fonte. Afinal, embora tenha o mesmo teor narrativo, trata-se de uma tradução, uma recriação, e não uma cópia de Machado. Como você acha que os leitores encaram isso?

Acho que os leitores, hoje em dia, já estão – ou deveriam estar – acostumados com a ideia de que uma adaptação nunca será igual à obra original, pelo simples fato de que a linguagem muda, o suporte muda e os autores que criam a adaptação são outros. Quando se adapta uma HQ para o cinema, ou um vídeo game para livro, ou um poema para o teatro, nunca será possível ser 100% exato e fiel. Muitas pessoas, fãs ferrenhos da obra original, tecem muitas críticas por adaptações feitas sem profundidade, cuidado ou respeito à obra original, como é o caso de tantos filmes de super-heróis. Existem muitas esferas de interferência nos processos, mas em HQ, geralmente o que existe são os autores e o editor, e no nosso caso, tivemos total liberdade para fazer nossa adaptação e optamos por ser muito fiéis ao texto, sem limites de páginas. É realmente a nossa visão desse clássico, com nossos toques pessoais, ao invés do comumente feito por editoras, que é restringir número de páginas, cores, estilos para que a adaptação se encaixe num padrão de coleção ou comporá governamental.

Recebido em 5 de março de 2017.

Aceito em 23 de maio de 2017.

RESENHA: MÃE, Valter Hugo. O filho de mil homens.
São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O FILHO DE MIL HOMENS E A CONSTRUÇÃO DA FAMÍLIA MODERNA

Fagner Costa e Silva¹

O autor

Valter Hugo Mãe nasceu na cidade de Saurino em Angola, mudou-se ainda criança para Portugal, onde se formou em Direito e pós graduou-se em Literatura Portuguesa. Sua produção engloba poesias, romances e literatura infanto-juvenil. Mãe também é artista plástico e cantor da banda de rock *O governo*. Foi editor, publicando em Portugal livros de escritores brasileiros como: Chico Buarque, Adriana Calcanhoto, Caetano Veloso e Ferreira Gullar.

Sua produção narrativa recebeu – e vem recebendo - análises elogiosas pelos críticos e por seus colegas do universo literário. Dentre estas, destaca-se como mais notável, a do escritor Jose Saramago que, ao entregar ao angolano o prêmio que leva seu nome, disse: *“A experiência da leitura de Hugo Mãe é como assistir a um novo parto da língua portuguesa”*.

Hugo Mãe, em sua literatura, procurar utilizar a língua portuguesa e suas possibilidades para instigar no leitor reflexões filosóficas, como podemos ver no livro **O filho de mil homens**. É breve nas descrições dos personagens, mostrando-se como discípulo/dissidente da escola literária portuguesa, em que Eça de Queiroz com suas minúcias descrevia seus cenários e seus personagens. O estilo de Hugo Mãe aproxima-se da literatura de Miguel Torga, com sua precisão de sentido na construção do texto.

As aparentes superficialidades nas descrições de seus personagens não significam uma ausência de profundidade, pelo contrário, Hugo Mãe sabe “engatar” seus personagens e suas descrições. É uma escrita ao mesmo tempo simples e profunda, assemelhando-se à descrição que o crítico James Wood faz de um livro de Ford Madox sobre Josef Conrad, alertando aos riscos que os escritores novatos geralmente cometem ao descrever suas cenas

¹ Mestrando em Crítica cultural (UNEB); Especialista em Estudos literários (UEFS) e Ensino de Filosofia (UFBA); Professor da Faculdade Euclides da Cunha (FAEC), E-mail: bitencourt65@hotmail.com

assemelhando-as a fotografias. Para Wood, “*É importante encarar o leitor com a capacidade de decifração das palavras*”, e isso Mãe consegue fazer.

A aparente fragilidade e descrição caricatural dos personagens no romance **O filho de mil homens**, é compreendida no desenrolar da trama; ele tenta mostrar a visão que o senso comum tem sobre estes homens e mulheres, é a pequena comunidade, com seus preconceitos e julgamentos, influenciando o narrador nas descrições. No entanto, a superficialidade deste diagnóstico vai sendo quebrada no desenvolver da história e dará lugar a reflexões exploratórias da perspectiva do lugar dos excluídos em uma vila que poderia ser em qualquer parte do mundo. Mãe consegue mostrar a profundidade existência das dores dos moradores destes lugares.

O romance

O livro **O filho de mil homens** (2012) é dividido em vinte capítulos, os quais contam histórias variadas que vão se entrelaçando e poderiam ser lidas separadamente como contos, já que Hugo Mãe optou (até a metade do livro) por narrar em cada capítulo a história de um embrião de personagens, com a criação de protagonistas nucleares, que possuem os sofrimentos e a exclusão social como fio integrador entre todos.

Estes protagonistas nucleares ou personagens mais destacados da obra são, em sua grande maioria, como aponta o narrador, “aberrações sociais”. A vila os exclui, e esta exclusão será o primeiro passo para a integração entre eles. Alguns personagens que merecem destaque são: A Anã, mãe biológica de outro personagem proeminente, o Camilo. Sua história chama a atenção pela comiseração que os outros tinham de sua vida e pela transformação deste sentimento em ira após a revelação de seus casos amorosos. A personagem tem um fim trágico, seu corpo se desfragmenta no parto, e esta é uma das cenas mais viscerais da obra: foi excluída pelos outros, por, além de sua estatura, querer amar e ser amada como qualquer outro ser humano. “*Que ridícula soava a ideia de uma triste anã querer amar se o amor era um sentimento raro já para as pessoas normais. Para as pessoas*” (MÃE, 2012, p. 25).

O narrador julga a Anã como uma anomalia social, como se pode perceber na frase final do trecho transcrito, em que a exclui do estatuto do ser humano. Trata-se de uma “aberração”, palavra que será usada para descrever muitos personagens no romance, como, por exemplo, O Antônio.

O Antônio ou como a vila o chama “O homem maricas”, tem em seu núcleo familiar além de sua mãe “a Matilde”, Rosinha (a empregada), a Rapariga (filha da empregada) e o Gemúndio (viúvo que se casa com Rosinha). Neste cenário, a problematização das reflexões maiores giram em torno da homossexualidade de Antônio, com poucas folhas do romance dedicado ao casamento arranjado entre a Rosinha e o Gemúndio. Destas cenas, destaca-se a inclusão de um elemento fantástico, a galinha gigante, a qual o narrador utiliza para metaforizar o diferente, já que a ave era a maior entre todas no galinheiro, foi sacrificada por Rosinha, levando o Gemúndio a crer que ela sofreria as consequências do “assassinado de um bicho sagrado”, por ironia, Rosinha morre ao comer a carne do animal.

A discussão sobre a homossexualidade de Antônio é uma discussão que percorre boa parte do núcleo e do romance em si, na medida em que deixa claro o quanto sua mãe sofre as consequências de carregar “o fardo de ter um filho maricas” diante de uma comunidade que espera a heteronormatividade dos seus homens. O desamor por eles mesmos é a condição inicial destes personagens, os quais sempre tecem profundas reflexões sobre o que é felicidade e, inicialmente, não acreditam que esta seja possível para eles. Por um lado, Antônio sempre carregava em seu peito a dor de desapontar a mãe que, por sua vez, dividia-se entre o amor que deveria devotar ao filho e a vergonha de tê-lo: *“A Matilde, com o coração pequeno e a cabeça confusa a encher-se de ódio, achava que se o filho lhe morresse a vida estaria normal, por que ser mãe fora uma ilusão”.* (MÃE, 2012, p. 87).

Outro núcleo familiar é o da Isaura, composto por seu pai e sua mãe, personagens, como outros no romance, que não possuem nomes próprios, suas condições estão pautadas nas representações coletivas que denotam suas funções sociais. Nesta família, o drama é ter uma filha “desvirginada”, a qual cedeu “às tentações do pecado” antes do casamento. A paranoia dos pais levou a filha a perder o amor próprio, desgostar-se da vida e a odiar-se. Casa-se

com o Antônio, como um meio convencional para corrigir as “falhas” de ambos perante a sua comunidade. O matrimônio foi fracassado, a amizade entre eles se constrói com muita força.

Todos estes núcleos serão desfragmentados, seus integrantes não conseguem viver com seus respectivos “fardos”, consideravam que, para serem felizes, seria preciso cumprir com os regulamentos sociais da vila; eram vítimas daquilo que consideravam certo. O rumo da vida de boa parte destes personagens se modificará quando um outro cruzar seus caminhos, O Crisóstomo, “*Aos quarenta anos, o Crisóstomo mudou o mundo.*” (MÃE, 2012, p. 184).

O Crisóstomo, que chega aos quarenta anos e carrega a dor de não ter filhos “*Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade*” (MÃE, 2012, p.11). Sua sensação de vazio, que transformava as “coisas em metade”, fez com que criasse um boneco para conversar e toma-lo como sua cria, porém a esperança de encontrar um filho feito de carne e osso não o abandonou “*imaginava crianças sozinhas a sua espera*” (MÃE, 2012, p.11). Encontra o Camilo, um órfão, e o adota como pai. A partir deste núcleo, pai e filho, felizes, mas incompletos, procuram respectivamente uma esposa e uma mãe.

O Crisóstomo é o elemento integrador do romance, sua busca por um filho levará a encontrar uma família, uma família fraternal, concebível nas circunstâncias contemporâneas. O leitor pode perceber que esta conjuntura familiar não seria estruturada em outros tempos, as ligações sanguíneas não interessam nas páginas da obra, a união das “aberrações” é mais forte que os preconceitos que as cercam e dos modelos sociais que imaginavam que deveriam seguir.

O filho de mil homens e a construção da família moderna.

A noção de uma família ligada por laços fraternais é a principal contribuição que Valter Hugo Mãe traz no livro **O filho de mil homens** (2012), levantando uma discussão da condição pós-moderna na contemporaneidade. Este modelo familiar, caso fosse concebido há 50 anos, se assemelharia mais

como um manicômio² do que propriamente com uma família. Mãe, mexe em uma estrutura dita sagrada pela cristandade, incluindo no seu bojo pessoas que historicamente sempre pertenceram a um não lugar e, desta maneira, discute “as novas bases” do que comumente chamam-se de “família moderna”.

A constituição desta família, para Mãe, não se dá de maneira simples, na medida em que os integrantes deste grupo primeiro passam por processos de exclusão social, são personagens que recebem o peso de não pertencer aos moldes pré-determinados da vila (ou do mundo), da qual, o conservadorismo e a desvalorização do que é diferente é implícito na personalidade de grande parte dos seus moradores. Não foi aleatório que Mãe a escolheu como cenário para compor sua narrativa. No romance, não explicita em que tempo e nem em que posição geográfica do globo a vila se encontra, pois, lugares como estes trazem em sua estrutura uma carga de sentidos que o leitor, independentemente da posição do globo, a reconhece. A vila, no romance, se estrutura como um personagem.

Este personagem representa o arcaico, o conservadorismo e a não aceitação da alteridade, na qual os rótulos, por serem diferentes, tornam-se um fardo que seus moradores devem carregar pelo resto da vida. Desta forma, para a vila, é impossível “o homem maricas” ser um cidadão aceitável socialmente, bem como a moça desvirginada reconstruir sua moral, o velho viúvo ser feliz; é inconcebível figuras diferentes do forjamento social machista deste espaço ter aceitação em sua estrutura, suas condições humanas devem permanecer estáticas e marginalizadas. A construção da felicidade destes “rebeldes” tem como primeiro passo o reconhecimento de que suas escolhas não são erros, “*O Antônio sabia disso, que a vizinhança o teria morto com alguma convicção de estar a fazer o que era certo. Com essa certeza, o Antônio abafava como pedra os sentimentos mais delicados, mascarando o desejo, colecionando numa mudez absoluta*” (MÃE, 2012, p. 98)

A busca pela felicidade é uma característica de todos os personagens que fazem da família do Crisóstomo. Com isso, são obrigados a descobrir que é possível, que não são as aberrações, é necessário resgatar os traços de uma

² Espaço de exclusão do diferente

humanidade esquecida na qual a vila os retirou. Como aponta Beuttermuller os “*personagens são vítimas do que é considerado correto*”, dentro da sociedade conservadora da vila. *As relações tradicionais não trazem a felicidade tanto desejada a essas personagens.* (BEUTTENMULLER, 2012, p. 190-191).

Estes excluídos encontrarão a aceitação e integração ao lado do Crisóstomo, no qual seu entusiasmo é a chave para integração afetiva destas “aberrações”, o seu amor, sua aceitação e, sobretudo, seu grande espírito de solidariedade é o que faz unir todos, amar sem esperar muito em troca, sem se importar com o que a vila irá pensar desta integração.

As escolhas das palavras no romance de Valter Hugo Mãe são precisas, ela fala de amor, sem cair em um romantismo barato, alicerça seu discurso na ideia de real, fala de esperança como algo possível, revelando que o processo da busca por uma comunidade pautada em solidariedade e aceitação das diferenças pode ser doloroso, mas possível. O livro **O filho de mil homens**, se insere dentro da condição pós-moderna, imprimindo uma mensagem de esperança, de que é possível ser feliz independentemente do que lhe ensinaram. Mostra que os excluídos sociais possuem chance maior de integração com união e, sobretudo, nos diz que para constituir uma família não é preciso se estar ligado por laços sanguíneos, e sim, por laços fraternais.

Referências

BEUTTENMULLER, Eric. Fraternidade de mil homens in: *Revista Desassossego*, 8ª ed. São Paulo, 2012.

MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em 30 de abril de 2017.

Aceito em 09 de junho de 2017.

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES:

Ana Elisa Ferreira Ribeiro

Ana Elisa Ribeiro é professora e pesquisadora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (mestrado e doutorado), no bacharelado em Letras (Tecnologias da Edição), em cursos de especialização e na educação profissional técnica de nível médio. É doutora em Linguística Aplicada (Linguagem e tecnologia) e mestre em Estudos Linguísticos (Cognição, linguagem e cultura) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também se bacharelou e licenciou em Letras/Português. É pós-doutora em Comunicação pela PUC-Minas (2009-2010), em Linguística Aplicada pelo Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp (2011-2013) e em Estudos Literários pelo Pós-Lit UFMG, com pesquisa no Acervo de Escritores Mineiros. É associada da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), tendo sido coordenadora adjunta do Grupo de Pesquisa em Produção Editorial (GPPE) da por 8 anos (até 2015). Atua como referee de diversas revistas e da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). É líder do grupo de pesquisa (CNPq) Escritas Profissionais e Processos de Edição. Suas pesquisas abordam temas como: tecnologias e educação; história das tecnologias da escrita e da leitura; formação e atuação de editores e revisores; letramentos, leitura e tecnologias digitais, literatura contemporânea e processos de edição. Seus livros técnicos mais recentes são: *Textos Multimodais*, pela Parábola Editorial (2016), e, *Em busca do texto perfeito*, pela Artigo A (2016). É cronista, contista e poeta, autora de livros e publicações literárias individuais e coletivas no Brasil, em Portugal, no México, nos EUA e na França. Dois de seus livros foram semifinalistas do Prêmio Portugal Telecom de 2014. Em 2015, o livro infantojuvenil *O e-mail de Caminha* foi selecionado para o Acervo Básico da FNLIJ. Trabalha, atualmente, com o poeta Bruno Brum, na curadoria e na publicação da Coleção *Leve um Livro*, que distribui livros de poesia contemporânea em Belo Horizonte, com o fomento da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Endereço Eletrônico: anadigitalpro@gmail.com

Carlos Augusto Viana da Silva

Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Ceará, Especialização em O Teatro Moderno em Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Ceará, Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará e Doutorado em Letras (Descrição e Análise Linguísticas) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia -UFBA. Atualmente é professor Associado I do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará- UFC. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, cinema, tradução e língua inglesa. Endereço Eletrônico: cafortal@hotmail.com

Charles Albuquerque Ponte

Graduado em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual do Ceará (1999), especialização em Conto de Língua Inglesa no Século XX pela Universidade Federal do Ceará (2001), mestrado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2003) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas. Atualmente é professor adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Cinema Norte-Americanos pós 1960 e teoria literária. Endereço Eletrônico: ca_ponte@yahoo.com.br

Danielle Cristine Fullan

Mestranda em Análise do Discurso junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Letras com Bacharelado em Literatura Francesa pela Universidade Federal de Minas Gerais, tem experiência nos seguintes temas: literatura e

outros sistemas semióticos, tradução intersemiótica, estudos sobre a intermedialidade, imaginários sociodiscursivos e representação feminina no cinema. Como freelancer, exerce atividades de revisão, redação, adequação, produção e edição de textos (acadêmicos, científicos e comerciais). Endereço Eletrônico: danifullan@gmail.com

Fagner Costa e Silva

Mestrando em Crítica Cultural (UNEB). Especialista em: Estudos Literários (UEFS); Estudos Linguísticos e Literários (FBB); Gestão Pública (UNIVASF); Ensino de filosofia no ensino médio (UFBA). Graduado em: Letras Vernáculas (UNEB); Filosofia (FACIBA); Administração (UNOPAR). Atuou como professor ministrando disciplinas dos campos das Ciências humanas/ Ciências sociais aplicadas e Linguagens nas instituições: Faculdade Zacarias de Goes (FAZAG); Instituto Federal da Bahia (IFBA). Faculdade do Sertão Baiano (FASB); Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). É docente lotado na Secretaria Municipal de Educação de Tucano-BA e na Faculdade Euclides da Cunha (FAEC). Membro do corpo editorial da editora Fabrica de Letras.

Fernanda Paixão Araújo Pinto

Mestre em Teoria Literária e graduada em Artes Visuais e em Administração pela Universidade de Brasília. Tem interesse em pesquisas sobre Literatura e Interartes, com ênfase em intermedialidade e transmutação, fotografia, vídeoarte, processo criativo da escrita e dramaturgia. Endereço Eletrônico: fernandapaixao@gmail.com

Fernando Martins Fiori

Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (2010) pela Unip (Universidade Paulista) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos). Trabalha com assessoria de marketing,

entre outras atividades publicitárias desde 2010, atuando como diretor, designer gráfico e produtor audiovisual. Ingressou como estagiário, inicialmente, na agência OLG Comunicação de S. J. do Rio Preto atuando como designer gráfico nas produções de peças publicitárias no período de 2009 à 2010. Posteriormente, trabalhou entre 2010 a 2012 na produtora audiovisual TFB Produções, especializada em gravações de shows musicais, localizada na cidade de Novo Horizonte/SP. Desempenhou várias funções, entre elas: edição de imagens, motion design, autoração de DVDs, mixagem e masterização de áudio. Foi nesta época que teve a oportunidade de trabalhar com artistas consagrados dentro da cultura nacional como Kid Vinil e Fernando Deluqui (RPM). Em 2014, trabalhou na produtora Comunic, localizada em S. J. do Rio Preto, e lá participou da produção audiovisual de comerciais televisivos atuando como editor e motion designer. Endereço Eletrônico: fernandomfiori@gmail.com

Gleica Helena Sampaio Machado Macedo

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural na Universidade do estado da Bahia (UNEB) Campus II. Especialista em Gramática, Produção e Revisão de Texto, na Unidade de Ensino Superior do Sertão da Bahia (UESSBA) Irecê. Graduada no curso de Letras-Licenciatura, Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus XXIII. Professora de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Leitura, Compreensão e Produção Textual, no Ensino Médio. Monitora de Literatura, Redação e Gramática no programa Universidade Para todos. Participou como monitora voluntária do Projeto de Iniciação Científica, Vasconcelos Maia: Literatura e Afro-baianidades. Endereço Eletrônico: estudante.gleica@hotmail.com

Helena Cecilia Carnieri Staehler

Jornalista formada pela Universidade Federal do Paraná (2000), com mestrado em Estudos Literários (2016). Pesquisei a peça de teatro; A dama do

mar, de Henrik Ibsen, na encenação contemporânea de Robert Wilson. Trabalhei como repórter no jornal Gazeta do Povo (2004-2016) e pauteira na RPC TV (2002-2004), tendo realizado pautas no Haiti (2011), Israel (2010), Suécia e Bélgica (2009). Especializada em jornalismo econômico (FAE Business School) e relações internacionais (Casa Latino Americana). Endereço Eletrônico: hcarnieri@gmail.com

Julia Barbosa Dantas

Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008). É Mestre em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde atualmente cursa o Doutorado na mesma área. Atuou como editora, preparadora e revisora na editora Dublinense, de Porto Alegre. Endereço Eletrônico: juliadantas@gmail.com

Mario Cau

Quadrinista e ilustrador, é licenciado e bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp (2003-2007). Dentre suas publicações, *“Pieces”* deu início à sua produção autoral, a obra foi indicada ao Troféu HQMIX. *“Nanquim Descartável”, “Café Espacial”, “Quadrinhópole”, “Contos da Madrugada”, “Machado”, “Short Stack”, “Heavy Metal”, “Negative Burn”, “Layer Zero”, “Front”,* foram algumas dentre as diversas revistas e antologias que o autor participou no Brasil e no exterior. Cau ilustrou a recriação em HQ de *“Dom Casmurro”* de Machado de Assis, com roteiro de Felipe Greco, a obra venceu o Prêmio Jabuti em 2013, em segundo lugar na categoria “Ilustração”, e em terceiro lugar na categoria “Livro Didático e Paradidático”, além de ter sido premiada com o Troféu HQMIX em 2014. Dentre os diversos projetos e publicações que o autor participa destaca-se *“Terapia”*, uma série de webcomic para o portal Petisco, além de Cau, participam dessa série Rob Gordon e Marina Kurcis, (a série também já ganhou o Troféu HQMIX). Além

de ilustrador e quadrinista, Cau é professor de HQ, Ilustração e Desenho Artístico na Pandora Escola de Artes em Campinas – SP.

Paulo Henrique Raulino dos Santos

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). Graduado em Letras com Habilitação em Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Campus Pau dos Ferros. É integrante do grupo de pesquisa em Literaturas Estrangeiras e Comparadas (LEC) na referida universidade, tendo participado anteriormente de projetos como: o Núcleo de estudos de cultura, literatura e língua Inglesa (NECLLI), Inglês para Crianças e do Projeto Institucional de bolsa de iniciação a docência (PIBID). Atualmente é professor de língua Inglesa na Escola Fisk - Pau dos Ferros. Endereço Eletrônico: paulohraulino@yahoo.com

Pedro Alberto Ribeiro Pinto

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguística pela UFSCar (PPGL), na linha de pesquisa em Linguagem e Discurso. Graduiu-se pelo Bacharelado em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde desenvolveu pesquisas no campo da Análise do Discurso com foco em Cultura, Política e Poética junto ao grupo LABOR - Laboratório de Estudos do Discurso de 2013 a 2015. Atualmente é membro integrante do grupo de pesquisa COMUNICA - Inscrições Linguísticas na Comunicação, interessando-se pelas áreas de Materialidades da Cultura, Suportes de Inscrição e Meios de Circulação do Literário. Também atua nas áreas de escrita poética, ilustração e produção gráfica, tendo atuado junto ao Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa (PNAIC) entre 2015 e 2016 pelo grupo de pesquisa LEETRA - Linguagens, Estilos e Etnicidades em Transição. Endereço Eletrônico: pedro.a.ribeiro2@gmail.com

Tatiana Barbosa Cavalari

Graduada em Letras Português-Francês pela Universidade de São Paulo (2008) e Licenciada com Habilitação em Português-Francês pela Faculdade de Educação - USP (2010). Em 2014, concluiu o curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação na Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo- SP. Sua pesquisa de mestrado teve como temas centrais as relações entre texto autobiográfico e as imagens, em especial a fotografia, na obra do escritor francês Georges Perec. Sua pesquisa de doutorado trata da relação entre a literatura, cinema e outras artes, a partir dos temas espaço e memória autobiográfica. Endereço Eletrônico: tatsbar@hotmail.com