

Expansões literárias:

literatura,
artes e
mídias

ORGANIZAÇÃO

Juan Ferreira Fiorini
Maria Elisa Rodrigues Moreira
Vinícius Carvalho Pereira

Juan Ferreira Fiorini
Maria Elisa Rodrigues Moreira
Vinícius Carvalho Pereira
ORGANIZADORES

EXPANSÕES LITERÁRIAS:
literatura, artes e mídias



1ª EDIÇÃO
BELO HORIZONTE
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Expansões literárias [livro eletrônico] : literatura, artes e mídias / organização Juan Ferreira Fiorini, Maria Elisa Rodrigues Moreira, Vinícius Carvalho Pereira.-- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG : Tradição Planalto Produções Visuais e Editoriais, 2023. PDF.

ISBN 978-65-86268-51-5

1. 1. Artes 2. Literatura 3. Mídias digitais I. Fiorini, Juan Ferreira. II. Moreira, Maria Elisa Rodrigues. III. Pereira, Vinícius Carvalho.

23-184657

CDD: 801.95

índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e outras artes : Apreciação crítica 801.95

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Copyright © 2023

Todos os direitos reservados. Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita da Editora

Publicação financiada com recursos da CAPES.

Editor Executivo

Ricardo S. Gonçalves

Editor

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Revisão

Corina Maria Rodrigues Moreira

Juan Ferreira Fiorini

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Vinícius Carvalho Pereira

Produção

Tradição Planalto Editora

Realização



Tradição Planalto Produções Visuais e Editoriais

www.tradicaoplanalto.com.br

Tel.: +55 (31) 3226-2829

Sumário

Apresentação	6
A construção da personagem Darkling em <i>Sombra e Ossos</i>: do romance à série	7
Adeval Ferreira de Andrade Neto	
Um navio no espaço: aproximações entre Ana Cristina Cesar e Mira Schendel	22
Ana Beatriz Cursino de Araújo	
<i>Pão Livro Pão</i>: a criação do livro como forma de arte	33
Camila Prietto	
“O fim quer me buscar”: uma análise intertextual da composição <i>Balada de Gisberta</i>, de Pedro Abrunhosa, e do romance <i>Pão de Açúcar</i>, de Afonso Reis Cabral, à luz da psicologia junguiana	49
Claudia de Oliveira Boim Pinto e Silva	
Filme-ensaio na pandemia de Covid-19: o caso de <i>O que não tem espaço está em todo lugar</i> (2020)	60
Eduarda de Oliveira Figueiredo	
<i>Tristes trópicos</i> e <i>Triste trópico</i>: reflexos entre o livro e o filme	74
Fernando Arantes Ferrão	
<i>O lado bom da vida</i>: uma visão moderna sobre a paternidade	85
Isabela Bragança	
A linguagem dos quadrinhos	98
Isabella Mantovani Matta	

<i>O perfeito cozinheiro das almas deste mundo através de Miss Cyclone</i>	109
Isis Diana Rost	
O factual e o ficcional em <i>A Voz Humana</i> de Pedro Almodóvar e Jean Cocteau	123
Kennya Severiano de Sousa	
Do conto ao curta: as faces das personagens em “Natal na Barca” e “A barca”	132
Laís Gerotto de Freitas Valentim	
As narrativas visuais de Thomas Ott: contos gráficos de horror	145
Luara Teixeira de Almeida	
Capitu para além da literatura	156
Margarida Pontes Timbó	
Livros de receitas: possibilidades de proximidades geracionais	170
Mariana Vogt Michaelsen	
As Postoperas <i>White Raven</i> e <i>Liquid Voices</i>: conexões luso-americanas desveladas através da literatura e da música	183
Rita de Cássia Domingues dos Santos	
Narrativa transmidiática no universo de LOONA	197
Vitória Evelyn Mota Dias Ribeiro	
SOBRE OS AUTORES	211

Apresentação

A literatura tem, na contemporaneidade, passado por uma série de mudanças em seus processos de criação, circulação e crítica, as quais acabam também por impactar sobre os estudos a seu respeito. Um dos caminhos abertos na seara dos estudos literários contemporâneos é aquele que a entende sob uma perspectiva expandida, transdisciplinar, que demanda do leitor e do crítico o diálogo com outras artes e mídias, com outros campos do conhecimento, com a tecnologia, com a sociedade, com o mercado, com a política.

Acreditando que essa chamada “literatura em campo expandido” dialoga, de perto, com aquilo que Nicolas Bourriaud, em seu livro *Estética relacional*, denomina “utopias de proximidade”, em 2023 propusemos a realização da segunda edição do Congresso Poéticas da Proximidade, dessa vez voltado ao tema “expansões contemporâneas do literário”. Promovido pelo LICEX – Grupo de Pesquisa Literatura em campo expandido, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e pelo SEMIC – Grupo de Pesquisa Semióticas Contemporâneas, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso, o evento reuniu, em maio de 2023, cerca de 200 pesquisadores interessados na temática na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo.

Diante da riqueza das discussões realizadas, convidamos os autores dos trabalhos apresentados no evento a elaborarem artigos para a composição de um livro, o qual acabou se desdobrando em três obras, organizadas tematicamente: *Expansões literárias: literatura, artes e mídias*, *Literatura em movimento: ocupações do espaço físico e digital* e *Poéticas da proximidade: literatura e outros saberes*. É a este amplo e diversificado material que você terá acesso nas próximas páginas, nas quais apresentamos a miríade de possibilidades pelas quais é possível pensarmos, hoje, a literatura.

Desejamos uma ótima leitura!

Juan Ferreira Fiorini
Maria Elisa Rodrigues Moreira
Vinícius Carvalho Pereira

A construção da personagem Darkling em *Sombra e Ossos*: do romance à série

Adeval Ferreira de Andrade Neto

1 Introdução

Costuma-se dizer que as personagens são a alma da narrativa. Até mesmo uma história medíocre pode ser salva se tiver personagens verossímeis e surpreendentes. Entendendo essa importância das personagens, este artigo tem como propósito analisar a figuração da personagem Darkling no romance *best-seller* de fantasia *Sombra e Ossos*¹, da escritora norte-americana Leigh Bardugo, assim como sua refiguração na série homônima produzida pela Netflix, refletindo sobre sua sobrevida, por meio de uma análise comparativa. Busca ainda descobrir se, e de que forma, a refiguração da personagem contribui para um aprofundamento e para uma ampliação do universo diegético da obra. Para tal, buscaremos refletir sobre os aspectos utilizados pela autora para criar a personagem; destacar, tanto no texto como na série, elementos semelhantes que fazem com que o leitor consiga reconhecer a personagem; investigar quais as diferenças que ocorrem no processo de refiguração e se, de alguma forma, essas mudanças contribuem tanto para um aprofundamento da personagem quanto para uma ampliação do universo diegético do *Grishaverso*².

Embora considerados *best-seller* e tendo inspirado a série de grande audiência, até o presente momento pouco foi produzido no meio acadêmico sobre os livros que compõem o *Grishaverso*, o que torna essa pesquisa

1 *Sombra e Ossos* é o primeiro livro que compõe a trilogia dedicada ao *Grishaverso*. Trata da história de Alina Starkov, uma garota órfã que trabalha como cartógrafa no Primeiro Exército, sem imaginar que é uma *Grisha* e que tem poderes mágicos. No início da trama, o maior objetivo da vida dela é estar ao lado do seu amigo, Mali, um rastreador que compõe também o Primeiro Exército e que foi criado com Alina no mesmo orfanato. Porém, após Alina descobrir seus poderes, sua vida, e a trama, mudam significativamente.

2 O *Grishaverso* abrange todo o universo diegético (hoje composto por 10 livros) em que se encontram os *Grishas*, seres com a capacidade de moldar a matéria e de dominar a “Pequena Ciência” (como é chamada a magia daquele mundo).

uma das pioneiras nessa análise. Outro fator que influenciou na escolha dessa obra como *corpus* de pesquisa foi a sua larga difusão: o romance foi traduzido para 38 idiomas (BOTELHO, 2021) e a série foi vista por mais de 55 milhões de usuários no mês de estreia (BORGES, 2021), o que a colocou entre as dez mais vistas no ranking da Netflix nas duas primeiras semanas do lançamento. Além disso, numa investigação prévia, pudemos notar que a personagem Darkling sofre significativas mudanças na série, sobretudo na história do seu passado, o que justifica a sua escolha para compor o recorte apresentado neste artigo.

Como arcabouço teórico, valemo-nos de Carlos Reis (2014; 2018), no que diz respeito aos conceitos de personagem, figuração, refiguração e sobrevida; de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011), para compreendermos melhor o que se entende por adaptação intermidiática e quais percalços esta enfrenta no universo narrativo, bem como da teoria de Edward Forster (2005) sobre personagens planas e redondas, que será de grande valia para fundamentar a escolha da personagem Darkling como objeto de pesquisa.

A metodologia adotada foi do tipo qualitativa, com preponderância do estudo bibliográfico e da prática analítica comparada, com ênfase na personagem Darkling. Após o embasamento teórico sobre a adaptação e sobre os processos de figuração, refiguração e sobrevida, voltamo-nos para a análise da personagem, buscando os diversos aspectos de sua figuração, contrapondo-os com aqueles apresentados na série.

2 Transposição intermidiática

A transposição intermidiática, mais conhecida como adaptação, está cada vez mais presente nas produções artísticas mundiais. Com o advento dos serviços de *streaming*, sua produção vem crescendo exponencialmente, tanto graças a outros formatos possibilitados pelo avanço tecnológico, tais como as produções em *live-action* e as megaproduções de ficção científica que antes não dispunham de tecnologia suficiente para tornar seus efeitos especiais “reais”, quanto para satisfazer o desejo de um mercado ávido em ver seus “seres de papel” refigurados em pessoas “reais”.

Portanto, cabe-nos trazer algumas informações sobre o que se entende por adaptação. De forma simples, a adaptação pode ser entendida como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”

(HUTCHEON, 2011, p. 9). Porém, é importante destacar que a adaptação não consiste apenas em uma cópia ordinária da obra original ou do texto fonte, mas sim em um processo de apropriação do material adaptado (HUTCHEON, 2011). Desta forma, um adaptador, ao realizar uma transposição intermediária, está, antes de tudo, colocando a sua carga interpretativa na obra adaptada. É, inclusive, esta característica que geralmente causa mais polêmica no que se refere às adaptações.

De acordo com Naremore, “tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, ‘tardias, convencionais ou culturalmente inferiores’” (NAREMORE, 2002 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 22). Como a maioria das adaptações são oriundas de textos literários (STAM, 2000 *apud* HUTCHEON, 2011), geralmente esse preconceito sobre as adaptações ocorre pelo fato de que a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, uma vez que é uma forma de arte mais antiga. Mais tarde, Stam (2006) resume diversos aspectos que se combinam para formar estes preconceitos: a antiguidade, ou a estima pelo que é antigo; o pensamento dicotômico, em que o ganho do cinema provoca perda à literatura; a iconofobia, ou o preconceito às artes visuais; a logofilia, ou a valorização dos textos escritos; a anticorporalidade, ou aversão às personagens de “carne e osso”; e a carga de parasitismo, que vê a adaptação como menos que um romance por ser uma cópia e menos que um filme por não ser “puro”.

Diante desses preconceitos, Hutcheon faz algumas sugestões:

Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessidade da proximidade com o texto [...]. (HUTCHEON, 2011, p. 22)

Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas da falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo. (HUTCHEON, 2011, p. 45)

Certamente as adaptações não podem ser ignoradas, muito menos inferiorizadas. Apesar dos dados já estarem um pouco desatualizados, Hutcheon (2011) comenta que, de acordo com as estatísticas de 1992, são adaptações 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme do Oscar, assim como

95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganharam *Emmy Awards*.

Diante do que foi exposto até agora, procuramos nos distanciar da visão negativa sobre a adaptação, pois ela,

[...] enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para a adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (STAM, 2006, p. 27)

Por fim, parece-nos importante destacar mais algumas vantagens das adaptações, segundo Linda Hutcheon (2011): os atrativos econômicos, o capital cultural, os fatores estéticos, os motivos pessoais e políticos, a intenção do adaptador.

3 Sombra e Ossos: algumas semelhanças e diferenças entre mídias

Conforme apontado, a adaptação implica mudanças sobre o texto original. Ao se adaptar um texto literário para uma mídia audiovisual, uma das mudanças mais significativas e corriqueiras é a da figura do narrador. Em *Sombra e Ossos*, essa mudança torna-se ainda mais notável porque o romance tem uma narradora-protagonista, ou autodiegética, Alina Starkov. No entanto, na série televisiva, em que as cenas são “mostradas”³, é impraticável e nada comum ter-se um narrador como no texto literário, embora haja, não obstante, uma narração. Chion (2004) vai dizer que

o narrador é figura essencial *apenas* nos textos narrativos verbais (orais ou escritos) [...] nos textos verbais, o narrador “como personagem” tende a se confundir com o narrador “como procedimento discursivo” porque ambos partilham a mesma “matéria-prima semiótica” (o texto verbal); nos textos que articulam sincreticamente o texto verbal com outros sistemas semióticos (como o cinema e os quadrinhos), o narrador “como personagem” é uma figura *opcional*, seja como personagem diegética, seja como

3 Há, então, uma forma de engajamento diferente. De acordo com Hutcheon, o ato de *contar* nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação, ao passo que o *mostrar* nos faz imergir através da percepção auditiva e visual (HUTCHEON, 2011).

uma “voz-eu” “separada” do corpo. (CHION, 2004 *apud* LUCENA LUCAS, 2011, p. 5)

Nesse sentido, Reis (2018) denomina o narrador cinematográfico como *meganarrador*, o qual é composto pela junção do mostrador — que, segundo ele, é o primeiro agente narrativo — com o narrador, que se encarregará de fazer a montagem dos quadros filmados a partir daquilo que ele almeja em sua produção audiovisual.

Devido à presença desse meganarrador, podemos acompanhar na série outras narrativas, tanto de Mali quanto do Darkling, as quais só conhecemos no romance através das palavras de Alina, bem como as das personagens Inej, Kaz, Jesper, Nina e Matthias, que não compõem o livro inicial da trilogia do *Grishaverso*, mas sim o livro *Six of Crows* (2015), uma duologia do mesmo universo, escrita após os três primeiros volumes.

A inclusão do núcleo Jesper, Kaz e Inej (Figura 1) contribui para uma maior representatividade étnica na série, tema que é pouco explorado no romance.

FIGURA 1 – Jesper, Kaz, Inej



Fonte: SOMBRA... (2021, ep. 4, 24'23'')

Além disso, por meio desse grupo temos a possibilidade de conhecer melhor a ilha de Kerch, sobretudo sua capital, Katterdan, em que vivem as personagens citadas. Também são personagens que dão maior ação à série, pois são extremamente habilidosas naquilo que fazem: Inej, com suas adagas; Kaz, com sua oratória e sagacidade; e Jesper, com seus revólveres. A personagem Inej traz à tona ainda a sua fé, cuja doutrina não é esmiuçada no romance. Ocorre que parte dos habitantes daquele mundo crê em Santos, descritos como Sanktos em sua língua, e quando Alina descobre seus poderes logo é tomada como uma Sankta. Assim, por meio de Inej, vemos mais a fundo o que essa possível santidade da protagonista desperta nos habitantes daquele mundo.

Com o núcleo Nina e Matthias (Figura 2), é possível notar mais claramente a rivalidade entre os países de Ravka e Fjerda, uma vez que o primeiro é o país dos *Grishas* e o segundo é o país com os maiores caçadores de *Grishas* daquele mundo. Assim, por meio dessas duas personagens, a série transpõe do romance *Six of Crows* a história entre ambas, o que consiste não apenas em um novo enredo cativante sob o jugo arquetípico do amor impossível, como também nos mostra a rivalidade entre os dois países, citada brevemente no romance *Sombra e Ossos*.

FIGURA 2 – Nina e Matthias

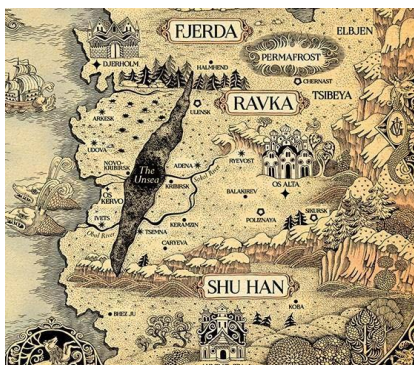


Fonte: SOMBRA... (2021, ep. 8, 4'55'')

Apesar das mudanças citadas, a série aponta diversas semelhanças com a obra original, a exemplo do enredo principal, que segue praticamente inalterado.

Assim como no romance, a Dobra das Sombras continua sendo o principal infortúnio na vida dos ravkanos. Ela é descrita no romance como “um corte negro que separara Ravka de sua única área costeira e a deixara isolada do mar” (BARDUGO, 2021, p. 20). Na Figura 3 tem-se o mapa com a representação da Dobra sobre o país de Ravka, conforme descrito no romance, e na Figura 4 tem-se a representação da Dobra na série.

FIGURA 3 – Mapa de Ravka



Fonte: Adaptado de Carvalho (2021).

FIGURA 4 – Dobra das Sombras na série



Fonte: SOMBRA... (2021, ep. 7, 11'05'')

O problema dessa área sombria é que dentro dela há inúmeros seres sanguinários chamados de *volcras*. Essas criaturas são descritas como tendo “garras enormes, e imundas, asas coriáceas e fileiras de dentes afiados para se banquetear de carne humana” (BARDUGO, 2021, p. 22).

Outro ponto que se mantém similar entre o romance e a série é o sistema político de Ravka. Em ambas as narrativas há a figura do Rei, que é, como esperado, aquele que detém o maior poder do país. A ele serve diretamente o Primeiro Exército, composto por humanos comuns. Abaixo dele está o Darkling, que comanda o Segundo Exército, composto pelos *Grishas*.

4 Figuração, refiguração e sobrevida da personagem Darkling

De acordo com Carlos Reis (2018), uma personagem pode ser definida “[...] como a representação de uma figura humana ou humanizada que, numa ação narrativa, contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história” (REIS, 2018, p. 388). E ele ainda afirma que, na condição de termo narratológico, a personagem “[...] refere-se a um participante do mundo narrativo, ou seja, qualquer indivíduo ou grupo unificado que aparece num drama ou numa obra de ficção narrativa” (REIS, 2018, p. 389).

Para a criação de personagens, um autor lança mão de diversas ferramentas construtivas que lhe dão a possibilidade de moldá-las conforme sua intencionalidade e de lhe atribuir características que as tornem únicas no lugar onde “habitam”. Essas ferramentas podem ser entendidas, grosso modo, como *figuração*. De acordo com Reis (2018), “[...] a *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens” (REIS, 2018, p. 165, grifo do autor)⁴. Ainda conforme Reis (2018), a *figuração* é dinâmica, gradual e complexa, o que significa que ela normalmente não se esgota num lugar específico do texto e que vai se tornando mais elaborada e se completando ao longo da narrativa, não se restringindo à descrição ou à caracterização da personagem, ainda que as englobe.

A partir do momento em que ocorre uma releitura da personagem, seja na mesma mídia — como é o caso, por exemplo, da personagem Quincas Borba, que aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e vai aparecer novamente no romance homônimo *Quincas Borba* (1891), do mesmo autor —, seja em mídias diversas — tal qual acontece ao Darkling, que figura inicialmente na mídia romance e passa posteriormente para a mídia audiovisual (série) —, surge o conceito de refiguração. Nas palavras de Reis (2018), “o conceito de *refiguração* decorre da noção de *figuração* e reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente

4 A abordagem da *figuração* pode ser mais ampla, pois ela também “pode ser encarada numa acepção translata, quando observamos a sua ocorrência em discursos que não são formais e institucionalmente literários: na historiografia, na epistolografia, nos discursos de imprensa [...] e no espaço das redes sociais” (REIS, 2018, p. 165). Todavia, nos limitaremos à sua abordagem no espaço literário-narrativo: a *figuração* ficcional.

uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens” (REIS, 2018, p. 421, grifos do autor).

Reis indica que há duas questões principais a serem debatidas a respeito da refiguração: os procedimentos narrativos e a índole sociocultural e cognitiva das personagens. Sobre a primeira, cita como exemplo as adaptações, que geralmente produzem uma personagem derivada da figura original. Nesse caso, cada mídia em particular exigirá sua forma de refiguração particular. Tais procedimentos narrativos vão buscar

[...] materializar, pelo desenho, pelo cromatismo, pelo *casting*, pela modelação ou pela programação informática, traços físicos e psicológicos que permitam reconhecer a personagem refigurada como resultado da transposição intermediática de uma figura original. (REIS, 2018, p. 421)

Sobre a segunda, aponta que a refiguração contribui “para o prolongamento no tempo das propriedades distintivas de figuras ficcionais, sendo certo, contudo, que a refiguração não opera necessariamente num registo de fidelidade absoluta” (REIS, 2018, p. 422). Sendo assim, essa questão está diretamente ligada à sobrevida da personagem.

De acordo com o mesmo autor, “a sobrevida concede à personagem uma existência autónoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originalmente” (REIS, 2018, p. 485). Em outras palavras, a sobrevida é o prolongamento das propriedades distintivas de uma figura, de modo a permitir que o leitor reconheça essas propriedades, ainda que ocorram inúmeras refigurações.

Diante desta abordagem sobre os conceitos de figuração, refiguração e sobrevida, vejamos como eles aparecem na construção do Darkling.

O Darkling é uma personagem que consideramos, conforme a acepção de Edward M. Forster (2005), redonda, ou seja, complexa, não se permitindo ser resumida a uma única frase: suas muitas facetas aparecem e desaparecem de uma hora para outra, como em qualquer ser humano, e pulsam por conta própria. Forster é taxativo: “O teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano” (FORSTER, 2005, p. 53). O processo de figuração do Darkling revela essa complexidade conforme vamos conhecendo-o ao longo da narrativa. Já pela alcunha que acompanha a personagem ao longo de praticamente toda a trilogia,

notamos que a autora usa um jogo semiolinguístico entre o nome *Darkling*, que, traduzindo-se livremente, pode significar *sombrio*, *misterioso*, e o fato de tanto a personagem ser em si misteriosa como ser capaz de conjurar as sombras. Dessa forma, para os habitantes de Ravka, o Darkling é um ser enigmático. De início, vemos o antagonista como um típico arquétipo de vilão de fantasia: habilidoso, extremamente poderoso, maldoso e egocêntrico. Porém, ao longo das páginas, notamos que ele é mais profundo que isso.

Ao longo da sua figuração, percebemos que estamos diante de uma narrativa não confiável: nesse caso, não a narrativa de Alina, que se mostra tão inocente quanto o leitor, mas sim dos acontecimentos que se sucedem. Ocorre que já no início do romance é contado que existiram vários Darklings e que foi um deles (ancestral do atual Darkling) quem criou a Dobra das Sombras. Nesse ponto temos uma surpresa. Por volta do meio do primeiro volume da trilogia, descobrimos que o atual Darkling criou toda essa história e que, na verdade, foi ele próprio quem criou a Dobra das Sombras. Grande parte da figuração do Darkling é realizada de forma a enganar o leitor, e o interessante da narrativa autodiegética é que, além de nós, leitores, a narradora, bem como a população de Ravka, são também enganadas. Depois de conhecer Alina e seus poderes de conjurar a luz, o Darkling demonstra simpatia pela protagonista, levando-a para treinar em Os Alta, onde fica seu palácio e onde começará um breve romance entre os dois. Nesse ponto da narrativa, o antagonista conta inúmeras mentiras para Alina e a engana ao dizer que pretende destruir a Dobra das Sombras junto a ela.

A fim de convencer Alina de uma vez por todas de que não é o vilão que todos julgam, o Darkling conta para ela sobre os amplificadores⁵ e como pretende arranjar o mais poderoso dentre eles para ajudá-la a aumentar seus poderes, que até então são fraquíssimos. Nesse momento Alina já não tem mais dúvidas sobre as “boas” intenções do Darkling e começa a se apaixonar por ele. Posteriormente, para causar uma das maiores reviravoltas da história, entra em cena Baghra, a mentora de Alina e mãe do Darkling. É Baghra quem conta à protagonista sobre as reais intenções do filho: usar Alina como um fantoche e aumentar ainda mais o tamanho da Dobra das Sombras. Após a descoberta da verdadeira identidade do Darkling, Alina foge e o antagonista já não tem mais

5 Os amplificadores são partes de animais místicos assassinados por *Grishas*, os quais são capazes de aumentar o poder *Grisha*. Ainda que sejam objetos comuns no mundo *Grisha*, há alguns raríssimos, como os amplificadores de Morozova, que Alina passa a perseguir como esperança para utilização de seu poder. Segundo a história, estes foram criados por Ilya Morozova, um dos mais promissores *Grishas* Fabricadores de todos os tempos.

razões para mentir, portanto, revela-se realmente tão mau como os ravkanos o imaginavam.

O Darkling passa a procurar Alina e acaba por encontrá-la junto ao Cervo de Morozova, o qual, após ser morto, dará o amplificador mais poderoso que existe. Em uma batalha desigual, o Darkling acaba por derrotar Alina e o seu amigo Mali, e assassina o cervo, tomando seu poder. De posse dos ossos do animal místico, o Darkling ordena que um dos Fabricadores os una aos ossos de Alina e, assim, passa a ter domínio sobre os poderes dela.

Nos momentos finais do primeiro livro (e da série), o Darkling leva Alina, Mali, alguns dos seus soldados e embaixadores de Ravka, de Shu Han e de Fjerda até a Dobra das Sombras, enganando estes últimos sobre a destruição da maldição. Com o poder de Alina, ele consegue proteger o esquife com a luz, ao mesmo tempo que pode moldar a Dobra conforme sua vontade. Então vai ao ataque. A fim de demonstrar seus novos poderes aos embaixadores, ele aumenta a Dobra e faz com que ela cresça até Novokribisk em Ravka Oeste, condenando toda a sua população ao ataque devastador dos volcras. Por fim, num confronto aparentemente impossível de ser perdido, o Darkling é derrotado, ficando em aberto a sua sobrevivência ou não no romance. Na série, alguns pontos do Darkling são refigurados, o que, a nosso ver, contribui para um aprofundamento da sua personalidade.

De acordo com Reis, “normalmente as personagens têm um nome próprio que funciona como dispositivo discursivo de figuração, às vezes com sugestão comportamental” (REIS, 2014, p. 60). Assim, um dos primeiros aspectos relevantes da refiguração do Darkling na série é que logo nos primeiros episódios já conhecemos o seu nome: Aleksander Kirigan. Para Carlos Reis, “os nomes e as personagens são o primeiro desafio à curiosidade de quem lê” (REIS, 2014, p. 48). Todavia, embora a falta de um nome cause em nós a curiosidade de saber se em algum momento o verdadeiro nome do antagonista será revelado, o fato de ganhar um nome na série logo no início dá ao conjurador das sombras um traço maior de humanidade, já que a alcunha de Darkling faz pensarmos nele como alguém distante e até mesmo não humano.

O sobrenome Kirigan trata-se de um pseudônimo, pois o verdadeiro é Morozova, já que o Darkling é descendente de Ilya Morozova. Essas informações, contudo, são trazidas apenas no terceiro livro da trilogia e não no primeiro, que é o nosso objeto de estudo.

No quesito de lhe dar maior humanidade, a série cria uma sobrevida interessante para o Darkling por meio de um *flashback*. No romance, Baghra diz a Alina que a criação da Dobra das Sombras não foi um erro e que o Darkling a criou por estar “cego pela sua sede de poder” (BARDUGO, 2021, p. 193). Este é o único motivo apresentado no livro. Porém, na série, é enfatizado o preconceito que os ravkanos têm com relação aos *Grishas*, sobretudo na época da criação da Dobra (centenas de anos antes). Na ocasião, o rei, temendo os poderes do Darkling, manda seus soldados irem em busca do *Grisha* para prendê-lo, porém esses homens não têm a intenção de capturá-lo, mas sim de matá-lo. Nessa cena, entra uma personagem criada para a série: Luda, por quem o Darkling é apaixonado (Figura 5).

FIGURA 5 – Luda com Aleksander (Darkling)



Fonte: SOMBRA... (2021, ep. 7, 1'00'')

Luda é uma *Grisha* curandeira que já o acompanha há um bom tempo. Quando os soldados do rei encontram o Darkling, atiram flechas sobre ele, mas Luda o cura sempre que ele é atingido. Porém, em seguida ela é capturada e morta pelos soldados, o que desencadeia a ira do Darkling. Por isso, o Darkling mata os soldados e começa a estudar para aprender o *merzost*: a magia proibida do mundo *Grisha*. Tempos depois, outra tropa real vai em busca do Darkling; então, ele os enfrenta e usa o *merzost*, criando assim a Dobra das Sombras.

Nada desse *flashback* existe no livro *Sombra e Ossos*, o que dá ao Darkling uma amplitude de sobrevida e dá aos espectadores maiores detalhes da gênese do *Grishaverso*.

Outra personagem criada para a série, que contribui para a sobrevida do Darkling e para a narrativa em si, é o General Zlatan (Figura 6).

FIGURA 6 – General Zlatan



Fonte: SOMBRA... (2021, ep. 6, 3'30")

O Darkling é um grande defensor dos *Grishas* e de Ravka. Sem levar em conta seus meios, é inegável que ele tem muito apreço por aqueles que dominam a Pequena Ciência e pelo seu país. Porém, o general Zlatan, como se descobre na série, tem o interesse de tornar Ravka Oeste independente de Ravka Leste, formando assim um novo país. A grande vantagem de Ravka Oeste é que ela tem toda a faixa litorânea de Ravka, o que lhe permite praticar o comércio livremente com outras nações, algo impossibilitado a Ravka Leste por causa da Dobra. Devemos, então, voltar ao clímax da história, em que o Darkling amplia a Dobra das Sombras por Ravka Oeste, condenando sua capital, Novokribirsk. No livro, o Darkling age dessa forma para impressionar os embaixadores de Fjerda, de Kerch e de Shu Han, mas essa é uma atitude incoerente, uma vez que o Darkling ama tanto o seu país. Dessa forma, com a citada ambição de Zlatan, chegando ao ponto de até contratar assassinos para matar Alina para que a Dobra não seja desfeita, o Darkling tem agora outro inimigo.

Portanto, com a introdução de Zlatan, há uma motivação mais plausível pelo ataque a Novokribirsk e é retirada a incoerência daquela atitude do Darkling.

5 Considerações finais

Ainda que de forma bastante breve, acreditamos ter apresentado ao longo deste artigo a importância da adaptação, destacando que, por meio dela, é possível tornar personagens mais complexas e atraentes, na medida em que a possibilidade de sua refiguração permite que se lancem nuances e novas características sobre suas personalidades.

Notamos que a refiguração do Darkling trouxe uma ampliação de sua figura inicial, como pode ser visto em seu *background* com a personagem Luda, e uma maior verossimilhança em suas atitudes ao ganhar o rival Zlatan.

A refiguração do Darkling na série também contribui para uma ampliação do universo diegético do *Grishaverso*, uma vez que torna seus motivos de vingança algo mais palatável por parte dos apreciadores da obra.

Esperamos, por meio deste trabalho, fomentar novas pesquisas a respeito das adaptações e do universo do *Grishaverso*, ainda pouco estudado no meio acadêmico.

Referências

BARDUGO, Leigh. **Sombra e Ossos**. Tradução Eric Novello. São Paulo: Planeta, 2021.

BORGES, Ariel Cristina. **Sombra e Ossos**: saiba tudo sobre o universo da série de fantasia da Netflix. [S. l.], 13 jul. 2021. Disponível em: <https://www.zoom.com.br/livros/deumzoom/sombra-e-ossos>. Acesso em: 31 maio 2023.

BOTELHO, Marcel. Sombra e Ossos: quer começar os livros antes da série? Veja este guia. **Observatório do Cinema**, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2021/04/sombra-e-ossos-quer-comecar-os-livros-antes-da-serie-veja-este-guia>. Acesso em: 31 maio 2023.

CARVALHO, Victor. Sombra e Ossos fará mais sentido para você depois desse mapa. **Observatório do cinema**, 24 abr. 2021. Disponível em <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series/sombra-e-ossos-fara-mais-sentido-para-voce-depois-desse-mapa/>. Acesso em: 06 jun. 2023.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Organização Oliver Stallybrass. Tradução Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LUCENA LUCAS, Ricardo Jorge de. Narratologia e HQS: o problema do narrador. In: JORNADA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA EM QUADRINHOS, São Paulo, 23 a 26 ago. 2011. **Anais** [...]. São Paulo: ECA/USP, 2011. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/1asjornadas/q_linguagem/ricardo_lucas.pdf. Acesso em: 1 jun. 2023.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: Figuração e sobrevivência da personagem. **Revista de estudos literários**, Coimbra, v. 4, p. 43-68, 2014. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_4_2. Acesso em: 01 jun. 2023.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

SOMBRA e Ossos. Direção: Eric Heisserer. Produção: 21 Laps Entertainment. Estados Unidos da América: Netflix. 2021.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 03 jun. 2023.

Um navio no espaço: aproximações entre Ana Cristina Cesar e Mira Schendel

Ana Beatriz Cursino de Araújo

A literatura brasileira, durante a década de 1960, foi perpassada pela ideia de ser a porta-voz das formulações políticas do período, a grande realizadora da denúncia do processo de modernização conservadora vivida pelo Brasil, bem como de sua dependência do capital monopolista e do próprio regime cívico-militar (1964-1985) e seus mecanismos de opressão, censura e tortura. Percebemos, no entanto, que a produção literária da década seguinte (de 1970 a 1980) pauta-se na forte recusa da crença de uma unicidade política, em inquietações sobre a vida e sua organização e, sobretudo, em desconfiâncias acerca de todas as formas de autoritarismo, abandonando e negando seu posto de instrumento privilegiado para a agitação e a propaganda política. Tomam a cena literária experiências existenciais fragmentadas, contraditórias e desagregadas, através do experimentalismo na linguagem, marcado pela recusa das formas acadêmicas e institucionais da racionalidade; subverte-se a técnica, construindo um estilo mesclado, mais próximo da alegoria do que do símbolo, perpassado por elementos do cotidiano, negando as obrigações iconoclastas. A literatura passa a se equilibrar no paradoxo entre a possibilidade estética e as vivências individuais, como Florencia Garramuño afirma:

Não decorre deles a ideia de que um sujeito e uma experiência plenos habitem “no real” mas não possam ser capturados pela poesia ou pela escritura; a ideia é, pelo contrário, que nessa captação de um sujeito e de uma experiência incompletos os textos se colocam como indiferenciados do real. Lá a escritura recusa-se à sutura dos desvios e escolhe, em troca, operações diversas, a figuração dessas fraturas, desenhando uma continuidade — sem dúvida problemática — entre arte e vida. (GARRAMUÑO, 2011, p. 38)

No campo das artes plásticas, percebe-se a busca por uma *nova objetividade*, advinda das Vanguardas e das Neovanguardas — como observou Oiticica, em 1979 —, que tem como característica a conversão de objetos de

civilização em objetos estéticos, os questionamentos entre os limites da obra de arte e do mundo circundante, do lugar da galeria e do museu, bem como das fronteiras entre público e privado. Heloisa Buarque de Holanda, que acompanhou essa renovação na estética cultural brasileira, atuando como editora e mentora de diferentes escritores da época, em seu livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*, afirma sobre a geração literária desse período:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. [...]. (HOLANDA, 1992, p. 98)

As ferramentas para analisar e realizar a crítica dessa produção contemporânea, por sua vez, também precisam se adequar às novas questões que surgem, tal qual à demanda pelo *Outro*, considerando os processos de interlocução e alteridade que passam a ser mais valorizados dentro da ideia de multiplicidade de sentimentos e entendimentos sobre a realidade; à necessidade de chaves interpretativas, que pudessem guiar o leitor no contato com o texto; ao poema e à revanche do corpo, que nas décadas anteriores parece ter sido preterido pela produção literária como parte importante do ato de ler; ao discurso do artista, que reflete e reflexiona sobre a sua própria produção e a da sua época. Assim, a arte passa a ocupar um novo espaço nas décadas de 1960 a 1970 e acaba por realizar um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço/tempo do poder terrorista dos mídia, dos signos e da cultura dominante.

Essa realidade nacional inseria-se, ainda, em um movimento internacional maior de mudança em como as informações circulavam, com o surgimento e propagação das redes de comunicação: televisão, telefone, publicidade e propaganda. As décadas de 1960 e 1970 são impactadas pelo início de um processo de conexão e dissolução de fronteiras, marcada pela rapidez das comunicações e pela formação de redes. Consolidava-se, também, um mercado de bens culturais que vai impactar a recepção e circulação da mercadoria-arte: seja ela plástica ou literária. Os poetas marginais, ao escolherem a via não editorial, levantam um questionamento sobre o próprio mercado, a

compra e venda literária, o papel do autor, do agente, do consumidor. Segundo Anne Cauquelin, o que marca o tempo contemporâneo e a ideia de uma arte contemporânea é essa mudança de regime entre uma sociedade de consumo, que travestia o produto industrial em produto estético, para uma sociedade de comunicação, que vai criar redes, ligações, e, por fim, produzir e difundir sentidos:

Primeira constatação: nós passamos do consumo à comunicação. Constatação banal. De uma banalidade tão grande que sua constatação parece bastar. E, curiosamente, quando um grande barulho está sendo feito em torno da análise dos processos de comunicação, em tudo que diz respeito à organização social e aos diferentes sistemas tecnológicos de transmissão de informação; quando os sistemas em vigor nas “tecnociências” são engenhosamente analisados e quando se aperfeiçoam as práticas sustentadas por esses sistemas, a arte parece continuar fora de qualquer análise consistente das mudanças de perspectiva. [...]

Mas o mundo da arte, como outras atividades, foi sacudido pelas “novas comunicações”; sofre seus efeitos e parece leviano tratar esses efeitos como mutações superficiais. Analisar os princípios de comunicação em ação, acompanhar suas consequências particulares é, portanto, a primeira tarefa que se apresenta para nós. (CAUQUELIN, 2005, p. 56).

A comunicação se torna, então, uma questão crucial para analisarmos as produções contemporâneas, pois se a linguagem sempre foi o elemento-chave das sociedades humanas, agora é ainda a organizadora dessa complexa rede que vai dos produtores aos produtos e consumidores, das artes e da literatura:

É o mesmo que dizer que a rede de relações cujos princípios esboçamos determina, constrói um mundo e a maneira como podemos abordá-la, tecido diretamente com a linguagem de redes. À percepção usual do mundo na qual continuam a confiar e para a qual nos servimos de nossa linguagem comum se sobrepõe então — ou substitui — uma construção languageira cujos enunciados têm valor de injunções, determinando assim o campo das ações possíveis. Significa que as intenções dos sujeitos, a intencionalidade — no sentido de vontades ou desejos próprios a um sujeito — cede a vez à intenção única de utilizar a linguagem para comunicar. (CAUQUELIN, 2005, p. 63).

Centrando a análise na produção de Ana Cristina Cesar, nome de destaque da sua geração e frequente objeto de estudo da crítica literária contemporânea,

há possibilidades de análises comparativas férteis entre o que se passava no campo literário e o campo das artes plásticas. Dessa maneira, parece que, mais do que estar circunscrita a um período e movimento efêmeros, como foi a geração marginal, a poesia produzida pela poeta carioca insere-se no fluxo da produção das artes contemporâneas e adquire novos relevos para a crítica desde essa perspectiva, sobretudo no que diz respeito às abordagens interdisciplinares entre poesia e artes plásticas, e às relações de paralaxe estabelecidas entre obra e público, isto é, entre o lugar que o interlocutor vai ocupar em seus poemas, que vão do ponto da proximidade ao da repulsa, tal qual o movimento da óptica na física moderna, em que o ponto de observação muda a compreensão do que está sendo observado.

Esses elementos podem ser percebidos em poemas como “Recuperação da adolescência” (1979), que, além de articular imagens utilitárias, como de barcos, em situação adversa da usual — ancorados no espaço —, demandam um leitor presente, capaz de decifrar os versos e construí-los significativamente. Ou em outros poemas como o do exemplo abaixo, de *Cenas de Abril*, em que se decompõem o texto e a sua imagem:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas. (CESAR, 1998, p. 89)

O procedimento de análise literária que, por muitas vezes, desarticula e observa separadamente cada verso, é a matéria do próprio poema, entretanto, o eu-lírico não atinge uma compreensão de sentido intelectual após sua leitura; ele chega ao próprio corpo, ao sangue, gerando um desconforto no leitor, que pode sentir, inclusive, uma necessidade de verificar se ele mesmo sente esse sangue nas gengivas, ou como seria senti-lo. Viviana Bosi também sinaliza que nesse poema “O sujeito lírico chega a um lugar visceral, de silêncio e de sangue, em que não há o outro para responder a perguntas” (BOSI, 2021, p. 182), que marcaria simultaneamente a demanda e o afastamento do interlocutor.

Podemos perceber esse mesmo desconforto entre a expectativa do espectador e do leitor e a materialidade da obra de arte, ou do poema, em Mira Schendel, que faz uso de símbolos linguísticos junto das linhas, retas e planos, constituindo uma unidade indissociável e produzindo uma sensação de estranhamento no espectador, que encontra em uma obra de arte elementos não

usuais e inesperados, que podem deixá-lo sem reação, ou sem compreender, inicialmente, o que está vendo. Assim como a brincadeira realizada por Ana Cristina Cesar ao utilizar o diário enquanto gênero literário e confessional em textos de *Cenas de Abril* (1979) —*16 de Junho, 18 de Fevereiro, 19 de Abril, 16 de Junho, 21 de Fevereiro e Meia-noite, 16 de Julho*—, em que o leitor estranha o gênero textual lido, porque, apesar de saber que ele é uma ficção, o uso do gênero epistolar causa uma sensação de proximidade e intimidade, que vai ser combatida pela própria montagem dos textos literários. Assim, podemos especular que, em ambos os casos — na instalação de Mira Schendel, ou nos textos de *Cenas de Abril* —, os procedimentos formais questionam as fronteiras entre as modalidades e as práticas formais fazendo também uma brincadeira com o leitor e o espectador, demandando que ele desloque as suas certezas sobre a Literatura e a Arte e os limites dos procedimentos e recursos de cada um dos campos.

FIGURA 1 – Mira Schendel. *Ondas paradas de probabilidade*. 1969.



Fonte: Registro da montagem da mostra 30 x Bienal no Pavilhão Bienal. São Paulo, 13/09/2013. Fotografia de Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

Disponível em: <https://bienal.org.br/ondas-paradas-de-probabilidade/>.

Acesso em: 16 dez. 2023.

Na montagem de *Ondas paradas de probabilidade*, se percebe que a instalação se constitui por meio de simples, porém relevantes elementos: fios de nylon suspensos e fixados em uma área de 5m² pelo teto, tendo, por plano de fundo, a citação do 1º Livro de Reis, capítulo 19, versículos 11-12, presente no Antigo Testamento:

E ele falou, saia e suba nesta montanha perante a face do Senhor.
Eis que o Senhor passou. E um grande e forte vento que quebrava

as montanhas e rasgava as rochas precedia o Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Mas do vento veio um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. E depois do terremoto veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo veio a voz de um suave sussurrar. (Reis, Capítulo 19)

A transparência difusa dos fios no espaço, que permite observar a escritura ao fundo, assemelha-se à prática comunicativa na qual, após ser lançada a mensagem, o receptor absorve-a entre ruídos e obstáculos — no caso, os fios de nylon — para, então, significá-la. Além disso, a necessidade de que o espectador gaste tempo deparando-se com esse signo visual, buscando compreender seus possíveis aspectos para realizar uma decodificação, lança luz à demanda pela exploração do campo figurativo. É preciso que o espectador atue na peça, usando seu repertório cultural e as experiências prévias, para explorar a organização dos volumes (FRANCASTEL, 1987). Caso contrário, apenas serão fios dispersos e uma placa com dizeres sem valor ou significado. Mira Schendel, ao escrever em seu diário sobre *Ondas paradas de probabilidade*, afirma que

[...] a temática é preponderantemente a visibilidade do invisível, daquilo que age sem que o vejamos. [...] E também não me importo se o destruírem. Dependendo das possibilidades de ver-se nele ou nada se perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva, ou arrancá-los, no fundo (no plano de fundo!) isso não teria a menor importância. Divirta-me com isso. [...]. (DIAS, 2009, p. 148)

Algo semelhante ocorre em “Aventura na casa atarracada”, de Ana Cristina Cesar, que, se durante uma leitura descuidada parece apenas um *fair-play* entre amantes, ao ser lido com mais atenção, explicita a busca pelo interlocutor e as próprias artimanhas do fazer poético:

Aventura na casa atarracada

Movido contraditoriamente
por desejo e ironia
não disse mas soltou,
numa noite fria,
aparentemente desalmado;
— Te pego lá na esquina,
na palpitação da jugular,
com soro de verdade e meia,

bem na veia, e cimento armado
para o primeiro a andar.

Ao que ela teria contestado, não,
desconversado, na beira do andaime
ainda a descoberto: — Eu também,
preciso de alguém que só me ame.
Pura preguiça, não se movia nem um passo.
Bem se sabe que ali ela não presta.
E ficaram assim, por mais de hora,
a tomar chá, quase na borda,
olhos nos olhos, e quase testa a testa.
(CESAR, 1998, p. 66)

Desde a abertura do poema em “*não disse mas soltou, / numa noite fria,*” (versos 3 e 4) armam-se o jogo dual e a tensão da palavra; o discurso não é enunciado, mas solto, como se estivesse aprisionado ou contido, tal qual uma fera enjaulada. São três personagens que atuam no poema: aquele/a que fala, aquele/a que escuta e aquele/a que retrata o ocorrido tornando-o matéria literária, visto que é um poema em 3ª pessoa com um narrador-observador. Coloca-se em movimento a palavra e esta enquanto organizadora e criadora da cena, movimento esse que segue nos versos 9 e 10 (“*bem na veia, e cimento armado/ para o primeiro a andar*”), onde o advérbio de lugar “primeiro andar” é substituído por “primeiro a andar”, deslocando o referencial de um espaço físico para um espaço dialógico, visto que o movimento, nesse caso, supõe mais a possibilidade de que se abandone a cena, a conversação, a fala, que, por sua vez, marca o lugar de enunciação do eu-lírico: “*na beira do andaime*” (verso 12). O mesmo procedimento repete-se em outras proposições artísticas tanto de Ana Cristina Cesar quanto de Mira Schendel, e explicita o uso da palavra enquanto representação visual, enunciação da fragmentação do real e de seus silêncios, da visibilidade ao invisível, traço semelhante — e quiçá derivado dentro da tradição Ocidental — ao imaginário judaico que coloca a palavra enquanto criadora e modeladora do Mundo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.” (Evangelho João 1:1). A questão da linguagem na obra de Mira Schendel é um ponto frequentemente observado por parte de sua fortuna crítica, que indica como a presença e a subversão dos signos linguísticos contribuem para a construção dos significados na obra da artista:

As investigações plásticas de Mira Schendel que envolvem a palavra escrita promovem, de modo recorrente, a desconstrução do signo verbal. Apontam para uma insatisfação com a linguagem, para uma insatisfação com relação ao pensamento logocêntrico e com relação ao fonocentrismo, procurando resgatar, pela escrita, pelo signo gráfico, uma maior proximidade com o significado, o ser e a presença. Em muitas de suas obras, a dimensão visual da palavra é explorada até o limite, até desconstruir toda a sintaxe, até não permitir mais nenhuma correspondência fônica, como, por exemplo, em alguns objetos gráficos e obras da série discos. (MANNARINO, 2016, p. 58)

É possível refletir sobre como as duas mulheres, apesar de estarem atentas às discussões de suas épocas, às correntes que surgiam e aos grupos, parecem ter desempenhado um papel mais à margem, sem estarem totalmente engajadas com a estética e a ética desses grupos, colocando-se em uma posição mais reflexiva e crítica. Mira Schendel, por exemplo, em seu diário afirma que entendia as questões políticas que levaram muitos artistas a boicotarem a Bienal de Arte de 1969, mas que entendia sua participação de outra maneira, defendendo sua instalação e as consequências que poderiam advir de sua obra. Também realizou uma série de trabalhos e reflexões sobre espiritualidade e cosmogonias que não eram de interesse geral de seus contemporâneos no campo das artes, chegando a elaborar capas para uma série de livros de teologia. A mesma postura reflexiva, crítica e autônoma pode ser percebida em Ana Cristina Cesar: Luciana Di Leone, em seu artigo “Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70”, resgata o evento de lançamento de *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, para ilustrar como a poeta destoava do grupo: a começar por ser uma das poucas mulheres de destaque do período, depois por iniciar sua publicação poética quando a literatura marginal já tinha poetas e poemas alinhados a essa geração, portanto, já carregava uma certa aura, o que também lhe permitia olhar de forma mais reflexiva para esse grupo de escritores. Segundo Luciana Di Leone, a escolha de Ana Cristina Cesar por ler no sarau um trecho de um ensaio de Mário de Andrade sobre os modernistas seria significativa dessa sua participação crítica, mais orbitante, uma “distância irônica” (DI LEONE, 2016), posição que vai ecoar nos poemas e nas formas de circulação da poesia de Ana Cristina Cesar.

Por fim, o estabelecimento de um diálogo entre a produção plástica de Mira Schendel (1919-1988), realizada entre os anos de 1970 e 1980, e os escritos literários de Ana Cristina Cesar (1952-1983), apesar de jamais terem

realizado projetos conjuntamente, torna-se possível porque ambas deixaram frutíferas contribuições às artes, sobretudo no que tange às desconstruções e construções realizadas, à demanda pelo interlocutor, ao jogo de desvelar e encobrir os procedimentos formais de composição, subvertendo o uso gráfico da escrita; além disso, orbitam juntas no universo cultural dos anos de 1960 a 1980. Em Mira Schendel, esses elementos poderiam ser percebidos quando a artista realiza a junção de símbolos linguísticos à sua composição nas telas, somando-os às linhas, retas e distintos planos, criando uma unidade indissociável. Simultaneamente, eles também passariam a questionar o possível objeto da arte plástica e do pensamento plástico já estabelecido, ao mesmo tempo que explicita o experimentalismo e as brincadeiras entre gêneros; tal qual Ana Cristina Cesar na mescla realizada entre gêneros literários, composições imagéticas e referenciais cinematográficos que operam em sua poesia. O mesmo procedimento repete-se em outras proposições artísticas tanto de Ana Cristina Cesar quanto de Mira Schendel, e explicita o uso da palavra enquanto representação visual, enunciação da fragmentação do real e de seus silêncios, da visibilidade ao invisível, que demanda um espectador e um leitor atuantes, agindo em meio aos ruídos da comunicação.

O poema “Recuperação da Adolescência”, de Ana Cristina Cesar, publicado originalmente em *Cenas de Abril*, é composto por apenas dois versos:

Recuperação da Adolescência

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço
(CESAR, 1998, p. 87)

Aparentemente sem sentido, afinal, um navio não transita pelo espaço, mas pelas águas, o que esse poema parece querer comunicar, na verdade, é o quanto as impossibilidades estéticas e de recuperação do passado, seja da adolescência, seja da vida moderna, pré-redes de comunicação e antes da ditadura civil-militar, não são mais possíveis. Além disso, apesar da dificuldade que o poema indica, não se fala em impossibilidade; acreditamos, assim, que Ana Cristina Cesar e Mira Schendel tenham obras que estão sempre nessa corda bamba entre o experimentalismo, a técnica e a pulverização das possibilidades, buscando ancorar navios no espaço, que se estabelecem entre o produtor, o público e o objeto estético, sejam eles os poemas ou a instalação artística.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea**: uma história concisa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARROS, Maria Lúcia de. **Atrás dos olhos pardos**: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Pequenos trechos sobre a arte. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 274-275.
- BOSI, Viviana. Tal ser, tal forma: comentários a textos inéditos de Ana Cristina Cesar. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 179-185, 2004.
- BOSI, Viviana. **Poesia em risco**: itinerários para aportar nos anos 1970 e além. São Paulo: Editora 34, 2021.
- CAUQUELIN, Ana. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés prosa/poesia**. São Paulo: Ática; Instituto Moreira Salles, 1998.
- CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática; Instituto Moreira Salles, 1999.
- DI LEONE, Luciana. **Ana C**: as tramas da consagração. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- DI LEONE, Luciana. Não ter posição marcada: Ana C. nos anos 70. **Remate de Males**, Campinas, v. 36, n. 2, p. 559-579, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8647913>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- DIAS, Geraldo de Souza. **Mira Schendel**: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Coimbra: Edições 70, 1987.
- GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real – literatura e experiência. *In*: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 32-42.
- HOLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**: o paralelo das artes. Apresentação Jacqueline Lichtenstein. Coordenação da tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos**: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume, 2006.

MANNARINO, Ana. **Atravessar o labirinto**: Ondas Paradas de Probabilidade e a arte como modo de agir no mundo. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/1_ana%20mannarino.pdf. Acesso em: 02 jun. 2023.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. **Poesia e pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de Época**: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada** – Os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania, AZEVEDO, Carlito (org.). **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

Pão Livro Pão: a criação do livro como forma de arte

Camila Prietto

O *Pão Livro Pão* é um livro de artista cuja narrativa vem envolvida em uma massa comestível (Figuras 1 e 2); um pão recheado com uma história de ficção impressa em um pergaminho de papel (Figura 3). A obra configura-se ao assar a história no interior da massa, o que permite dizer literalmente que a obra acabou de sair do forno.

FIGURA 1 – Grupo de obras *Pão Livro Pão* expostos na prateleira



Legenda: *Pão Livro Pão* embalado e com etiqueta identificadora.
Fonte: Elaborado pela autora (2019).

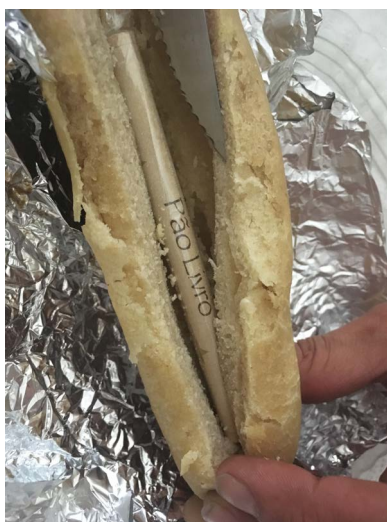
FIGURA 2 – Formato do *Pão Livro Pão*



Legenda: Livro de artista embalado em plástico filme transparente. Formato final próximo a 15cm de comprimento e 5cm de largura.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

FIGURA 3 – *Pão Livro Pão* aberto, com miolo do livro exposto pela ruptura na massa



Legenda: *Pão Livro Pão* aberto, com pergaminho contendo a narrativa exposto pela fenda. Após a massa comestível ser rompida, o leitor consegue acessar a narrativa.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

A obra, de Camila Prietto — eu mesma, a artista pesquisadora que vos escreve —, é um livro de artista nascido no contexto de estudo do tema. Além de ser resultado de um procedimento teórico-prático, materializou uma vontade

antiga: criar um objeto livro capaz de apresentar a narrativa intrinsecamente envolvida em uma materialidade comestível.

O estudo *Pão Livro Pão: processo de confecção poética do livro como forma de arte*¹ lançou um olhar para o processo de construção e confecção poética o objeto livro *Pão Livro Pão*. O foco foi observar a bibliografia de forma a refletir quanto aos aspectos que apoiaram o processo de criação da obra, fundamentada no pensamento expresso em *O livro como forma de arte*, de Julio Plaza (1982), no livro *A nova arte de fazer livros*, de Ulisses Carrión (2011) e com influência das ideias e das obras do artista e designer Bruno Munari (1981).

Como procedimento da reflexão, optamos por iniciar a pesquisa com o exercício de escrita de cartas destinadas às vozes-referência, tecendo um diálogo imaginário com os autores influentes no processo criativo. As cartas foram escritas usando um *remix* poético de textos que flui ao entrelaçar as palavras da artista pesquisadora, grafadas em preto, às palavras dos autores referência, estampadas em cores (Figura 4).

FIGURA 4 – *Remix* poético de textos na carta sete



Legenda: A carta sete é destinada a Julio Plaza. Em cores, os pensamentos de Silveira (2008) [rosa escuro], Plaza (1982) [azul escuro] e Carrión (2011) [laranja], bordados sobre as vozes de Clark (2009) [azul claro], Araujo (1995) [verde] e Araújo (2012) [rosa

1 Trabalho de conclusão de curso apresentado em junho de 2019, no curso de especialização O Livro para Infância, n'A Casa Tombada/FACONNECT. Orientado pela Profa. Dra. Camila Feltre, o trabalho recebeu como leitores convidados o poeta e doutor em Arte e Comunicação e Semiótica da PUC/SP Julio Mendonça, coordenador do Centro de Referência Haroldo de Campos da Casa das Rosas, e a poeta e arte educadora, Profa. Dra. Ângela Castelo Branco, fundadora d'A Casa Tombada — Lugar de Arte, Cultura, Educação.

claro]. Trazendo as vozes para a primeira pessoa, a remetente aproveita-se dos textos para expôr as ideias quanto à obra *Pão Livro Pão* e ao tema livro de artista.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Desta maneira, usando um *remix* poético de textos, o pensamento expresso em formato de relato de experiência costura-se ao embasamento teórico. O processo levou a materialidade das cartas a explodir para o formato de envelope devido a uma série de dobraduras, configurando um objeto livro denominado *Memórias inventadas* (Figura 5).

FIGURA 5 – *Memórias inventadas* no formato envelope



Legenda: Folhas de tamanho A4 transformadas em envelopes de 11x07cm. Cada um é selado com etiqueta redonda 12mm.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Nestas *Memórias inventadas*, personagens figuram como vozes de artistas experientes a aconselhar uma artista iniciante, a remetente. Estes personagens personificam os autores da bibliografia de referência e são, também, os destinatários das cartas com quem a remetente conversa sobre o tema livro de artista. No relato, estes mostram-se como pessoas do convívio social desta “remetente narradora artista pesquisadora”.

Além disso, as *Memórias inventadas* abarcam um *Mapa de referências* para leitura das cartas: uma cartografia, em formato de referência bibliográfica, possibilitando a identificação em cores das vozes tecidas no *remix* de textos das

cartas (Figura 6). Ao estudo, agrega-se o texto *Relato da pesquisa*, que expõe o caminhar seguido pelo estudo de forma direta, sem referências ou citações.

FIGURA 6 – Mapa de referências

MAPA de Referências	para leitura das cartas	Referência em Cores
AULETE, Caldas. Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: < http://www.aulete.com.br/verbivocoovisual >. Acesso em: 17 Set. 2016.		
ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. Mãos que tecem tapetes e realizam círculos: um estudo sobre a imaginação e a formação de educadores autores nas artes visuais. 2012. 190 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo.		
ARTAUD, Antonin. <i>Linguagem e vida</i> . São Paulo: Perspectiva, 1995.		
BARBOSA, Tiaso J. V. Metodologia projectual, um método para atingir a criatividade.		
2013. 81 f. ARTAUD, Antonin. <i>Linguagem e vida</i>. São Paulo: Perspectiva, 1995.		
Portuguesa, Centro regional de Braga, Portugal.		
BARRIOS, Vicente Martínez. O papel da materialidade nos livros de Illase Carrión. In:		
Encontro Nacional Ecosistemas e Paisagens.		
BARROS, Manoel de. Retrato do Brasil.		
BARROS, Manoel de. Livro sobre o Brasil.		
BARROS, Manoel de. Memórias de um viajante.		
Iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Perspectiva, 1995.		
BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro. <i>Iluminuras</i> . São Paulo: Perspectiva, 1995.		
220 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.		
Salvador.		
CAMPOS, Haroldo de. <i>Galáxias</i> . São Paulo: Perspectiva, 1995.		

para: J.P.

Caro amigo da gravata engraçada...

Hoje me sinto mais criativa que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho. Dei um olho em você numa ilustração fabulosa registrada em meu caderno secreto. Senti como se você estivesse comigo e com isto já me senti tão inspirada.

Você deve ter notado que, depois da orientação e de minhas cartas, meu objeto livro está tomando corpo. Telefonei sábado para a sua casa para marcarmos um encontro. Não devem ter lhe dado o recado ou o fizeram tarde demais. É no entanto bastante urgente que eu o veja. Eu lhe perguntar no outro dia, olhos nos olhos, se você acreditava nesse trabalho, pois

Legenda: As cores indentificam as vozes dos autores referência entrelaçadas ao pensamento expresso pela remetente em formato de *remix* poético de textos. Na figura, a indicação entre a voz referência no mapa e na carta sete. Em ambas, Artaud é apontado em verde.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

O estudo *Pão Livro Pão: processo de confecção poética do livro como forma de arte* abarca o combo constituído por três objetos livro: *Pão Livro Pão*, *Memórias inventadas* (Cartas + *Mapa de Referências*) e *Relato da pesquisa* (Figuras 7 e 8).

FIGURA 7 – Combo fechado – Pacote em papel manteiga



Legenda: Livro de artista fechado, contendo o pacote do estudo *Pão Livro Pão: Processo de confecção poética do livro como forma de arte*. No detalhe as etiquetas que selam o pacote do estudo, englobando os três objetos livro.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

FIGURA 8 – Combo aberto com três objetos livro



Legenda: Livro de artista aberto, contendo o estudo *Pão Livro Pão: Processo de confecção poética do livro como forma de arte*, combo com três objetos livro: *Pão Livro Pão*, *Memórias Inventadas* (Cartas + Mapa de Referências) e *Relato da Pesquisa*.

As cartas são amarradas em conjunto por fio vermelho.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

O combo do estudo foi delineado em livro de artista, embalado em papel manteiga, em formato de pacote e selado por etiquetas quadradas, na frente, escrito: *Literatura para ComSumo Imediato* (como um selo de coleção), *Pão Livro Pão* (identificando a materialidade do conteúdo livro de artista) e UniVERSO CaJu (como casa editorial), e no verso o alerta: *morder com moderação* (como visto nas Figuras 7 e 8).

1 Processo de construção e confecção poética do livro

O estudo *Pão Livro Pão: processo de confecção poética do livro como forma de arte* propõe a materialidade do objeto livro como um recipiente que precisa ser rompido com o propósito de revelar o conteúdo. No caso do *Pão Livro Pão*, a massa precisa ser dilacerada, assim como nas *Memórias inventadas* a dobradura precisa ser desfeita. Da mesma maneira, emprega-se a necessidade do manuseio para desembulhar o pacote que guarda o estudo, abrindo o invólucro em papel manteiga para, só então, alcançar o conjunto de três objetos livro que o compõe.

Manusear a embalagem e romper o invólucro são ações necessárias para a leitura do *Pão Livro Pão*, pensado como um objeto de *design* a ser aberto e/ou destruído para só depois da ruptura permitir a leitura do conteúdo. A ruptura da massa do pão, o desdobramento do envelope proposto pela dobradura das cartas e a abertura do pacote que embrulha o combo da pesquisa são ações sem retorno, executadas pela necessidade do leitor de adentrar ao recipiente para consumir o conteúdo.

A confecção poética da obra inseriu no conteúdo do pão uma história e no conteúdo das cartas um *remix* poético de textos em cores. Observa-se, também, aspectos relativos ao modo de proceder de uma correspondência, como a relação fantasiada entre remetente e destinatário, levando a escrita do texto a assemelhar-se mais com uma conversa informal e aparentar-se menos com a escrita de uma pesquisa científica. Estes aspectos são: destinatário, diálogo informal, folhas soltas e número de página (Figuras 9 e 10).

FIGURA 9 – CARTA 7 – Embasamento teórico tecido em cores

—para: J.P.

Caro amigo da gravata engraçada...
Hoje me sinto mais criativa que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho. Dei com você numa ilustração fabulosa registrada em meu caderno secreto. Senti como se você estivesse comigo e com isto já me senti tão inspirada.

Você deve ter notado que, depois da orientação e de minhas cartas, meu objeto livro está tomando corpo. Telefnei sábado para a sua casa para marcarmos um encontro. Não devem ter lhe dado o recado, ou o fizeram tarde demais. E no entanto bastante urgente que eu o veja. Eu lhe perguntei no outro dia, olhos nos olhos, se você acreditava nesse trabalho, pois ele é de uma natureza tal que devemos ou nos entregar tortamente ou não nos entregar de maneira alguma. Trata-se, em suma de começar do nada. Achei muito engraçado que você me perguntasse se eu tinha a intenção de fazer um livro de arte, me parece que pela própria definição do colega Paulo, "Livro de artista, obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração (sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se livro-objeto) Livro-objeto é o "objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados", minha resposta seria:

"Talvez eu queira fazer sim... não sei."

Buscando outro esgar e ouvindo as palavras coloridas, vejo reverberar o livro como forma de arte. Proponho voltarmos o nosso olhar para o livro e um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos.

Sim. Entendi.

Retomando a minha resposta...
Sim. Talvez eu queira fazer sim. Fazer arte, manufacturar o livro como forma de arte, é ter em vista a aprovação, o efeito futuro, exterior, passageiro, mas também procurar atitudes essenciais do espírito, querer dar aos leitores a impressão de que eles arriscam alguma coisa lendo o livro.

Página 46 de 95

Legenda: Trecho inicial da página 46. A carta destinada a Júlio Plaza mostra o diálogo informal com o destinatário, enquanto tece diálogo com as vozes teóricas que embasam a pesquisa. Palavras em azul claro, de Clark; em verde, de Artaud; e, na cor rosa escuro, de Silveira.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

FIGURA 10 – Detalhe da carta 7

—para: J.P.

Caro amigo da gravata engraçada...
Hoje me sinto mais criativa que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho. Dei com você numa ilustração fabulosa registrada em meu caderno secreto. Senti como se você estivesse comigo e com isto já me senti tão inspirada.

Você deve ter notado que, depois da orientação e de minhas cartas, meu objeto livro está tomando corpo. Telefnei sábado para a sua casa para marcarmos um encontro. Não devem ter lhe dado o recado, ou o fizeram tarde demais. E no entanto bastante urgente que eu o veja. Eu lhe perguntei no outro dia, olhos nos olhos, se você acreditava nesse trabalho, pois ele é de uma natureza tal que devemos ou nos entregar tortamente ou não nos entregar de maneira alguma. Trata-se, em suma de começar do nada. Achei muito engraçado que você me perguntasse se eu tinha a intenção de fazer um livro de arte, me parece que pela própria definição do colega Paulo, "Livro de artista, obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração (sob sua forma mais livre, o livro de artista torna-se livro-objeto) Livro-objeto é o "objeto tipográfico e/ou plástico formado por elementos de natureza e arranjos variados", minha resposta seria:

"Talvez eu queira fazer sim... não sei."

Buscando outro esgar e ouvindo as palavras coloridas, vejo reverberar o livro como forma de arte. Proponho voltarmos o nosso olhar para o livro e um volume no espaço. Livro é uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente. O livro é, portanto, uma sequência de momentos.

Sim. Entendi.

Retomando a minha resposta...
Sim. Talvez eu queira fazer sim. Fazer arte, manufacturar o livro como forma de arte, é ter em vista a aprovação, o efeito futuro, exterior, passageiro, mas também procurar atitudes essenciais do espírito, querer dar aos leitores a impressão de que eles arriscam alguma coisa lendo o livro.

Página 46 de 95

Legenda: Trecho final da página 46. Palavras de Plaza, em azul escuro, e de Artaud, em verde, tecidas às palavras da autora-pesquisadora-remetente, em preto. O remix poético de textos confecciona o embasamento teórico em formato de carta.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

No desenho das cartas, algumas informações precisam ser decifradas, como o destinatário e os personagens citados nas conversas. O destinatário é mencionado por iniciais e os personagens pelo primeiro nome, além de serem evidenciados por cores. Assim, a leitura das *Memórias inventadas*, combinada

às informações do *Mapa de referências*, permite desvendar quem são os destinatários, os personagens e as obras referências. Ao serem citados nas correspondências dos outros, mostra-se como se relacionam com a remetente e como se envolveram no processo de criação.

O procedimento do estudo construiu-se com textos propostos como um diálogo teórico e terminou configurado como uma mistura em diálogo informal. O diálogo informal entre a remetente e os personagens desta história, personificações dos autores referências, expõe as relações entre seus pensamentos. Optou-se por manter o texto no coloquial, inclusive permitindo a falta de uma ou outra letra na construção das frases, espaçamentos extras na configuração dos parágrafos, início de frase sem letra maiúscula e erros considerados poeticamente naturais ao discurso espontâneo e informal.

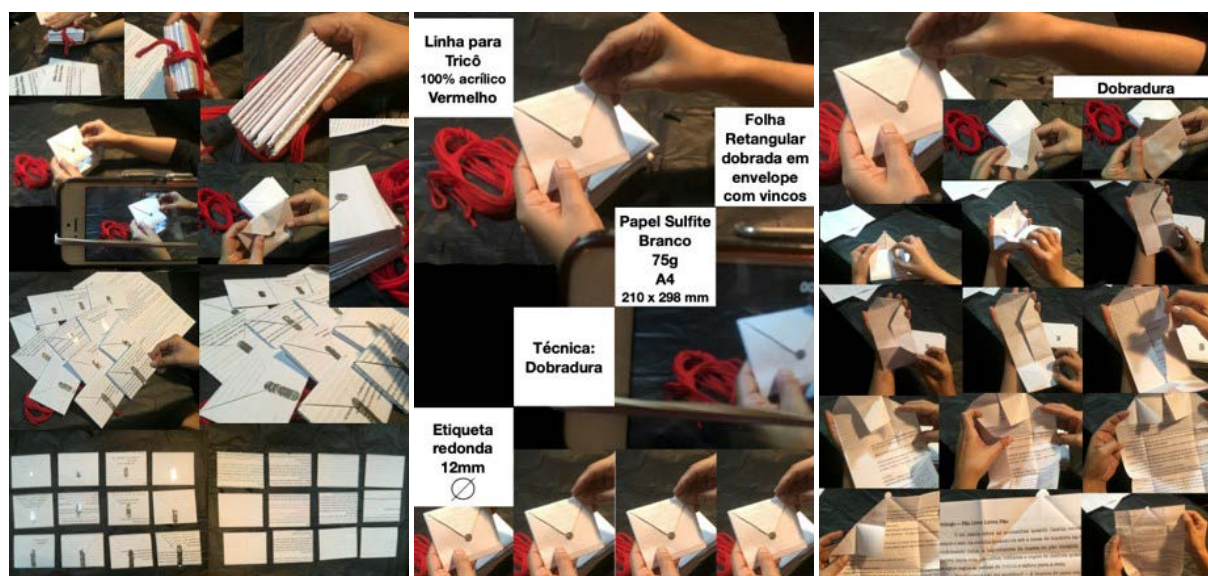
O embasamento teórico está embutido no texto das cartas, diferenciado por cores: preto para a remetente e cores para os autores referências. Estas cores identificam a fonte, expressa no *Mapa de Referências* grafado como uma bibliografia de referências (Figura 6). A grafia dos textos remixados respeita a escrita original, indicada na cor escolhida para determinado autor. Qualquer mudança, seja substituição de artigo ou inversão de maiúsculas e minúsculas, a cor do texto sofre alteração para preto (Figuras 9 e 10).

As cartas, impressas em folhas soltas de sulfite, frente e verso, são dobradas em formato de envelope. Como cada carta tem um número diferente de folhas, reunidas em grupo pela dobradura, resultam em envelopes de espessuras diferentes. Portanto, o livro *Memórias Inventadas* engloba um conjunto de envelopes, amarrados por um fio vermelho, e uma folha impressa em papel 180g, A4, denominada *Mapa de Referências*. A materialidade proposta em folhas soltas e, depois, em envelopes separados, sugere que a leitura possa começar em qualquer ponto, mas guarda em si a numeração de páginas grafadas, indicando a página de leitura e o total de páginas da obra, por exemplo, páginas 46 e 95 (Figura 10). Manteve-se a sugestão da numeração por escolha estrutural, uma forma de ancorar um conteúdo que, em essência, é um estudo no tema objeto livro com ênfase em *O livro como forma de arte*.

2 As cartas de *Memórias inventadas*

A obra *Memórias inventadas* é formada por um conjunto de envelopes, originados por um processo de dobradura de papel sulfite A4, 75g. São doze envelopes com dimensões similares, sendo que cada um deles é lacrado por etiqueta(s) com número correspondente ao número da carta selada. O conjunto é atado por um fio vermelho (Figura 11).

FIGURA 11 – As dobraduras de *Memórias Inventadas*



Legenda: Detalhes do conjunto de doze cartas que compõem a obra *Memórias Inventadas*. Passo a passo das dobraduras e especificidades da materialidade das cartas.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

O Prólogo é uma pré-carta, uma ambientação quanto à ideia: criar um livro de artista em formato de pão recheado com uma narrativa. A carta um, destinada a Monteiro Lobato, comunica o sucesso da empreitada realizada com apoio de Emília² e Delícia³.

A carta dois, dedicada à personagem Delícia, reflete os primeiros aspectos da ideia de conceber um objeto livro. A carta para Manoel de Barros, a de número três, manifesta as primeiras indicações de embasamento teórico na voz de Plaza (1982).

2 Emília, personagem das histórias de Monteiro Lobato.

3 Delícia, personagem do livro *A Mão na Massa*, de Marina Colasanti, lançado em 1990.

A carta de número quatro, para Décio Pignatari, é um texto mais formal, pendendo para o acadêmico, apontando o embasamento teórico de forma direta. A base dela é uma carta de Antonin Artaud (1995), texto em que o autor reflete sobre o teatro que almeja. Sobre este pensamento são bordadas as relações do *Pão Livro Pão* com o tema livro de artista. Desabrocham as palavras de Plaza sobre *O livro como forma de arte* (1982) e as ideias de Carrión em *A nova arte de fazer livros* (2011).

A carta cinco, destinada a Ulisses Carrión, exterioriza as referências teóricas expondo o tema livro de artista nas palavras de Plaza (1982), Fiera (2015), Moraes (2013) e Carrión (2011).

Dedicada a Haroldo de Campos, a carta de número seis envolve o *Pão Livro Pão* nas conversas sobre a criação do livro como forma de arte, entrelaçando conceitos e definições sobre a temática nas vozes de Moraes (2013), Plaza (1982), Carrión (2011) e Fiera (2015). Dispondo os fios do pensamento destes autores sobre os próprios, a remetente vai urdindo o próprio pensar.

A carta sete é destinada a Julio Plaza e apresenta o maior número de vozes referência se entrelaçando no *remix* poético de textos (Figuras 4, 6, 9 e 10). Revelam-se as ideias de Silveira (2008), Plaza (1982) e Carrión (2011), bordados sobre as palavras de Clark (2009), Artaud (1995) e Araújo (2012).

A carta de número oito, endereçada a Bruno Munari, narra um encontro com algumas das vozes referência. O embasamento teórico exprime o trabalho de Munari no livro *Das coisas nascem coisas* (1981), quando a remetente se questiona quanto à manufatura de sua obra e como seriam os passos que a levariam da ideia à realização.

A carta nove, a segunda destinada a Julio Plaza, evidencia o quadro do autor que pretende reunir todas as categorias do livro, pensamento expresso em *O livro como forma de arte* (1982). Discorre sobre o tema livro de artista nas palavras de Britto (2009) e Barrios (2013), tecendo os desejos da remetente, expostos na apropriação do texto de Artaud (1995).

A carta de número dez, escrita para Manoel de Barros, mostra uma conversa da remetente com o poeta, expressando ideias sobre a sua criação em andamento: o *Pão Livro Pão*. A remetente envolve-se mais na experiência dentro da temática: confeccionar um livro como forma de arte.

A carta final, de número onze, é endereçada a Augusto de Campos. Retornam as palavras de Artaud (1995), Plaza (1982) e Carrión (2011) para as

observações finais da remetente, refletindo a confecção da obra *Pão Livro Pão*. Como forma de demonstrar o embasamento teórico tecido no conteúdo das correspondências, um compilado de textos retirados da carta de número onze foi modelado em formato de carta curta (Figura 12), expressando as considerações finais da remetente.

FIGURA 12 – Carta compilada, editada em 2023

O Pão Livro Pão manja os elementos propondo uma leitura **classificatória**. Propõe retinar o leitor do status quo de consumo habitual de um livro. Os livros são objetos de linguagem, também são materiais de sensibilidade. O fazer-constituir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e referências apenas para uma leitura **classificatória** com o leitor desta forma, livros não são mais livros, mas chorados, sonados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho seu deslocamento espacial resultará são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.

Artaud Artaud, falando da poética do riso no teatro, imagina a poesia: uma força **classificatória** e atávica, que, por atávicas, associações, imagens, vive apenas de uma diversidade de relações sucessivas. A novidade está em subverter estas relações não apenas no domínio exterior, no domínio da natureza, mas no domínio interior, isto é, no da psicologia.

A obra expressa-se associada ao gesto poético da palavra exposta em cor e imagem, associada à liberdade de ordenação do leitor. Sem esse viajante imaginário, não há obra. A força ativa responsável por concretizar-se em ação ativa é a própria vida em contato com a obra, a força vivente chamada "leitor".

Mas posso considerar a obra um livro de artista, um **livro como forma de arte**?

Mesclara os gestos ritmados mais toscos do que a própria artista criações requadro rítmico. Se a arte teatral, por mais fútil que possa parecer, é baseada na utilização do espaço, na expressão dentro do espaço. E não está escrito em nenhum lugar que as artes não, inscritas na pedra, na vela ou no papel, sejam mais válidas ou eficazes magoamente. A obra que vejo concebendo, o livro como arte, vive no espaço, é baseada na expressão dos sucessos dentro desse espaço.

Ao leitor é ofertada a especificidade de interação com uma linguagem de interesse envolvendo os sentidos dentro da especificidade de leitura do objeto, da narrativa do mapa e das cartas. Na vivência com o Pão Livro Pão o riso está no envolvimento **classificatório** com a materialidade do objeto artístico (plano e narrativo, tático e mago) e com a **reificação** de momentos que compõem a **materialidade** de espaços que quer chamar de **MET** Livro dentro desse **livro arte de fazer livros**. Nesta **livro arte**, as gestos são o valor das palavras: as situações são um segundo nível de produção, são capturadas em estado de hierarquia, e o espectador está, a experiência pessoal de leitura, em vez de ler em vista oculto e o claro, está para o espírito um nível de reconhecimento, de verificação e de revelação.

No processo de concepção do **livro como forma de arte**, a dimensão **retroceccional**, instaura-se como ferramenta de imaginação, e justo com os aspectos interior e exterior da obra compõem a operação que levará a expressão final em livro de artista, em certidões mágicas.

Se agora me perguntarem como eu construí minha obra, responderei que é este o meu segredo. Em todo caso, e que posso dizer é que **meu livro arte de fazer livros** é feito apenas exterior, isto é, a parte óbvia, a arte óbvia do livro, terá uma importância primária, onde tudo será baseado não no texto, mas na representação. Implica em sensibilizar o ato de **fazer-constituir-processar-transformar e criar livros**.

Na **livro arte** escrever um texto é também o primeiro ato na verdade que vai do escritor ao leitor. Na **livro arte** o escritor também a responsabilidade pelo processo leitor. Um livro pode ser um receptor acidental de um texto, cuja estrutura é construída para o livro, um livro também pode existir de forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que **cria sua forma**.

A cada objeto livro criado é exposta uma nova linguagem que terá suas leis e sua própria maneira de escrita e se desenvolverá paralelamente à arte de palavra e, por isso falava e escrevia que ela seja, terá suas próprias intencionalidades e finalidades diferentes quanto a outra.

Os livros são objetos de linguagem, também são materiais de sensibilidade. O "livro de artista" é criado como um objeto de design, isto que e salta se preocupa tanto com o "material" quanto com a forma e faz desta uma **forma classificatória**.

A **MIXINA** **livro arte de fazer livros** é também a minha **livro arte** de reditar e processo de construção do livro de artista. Adere-se a facilidade da arte teatral por basear-se na utilização do espaço, na expressão dentro do espaço.

A reverberação da poesia concreta e sua atitude expressiva **retroceccional** instauraram-se na minha obra sem que eu pudesse aceitar ou não. A dimensão da poesia concreta apresenta sua força tanto no aspecto interno quanto externo.

Quando ao livro como forma de arte, poder-se não colocar no espaço a palavra como centro. Na **livro arte** escrever um texto é também o primeiro ato na verdade que vai do escritor ao leitor. Na **livro arte** o escritor também a responsabilidade pelo processo leitor. Um livro pode ser um receptor acidental de um texto, cuja estrutura é construída para o livro, um livro também pode existir de forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que **cria sua forma**.

Criar um livro de artista vem sendo uma jornada tão poética e concreta quanto experimental. Tentei explicar como voos... Augusto... Haroldo... Julio... Bruno... Entre outros. Se o projeto era apenas procedimental relativo a criação, construção e construção de um livro como forma de arte imaginando a minha **livro arte** de fazer livros, digo que findo muitas monodrias inventadas com a exatidão assertiva das cores e afirmando que delas muitas coisas nascerão.

Legenda: Revela as considerações da remetente, tecidas às vozes referência: os pensamentos de Plaza (1982), em azul; Artaud (1995), em verde; e Carrión (2011), em laranja. As considerações da remetente sobre a obra *Pão Livro Pão* bordam os pensamentos de forma poética.

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

O compilado foi produzido⁴ com trechos retirados entre as páginas 83 e 85 e entre as páginas 91 e 94 da carta onze. O recorte traz as palavras de Artaud (1995) exprimindo muito do desejo da remetente. Tecidas sobre as palavras do autor, que, ao *dizer* sobre seu teatro, permite à remetente *dizer* sobre sua obra, a carta compilada resgata Plaza (1982) e Carrión (2011) para exibir reflexões da remetente.

4 Texto compilado em formato de carta curta para apresentação no II Congresso Poéticas da Proximidade: Expansões contemporâneas do Literário, sessão 2, dia 25 Maio de 2023, grupo de trabalho 2 – Materialidades do Texto – Sessão 2. Coordenação de Thiago Costa e Lion Santiago, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo.

Abaixo, o compilado de textos, transcrito tal como figura na obra *Memórias Inventadas*. Por questões formais, o texto citado abaixo está todo na cor preta, diferente da figura doze, que retrata a obra no original, em cores. Entre aspas, as palavras dos autores referência usadas como base para o *remix* poético de textos. O compilado expõe a reflexão final da remetente pós-jornada de criação de um livro como forma de arte:

O *Pão Livro Pão* maneja os elementos, propondo uma leitura “cinestésica” [PLAZA, 1982]. Propõe retirar o leitor do *status quo* de consumo habitual de um livro. “Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e, sobretudo, apenas para uma leitura cinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos. O peso, o tamanho, seu desdobramento espacial-escultural, são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.” [PLAZA, 1982]

Antoine Artaud, falando da poética do rito no teatro, imaginou a poesia: “uma força dissociadora e anárquica, que, por analogias, associações, imagens, vive apenas de uma subversão de relações conhecidas. A novidade está em subverter estas relações não apenas no domínio exterior, no domínio da natureza, mas no domínio interior, isto é, no da psicologia” [ARTAUD, 1995].

A obra expressa-se associada ao gesto poético da palavra exposta em cor e imagem, associada à liberdade de ordenação do leitor. Sem esse viajante imaginário, não há obra. A força ativa responsável por concretizar-se em ação criativa é a própria vida em contato com a obra, a força vivente chamada “leitor”.

Mas posso considerar a obra um livro de artista, “um livro como forma de arte”? [PLAZA, 1982] Mesclam-se gestos mentais mais teatrais do que a própria artista criadora enquanto coisa. Se “a arte teatral, por mais fugaz que possa parecer, é baseada na utilização do espaço, na expressão dentro do espaço. E não está escrito em nenhum lugar que as artes fixas, inscritas na pedra, na tela ou no papel, sejam mais válidas ou eficazes magicamente” [ARTAUD, 1995]. A obra que venho concebendo, “o livro como arte, volume no espaço” [PLAZA, 1982], “é baseado na expressão dos momentos dentro desse espaço” [ARTAUD, 1995].

Ao leitor é ofertada a oportunidade de interação com uma linguagem de imersão envolvendo os sentidos dentro da experiência de leitura do objeto, da narrativa do mapa e das cartas. Na vivência com o *Pão Livro Pão* o rito está no envolvimento “cinestésico” [PLAZA, 1982] com a materialidade do objeto artístico (pão e narrativa, cartas e mapa) e com “a sequência de momentos que compõem a montagem

de espaços [PLAZA, 1982]” que quero chamar de MEU livro dentro de “a nova arte de fazer livros” [CARRIÓN, 2011]. Nesta “nova arte” [CARRIÓN, 2011], “os gestos têm o valor das palavras, as atitudes têm um sentido simbólico profundo, são capturadas em estado de hieróglifos, e o espetáculo todo” [ARTAUD, 1995], a experiência pessoal de leitura, “em vez de ter em vista o efeito e o charme, será para o espírito um meio de reconhecimento, de vertigem e de revelação” [ARTAUD, 1995].

No processo de confecção do “livro como forma de arte” [PLAZA, 1982], a dimensão verbivocovisual instaurou-se como ferramenta de imaginação, e junto com os aspectos interior e exterior da obra compõem a operação que levará a expressão final em livro de artista, em cerimônia mágica.

“Se agora me perguntarem como” [ARTAUD, 1995] eu construí minha obra, “responderei que é este o meu segredo. Em todo caso, o que posso dizer é que nessa [ARTAUD, 1995]” “nova arte de fazer livros” [CARRIÓN, 2011] “o lado objetivo exterior, isto é, a parte cênica, a arte cênica” [ARTAUD, 1995] do livro, “terá uma importância primordial, onde tudo será baseado não no texto, mas na representação” [ARTAUD, 1995]. Implica em sensibilizar o ato de “fazer-construir-processar-transformar” [PLAZA, 1982] e criar livros.

“na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro. um livro pode ser um recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro. um livro também pode existir de forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma.” [CARRIÓN, 2011]

A cada objeto livro criado é exposta “uma nova linguagem que terá suas leis e seus próprios meios de escrita e se desenvolverá paralelamente à” [ARTAUD, 1995] arte da palavra “e, por mais física e concreta que ela seja, terá tanta importância intelectual e faculdades sugestivas quanto a outra” [ARTAUD, 1995].

“Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O “livro de artista” é criado como um objeto de *design*, visto que o autor se preocupa tanto com o “conteúdo” quanto com a forma e faz desta uma forma-significante.” [PLAZA, 1982]

A **MINHA** “nova arte de fazer livros” [CARRIÓN, 2011] é também a minha nova arte de refletir o processo de confecção do livro de artista. Adere-se a fugacidade da arte teatral por basear-se “na utilização do espaço, na expressão dentro do espaço” [ARTAUD, 1995].

A reverberação da poesia concreta e sua atitude expressiva verbivocovisual instauraram-se na minha obra sem que eu pudesse

aceitar ou não. A dimensão da poesia concreta apresenta sua força tanto no aspecto interno como externo.

... “Quanto” [ARTAUD, 1995] ao “livro como forma de arte” [PLAZA, 1982], “pode-se ou não” [ARTAUD, 1995] colocar no espaço a palavra como centro. “na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente. sempre que a nova arte usa uma palavra isolada, ela está em um isolamento absoluto” [CARRIÓN, 2011]. Os livros “serão feitos diretamente” [ARTAUD, 1995] no espaço, em materialidade, “e com todos os meios que a” [ARTAUD, 1995] materialidade do espaço oferece, “mas tomada como uma linguagem do mesmo nível dos diálogos e das palavras. O que não quer dizer que estes” [ARTAUD, 1995] livros “não serão rigorosamente elaborados e preestabelecidos definitivamente antes de serem” [ARTAUD, 1995] publicados.

Criar um livro de artista vem sendo uma jornada tão poética e concreta quanto experimental.

Tentei explicar como você... Augusto... Haroldo... Julio... Bruno... Entre outros. Se o projeto era operar procedimentos relativos à criação, construção e confecção de um livro como forma de arte inaugurando a minha nova arte de fazer livros, digo que findo minhas memórias inventadas com a exatidão assertiva das cores e afirmando que delas, muitas coisas nascerão.

Referências

ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de. **Mãos que tecem tapetes e realizam círculos**: um estudo sobre a imaginação e a formação de educadores autores nas artes visuais. 2012. 190 f. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 81-84.

BARRIOS, Vicente Martinez. O papel da materialidade nos livros de Ulises Carrión. *In*: ENCONTRO NACIONAL ECOSSISTEMAS ESTÉTICOS, Belém, 2013. **Anais** [...]. Belém: ANPAP, 2013. p. 925-930.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. 2009. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CLARK, Ligia. Carta a Mondrian. *In*: COTRIN, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas**: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 46-49.

FIERA, Kátia. **O espaço do papel e o papel do espaço na construção do livro de artista**. 2015. 2014 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. *In*: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013. p. 159-165.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Lisboa: Edições 70, 1981.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte I. **Revista Arte em São Paulo**, n. 6, abr. 1982.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. *In*: SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 25-71.

“O fim quer me buscar”: uma análise intertextual da composição *Balada de Gisberta*, de Pedro Abrunhosa, e do romance *Pão de Açúcar*, de Afonso Reis Cabral, à luz da psicologia junguiana

Claudia de Oliveira Boim Pinto e Silva

1 Postulados iniciais: da importância de se naturalizar o corpo trans

Refletir sobre a trajetória de Gisberta leva ao questionamento sobre qual teria sido o lugar que ela ocupou, pelo fato de ser vista como um abjeto social, não pertencente ao cotidiano. Faz-se necessário que o senso comum amplie sua visão acerca das diferentes identificações e singularidades que cada ser humano possui, não apenas quanto à função que foi atribuída ao gênero pela distinção entre o binarismo de macho/fêmea, seja biológica ou socialmente falando. Corpos trans são constantemente violentados e discriminados por não serem aceitos em sua essência. Por conta disso, a subjetividade fica marcada em cada indivíduo que se expressa e não pretende esgotar sua legitimidade. Esse corpo é corrompido por máculas praticamente intransponíveis. A identidade trans é tida como inadequada, suja e anormal por uma parcela expressiva da sociedade atual.

Esse cenário ressalta a importância de um trabalho multidisciplinar cujo objetivo é a naturalização do corpo trans. Áreas como a Filosofia e a Sociologia já estão realizando importantes pesquisas acerca desta problemática. Cabe à Psicologia, também, adentrar esse debate para articular e viabilizar a aceitabilidade do corpo trans.

Para tanto, este artigo tem como objetivo analisar a recriação literária *Pão de Açúcar* (2021), do escritor português Afonso Reis Cabral, a fim de contextualizar o caso do assassinato brutal da brasileira Gisberta Salce Junior, em 2006, na cidade do Porto (Portugal). Além disso, visa-se oportunizar um espaço de debate e reflexão nesta produção científica que estimule uma mudança de paradigma social e psíquico em relação ao corpo trans.

2 Contextualização da problemática acerca da transfobia no cenário atual

O trabalho realizado decorre da tentativa de lembrar, infelizmente, os dados de genocídio em relação ao grupo LGBTQIA+ que ocorre no Brasil. Lembrar as dores das minorias é um caminho da psique que se torna difícil quando um país, sua sociedade e suas políticas públicas não assumem o papel de combater o preconceito e o respeito à diversidade.

Estar no mundo é uma caminhada para qualquer ser humano: com facilidades ou dificuldades, trata-se de uma jornada. Elaborar, durante o percurso, as histórias de vida individuais, seus traumas, complexos, desejos não é uma tarefa fácil e acessível a todos. Entrar em contato com a Psicologia para um possível acesso sobre as dificuldades que constituem o ser humano e sua caminhada é para poucos.

O acesso a esse serviço continua tendo uma lista de espera enorme, lista esta que não abarca a minoria que representa um número expressivo, socialmente falando. Hoje, em pleno século XXI, a luta pela diversidade e pela produção de conhecimento científico é grande, mas a práxis clínica apresenta certa lentidão frente aos avanços das pesquisas. A práxis não consegue abarcar clínicas psicológicas e práticas psicoterápicas em diversos lugares, como ambulatórios e Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), de modo que sejam suficientes para atender à demanda.

A dor, o sofrimento e o medo vão se tornando uma tríade que se cristaliza em cada vítima de violência, bem como em vítimas de preconceito, de intolerância diante daquilo que não representa o padrão heteronormativo cisgênero.

Trazemos Gisberta para a contemporaneidade, elucidando a sua representatividade que, infelizmente, repercute até os dias atuais, sendo a

submissão da maioria trans na prostituição e na adicção para sobreviver. Esta é a realidade da maioria.

Ao se realizar uma reflexão acerca dos conceitos analíticos sobre uma suposta percepção do ser humano em sua caminhada, é possível enfatizar a possibilidade de que a psicologia analítica direciona a inúmeras elaborações e, talvez, a uma mínima mudança de comportamento diante de si e do mundo.

Estar diante da sombra e participar do mundo sombrio é algo difícil e que, para tanto, exige um acompanhamento psicológico para perceber as faces psíquicas em que estão contidas a inconsciência e a consciência que trilham aspectos comportamentais e afetivos. Ser “heroína” na jornada, simbolicamente, é passar pelas etapas que a vida apresenta e entender como, individualmente, se consegue lidar com os obstáculos.

Nesse sentido, Muller atesta:

Se há uma ação que faça de alguém um “verdadeiro” herói, no seu sentido mais construtivo, é justamente a descida em direção ao insólito reino das trevas e da morte. O encontro com a própria incorporeidade, dependência e impotência, com a finitude da nossa existência pode nos transformar de maneira tão fundamental como nenhuma outra experiência. Mas parece que temos de pagar caro por essa possível mudança. Evitamos, sempre que possível, o confronto com a morte e com o “inferior” associado a ela. Tudo o que nos lembra a nossa transitoriedade, fragilidade, fraqueza e o nosso abandono a um destino incerto torna-se o “inferior” ameaçador que mobiliza as nossas defesas: a nossa materialidade, a mundanidade, a corporeidade, a analidade e a sexualidade, a sensualidade, a instintividade, a emocionalidade, as forças e poderes inconscientes de nossa ala e, finalmente também a feminilidade, até o ponto em que nos faz lembrar que nascemos e que, portanto, teremos de morrer um dia. (MULLER, 1997, p. 101).

Quando Gisberta parte do Brasil para fugir da iminente “descida ao inferno” que a atrocidade brasileira promovia na época — e que continua promovendo até hoje —, o medo foi a forma de evitar o pior: se hoje a ausência de acompanhamento terapêutico e de políticas públicas é enorme, imagine-se na época, em que mal se estudava e se respeitava a questão do gênero de uma forma mais ampliada e divulgada na sociedade.

A respeito da questão sobre nascer e morrer um dia, como Muller (1997) comenta, é a realidade; mas ser assassinada por sua escolha de vida, mediante

um comportamento e a identificação de gênero, não é humano, ético, afetivo, solidário, e tantas outras qualificações que se possa usar sobre um indivíduo em sociedade.

Quando Gisberta, no auge de seu *glamour*, espelhava-se no simbólico de Marilyn Monroe, apresentava qualquer possibilidade sombria diante do público; sua persona, representada por uma ícone do *sex symbol*, a fazia viver feliz e se sentir desejada, mesmo que a apreciação de outros a levasse à prostituição. Este comportamento não era elaborado quando sentia-se inebriada pelo calor das palmas e dos elogios.

De acordo com Muller:

A este “inferior”, em nossa cultura opomos de maneira obrigatória e desesperada o “superior”, do qual esperamos a salvação. O “superior” é o céu, a espiritualidade imortal, a consciência, a cabeça, o pensamento e a razão; é a durabilidade, o eterno, a vitória, o poder, o êxito. Encontramos na nossa linguagem diária muito dessa escala de valores, segundo a qual tudo o que está “em cima” é bom, e tudo o que está “embaixo” é ruim. Quando nos sentimos bem, fortes e superiores, estamos “por cima”, “no auge” ou “nas alturas”. Estar “por cima” uma vez na vida, na escada do sucesso, é o desejo e o sonho secreto de muitas pessoas, pois isso significa experimentar os “elevados sentimentos” de poder, de influência, de admiração e de fama, e colocar-se acima das outras pessoas. (MULLER, 1997, p. 102)

Obter fama, mesmo que seja uma ilusão mediante o que se vive, é a maneira do ego dizer para si que não sofre, que “está tudo bem”, porque o momento de felicidade não permite o jogo da tristeza e a crua realidade. Estar por um momento no patamar superior faz o ser humano se afastar da realidade, camuflando as percepções que o cotidiano ilustra.

Dessa forma, Muller reflete sobre os aspectos inferiores:

[...] em contrapartida, atribui-se ao “inferior” características e qualidades preponderantemente negativas. Por exemplo, “descemos”, “nos rebaixamos”, “caímos” nas escuras “baixezas” da “carne”, do instinto e do “pecado”. Dos equívocos e confusões humanas. Quando nos sentimos mal e deprimidos, estamos *down* ou “lá embaixo”, atingimos nosso ponto mais fundo. Ser “rebaixado” significa “cair” na consideração no seu meio, perder seu *status*, seu prestígio, seu poder, sua grandeza. Ocorre uma redução, uma depressão e diminuição da personalidade e do Eu, pela qual

ninguém gosta de passar, muito menos voluntariamente. (MULLER, 1997, p. 102)

Quando Gisberta inicia sua descida ao tal “inferior”, é possível refletir sobre o aspecto de ir com sua sombra para um caminho sem elaboração, questionando também se há condições de se elaborar algo, quando mediante a uma sociedade que cerceia as possibilidades de mudança de comportamento. Vale lembrar que Gisberta estava em outro país, Portugal, o qual, na época, também refletia e se atentava para os direitos LGBTQIA+. Esta elaboração se torna impossível sozinha, quando se elucida um histórico de violência sobre a identidade, a violência aos corpos transsexuais e o fracasso do Estado frente à questão de políticas públicas e imigrações. Evidencia-se a legítima necessidade de acompanhamento psicológico, por tantas demandas que engendram a história pessoal de um ser humano.

3 Considerações finais

Ao adentrar totalmente nas camadas sombrias que fazem parte da psique individual e coletiva, Gisberta se depara com um coletivo que também não está elaborado. Um coletivo que pertence ao aspecto individual de cada pessoa, as quais, quando agrupadas, compartilham as mesmas dores, os mesmos entorpecimentos que as impedem de refletir. Esse coletivo não é visto pela sociedade, e a individualidade é tão solitária que passa despercebida, julgando as minorias como “pecadoras” pela norma higienista e heteronormativa machista que foi construída. Gisberta faz sua descida sem perceber os degraus que estava percorrendo, os quais a levariam a grandes sofrimentos. Sua fuga desenfreada ocorre para fugir da morte, da violência do cotidiano brasileiro, mas a violência que perpassa outros conteúdos, não visíveis, vai se instalando e formando degraus que não são percebidos. Este contato com suas entranhas, sua história pessoal e seus segredos e dores não foi possível transformar. Sua fuga continuou a despertar para si caminhos que a levariam cada vez mais à autodestruição; não se pode tecer julgamentos, pois não há fontes sobre os sofrimentos individuais e os problemas que levaram Gisberta nessa caminhada.

Ao retratar toda uma hipótese sobre o adoecimento psíquico que a transfobia e a homofobia produzem, é legítimo pensar na possibilidade de uma educação de gênero nas escolas e de um acolhimento psicológico para auxiliar a vítima em seu processo de empoderamento e elaboração.

Desse modo, como resposta à indagação que norteou esta pesquisa, acredita-se que quando ocorre a inclusão da Psicologia para todos, todas e todes, como uma política pública necessária para o acolhimento nas escolas, bem como o direcionamento para o serviço de Psicologia, é possível, sim, evitar muitos suicídios, traumas, pânicos, ansiedades.

Mediante os Direitos Humanos e a diversidade trabalhados nas escolas e incluindo, sim, o tema Gênero, cria-se condições de uma construção social afetiva e salutar nos territórios diversos em que todos os seres humanos têm direitos e deveres no que tange à vida. Questiona-se utopias, questões que levam a refletir sobre a necessidade de um protocolo nas escolas e também nos cursos de Psicologia.

Utopicamente idealiza-se que nas escolas os conteúdos sobre os Direitos Humanos estão incluídos nas diretrizes curriculares, mas a realidade é que esses direitos não são acessíveis a todos — para não corromper a normatividade heteromachista do padrão familiar e binário construído desde a suposta idade das pedras.

Imagine se Gisberta e tantas outras transsexuais tivessem tido acolhimento nas escolas, bem como uma formação digna sobre gênero e um serviço de psicologia, no qual a fluidez do desenvolvimento de sua personalidade e identidade — Animus e Anima — seria elaborada: por meio da percepção de aspectos de sua persona, de suas sombras individuais e coletivas, o estar no mundo e sua atitude poderiam ter sido diferentes (JUNG, 2020).

O que dizer a um ser humano que atinge um adoecimento psíquico no serviço de Psicologia e quando existem diversos psicólogos não preparados para o atendimento?

É de se pensar em um enredo que existe em tantas salas, espaços terapêuticos nos quais, muitas vezes, não se consegue a devida elaboração porque muitas teorias e estratégias seguem um modelo único e esquecem que cada ser humano é singular e precisa ser olhado e escutado dentro de sua fala e de sua angústia.

É preciso tomar muito cuidado ao tratar, ao falar, ao compartilhar a dor e o sofrimento, ainda que estes se originem de experiências bastante reais e individuais, às vezes, devastadoras para pessoas vulneráveis dentro do universo LGBTQIA+. Essas dores se manifestam como emoções e, por conseguinte, são impermeáveis à análise racional.

Pode-se constatar que qualquer emoção, quando obscurece a racionalidade, e quando se torna tão poderosa quanto a dor, pode nos consumir, distorcendo a maneira com que olhamos para nós mesmos, para o mundo e para os indivíduos. As emoções são um paradoxo em si mesmas, são sentimentos naturais, mas promovem visões de diversos ângulos. Reconhecer este paradoxo é a chave para revelar o mistério da dor e do sofrimento. Existem aqueles que tentam explicar essas emoções. Algumas pessoas tentam minimizar a dor através de crenças religiosas, outras utilizam a dor como desculpa para não se reconhecerem, ou melhor, não reconhecerem de onde vem o sofrimento. E, na transfobia, a dor se faz evidente, porque a distorção é vista pelo prisma da heteronormatividade. Como resultado, aquele que é violentado sente culpa por não fazer parte da norma instituída na sociedade, de modo que chega a pensar que merece tal sofrimento de exclusão.

Mas nenhuma explicação é suficiente. O mais ilustre dos pensadores, o mais firme dos fiéis, o mais áspero dos céticos fica a tatear respostas quando estão na busca de compreender o que leva, em pleno século XXI, o ódio, o suplício, a ser ativado, e de maneira avassaladora, aniquilando o diferente. Percebe-se, então, que uma pessoa que sofre se encontra numa classe particular, sua dor lhe dá a prerrogativa de questionar e desafiar, ou de permanecer em silêncio e permitir que a dor se infiltre em seu ser; para aqueles que não sofreram, tentar racionalizar a dor alheia, ou, no outro extremo, questionar a dor do sofredor, é algo distante da humanização.

Este é o grande desafio da Psicologia: ter a escuta deste adoecimento psíquico, em que o indivíduo que sofre tenha a permissão de colocar a dor que o debilita ou encará-la como um catalisador para aprofundar-se em si mesmo e em suas crenças individuais e coletivas. Ao se permitir estar neste local de escuta e, ao mesmo tempo, ter acesso às próprias emoções, ao sentido inato ou adquirido, a emoção que parte do sofrimento poderá ser diluída e atribuída de maneira leve para se fazer presente no mundo.

Ao refletir sobre atos humanos, histórias de diversas nações, encontramos como indivíduos, em seus caprichos e suas peculiaridades, suas épocas de excitação, relaxamento e violência, quando não se preocupam com o que fazem, apenas aniquilam, com requintes de crueldade, o que se outorga como lei.

Encontram-se comunidades inteiras que fixam suas mentes em um objeto e enlouquecem à sua procura, de modo que milhões de pessoas se tornem simultaneamente impressionadas por uma ilusão e corram para ela,

até que sua atenção seja atraída para alguma loucura mais cativante que a primeira. Vemos uma nação, de repente, tomada, de seus membros mais altos aos mais baixos, por um feroz desejo de glória militar; outra, de repente, se tornando enlouquecida em função de um escrúpulo religioso; e nenhuma delas recobrando seus sentidos até que tenha derramado rios de sangue e semeado uma colheita de gemidos e lágrimas, para deixarem todo o proveito a ser obtido somente por sua posterioridade. Esta voraz busca é distorcida, alimentada por um ódio ao que é diferente.

As caminhadas humanas lembram como é eterna e universal a busca da paz, a liberdade de uma vida com amor e coragem, livre do conflito e da dor. A imaginação é despertada por diversos contos de fadas, por mitos e pelos discursos de inúmeras pessoas que idealizaram e modificaram a sua vivência pela força do desejo de realizar. O ser humano sempre é inspirado por histórias, pessoas e ícones que realizaram um caminho de *glamour* em meio às dificuldades. Desperta-se essa possibilidade diante da história de um indivíduo que aprende a enfrentar, por exemplo, uma doença terminal, da qual surge um estado de graça que o salva, ou mesmo um mendigo que foi salvo de seu estado miserável e transforma sua vida.

Quando o ser humano é instigado por diversos acontecimentos, na imaginação, segue para além dos limites da experiência pessoal. O sonho individual aquece o coração e se abre para a dor e a coragem de novos enfrentamentos.

Aprende-se a ter coragem no mundo através de olhos que não são, muitas vezes, os próprios. À medida que os olhos, a percepção e o coração se abrem, vê-se mais claramente a própria história refletida nas narrativas de outros seres humanos, mesmo que essas sejam fantasias.

As histórias atemporais inspiram e fortalecem a capacidade individual de fazer enxergar a vida e a história pessoal com olhos individuais. Isso se torna um valor inestimável. Afinal, uma boa narrativa ensina que não se deve exasperar, nem submergir no lodaçal da desesperança. Na alternativa cristalina inspirada, é possível despertar o próprio potencial. Histórias, mitos, contos e realidade sobre outras vivências e pessoas que deixam suas narrativas, por exemplo, ajudam na idealização e na orientação do próprio projeto individual e mostram que a coragem e a alegria (potências do ser humano) podem ser parte da existência.

O poder de transformar por meio do sonho idealizado nunca foi prerrogativa somente de indivíduos com sorte ou especiais. Coragem e vontade não são

dons somente de alguma seleta minoria. Uma vontade cheia de desejos por algo simbólico pode estar dentro de cada individualidade, e as histórias que são escutadas despertam o anseio de realizá-las em suas próprias vidas, lembrando que, em cada um, é permitido este potencial para sua vida. Todo ser humano é livre, se conecta por alguma inspiração que o deixa ligado ao mundo coletivo que habita.

O ser humano aprecia a inspiração por um simbólico que considera momentos de revelação, nos quais pode se sentir aberto para o mundo. Quando esses momentos ocorrem, parecem ir e vir de maneira aleatória, imprevisível ou até mesmo revelada pela intenção do desejo que se quer traçar. Esse fator deixa uma impressão profunda, por vezes, transformadora. São momentos em que o percurso mostra, de forma silenciosa, uma força e uma idealização em que a mente subitamente se aquieta e o desejo de chegar percorre silenciosamente, descortinando, diante de si, o que se deseja. Ou, de súbito, reflete-se sobre o simbólico presente e a possibilidade real que pode convergir na realidade.

A trajetória de possibilidade de fazer a caminhada individual, dentro da própria vida em particular, surge, muitas vezes, ao se inflar a imaginação e os atos que podem se perder na trajetória da vida real. Todo o trajeto e a reflexão pessoal levam a ultrapassar os limites do mundo pessoal, com suas raivas, dores e alegrias, influenciando o indivíduo ao comum da experiência humana. Através do percurso, descobre-se que o sofrimento, a raiva, os sonhos, a alegria, a mágoa e o amor não são prerrogativas de uma época ou cultura, nem são bênção ou maldição dessa ou daquela pessoa, mas, sim, trata-se de elaborações que não foram idealizadas ou refletidas.

Dentro de uma caminhada simbólica, por mais que surjam pessoas cheias de amor, dos olhares e interlocuções dos saberes, a possibilidade de dizer como viver a própria vida fica impossível. Ninguém jamais vive a vida do outro; diante disso, faz-se necessário abrir espaços para diálogos, reflexões e elaborações, para que cada um aprenda a viver com integridade, sabedoria e internalização de seus símbolos, que inspiram e conduzem para a vida simbólica. Para viver aquilo que é verdadeiro, tem de se viver o que é existente e desvelar os percalços que se apresentam, tendo distanciamento para percepção.

A ligação entre todas as coisas torna-se patente sempre que nossos olhos e coração estiverem abertos para entender estas percepções. Há milhares de maneiras de percorrer o caminho simbólico e milhares de caminhos simbólicos a serem percorridos. Cada um depende do passo que dá, dos obstáculos que

percebe, dos contatos sociais em que está inserido, das decisões que realiza, da maneira que busca e toca o outro.

Liberdade é simplesmente a arte de abrir a mão e deixar as coisas fluírem, de estar verdadeiramente apto a buscar com o coração a sabedoria para cada momento, cada singularidade como a vida é.

Referências

ABRUNHOSA, Pedro. **Balada de Gisberta**. Vagalume. Acesso em: 23 set. 2001. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/balada-de-gisberta.html>

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo** – sexualidade e gênero na experiência transsexual. Salvador: Devires, 2017.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres**. Tradução Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulinas, 1990.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1, 2020.

CABRAL, Afonso Reis. **Pão de Açúcar**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

CAMAYSAR, Rosabis. **O caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebeca. **Gênero: uma perspectiva global**. Tradução e revisão técnica Marília Moschkovich. São Paulo: Versos, 2015.

COSTA, Jurandir Freire Costa. **A construção cultural da diferença entre os sexos: sexualidade, gênero e sociedade**. Rio de Janeiro, ano 2, n. 3.jun. 1995, p.1-6. Disponível em: www.almg.gov.br/export/sites/default/acompanhe/eventos/parlamento_jovem/2012/docs/contrucao_cultural_diferenca_sexos.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**, v. IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. p. 128.

FOUCAULT, Michel. Uma entrevista: sexo, poder e política de identidade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**, v. IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. p. 255.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**: desenho, projeto e significado. Tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GANG, Mary Nardini. **Back!** Ultraviolência queer: antologia de ensaios. Tradução Beatriz Regina Guimarães Barboza, Emanuela Siqueira e Julia Raiz do Nascimento. São Paulo: Crocodilo/N-1 edições, 2020.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. Tradução Jacqueline Laurence e Roberto Laurence. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (org.). **Ditadura e homossexualidade**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCAR, 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

HOPCKE, Robert H. **Guia para a Obra Completa de C. G. Jung**. Tradução Edgar Orth e Reinaldo Orth. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

JUNG, Carl G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Org. e edição de Aniela Jaffé. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

JUNG, Carl G. **A vida simbólica**: escritos diversos. Tradução de Araceli Elman, Edgar Orth. Revisão literária de Lúcia Matilde Endlich Orth. Revisão técnica de Jette Bonaventure. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl G. **Psicologia do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

JUNG, Emma. **Animus e anima**: uma introdução à psicologia analítica sobre os arquétipos do masculino e feminino inconscientes. 2. ed. Tradução Dante Pignatari. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.

MULLER, Lutz. **O herói**: todos nascemos para ser heróis. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

Filme-ensaio na pandemia de Covid-19: o caso de *O que não tem espaço está em todo lugar* (2020)

Eduarda de Oliveira Figueiredo

Em abril de 2020, o Instituto Moreira Salles (IMS) lançou o programa “Convida” (IMS Quarentena — Programa Convida), no qual convidou diferentes artistas e disponibilizou R\$ 1,5 milhão, em três etapas, para comissionar cerca de 172 projetos individuais e coletivos durante a pandemia de Covid-19; entre eles, estava a artista interdisciplinar Jota Mombaça. Nesse âmbito do convite, ela realizou o filme-ensaio *O que não tem espaço está em todo lugar* (2020).

O objetivo deste texto é tratar da forma de compreender a pandemia de Covid-19 realizada pelo trabalho *O que não tem espaço está em todo lugar*. Pretende-se destacar a sua construção ensaística e analisar como essa prática, na pandemia, em 2020, visa compartilhar materiais da experiência da autora ultrapassando tal contexto, na tela, ao passo que ela se utiliza de algumas propostas plásticas da imagem do vídeo que, de acordo com Arlindo Machado, é o lugar da “[...] fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia (heterogeneidade estrutural do espaço), da velocidade, da dissolução do sujeito, da abstração (não-figurativismo)” (MACHADO, 2004, p. 14).

A proposta de trabalhar com este filme busca refletir e identificar o que ele atravessa da pandemia, a qual é justamente a condição necessária na qual ele foi realizado. A escolha deste filme não implica que ele seja mais representativo de uma linguagem contemporânea do audiovisual do que outros, nem que seu modo de produção seja mais especial que os de outras produções de filmes de pandemia nesse contexto. Tal filme não inaugura uma nova categoria, um subgênero ou um modo de criação inexistente. É possível afirmar que os nossos principais critérios para a seleção de *O que não tem espaço está em todo lugar*, em um rol de possibilidades de filmes brasileiros feitos em 2020 na pandemia, devem-se ao seu modo mínimo de produção, à performance, ao ensaísmo e ao fato dele ter sido comissionado pelo Programa Convida. Além disso, observou-

se que, nesse caso, a pandemia é tanto um indício de processo contextual de realização do filme quanto um dispositivo de criação, de inspiração e de compartilhamento.

Estudar esse objeto é importante para registrá-lo e preservá-lo, simbolicamente, através da escrita acadêmica, pois ainda que ele esteja disponibilizado *on-line*, pode ser que isso seja interrompido. Este texto, assim, seria um passo para contribuir com esse aspecto de registro descritivo e contextual.

O filme *O que não tem espaço está em todo lugar*, realizado por Jota Mombaça em parceria com Darwim Marinho (montagem e finalização) e Slim Soledad (desenho de som e trilha), em setembro de 2020, entre Paris, Fortaleza e Berlim, e publicado em 27 de outubro de 2020, segundo a autora, é “[...] um filme de viagem e um ensaio sobre velocidade, desterro, amores e distância.” (MOMBAÇA, 2020, não paginado).

O que podemos analisar é que o filme propõe, em seu ensaio em forma de enunciado audiovisual (MACHADO, 2003), um processo bastante livre e pessoal interessado em registrar seu cotidiano na pandemia de Covid-19, editar seus materiais de arquivo pessoal e seus registros da “memorabilia” (RÁSIA, 2021, p. 1001) audiovisual e fotográfica da quarentena e anterior a ela.

A respeito do filme-ensaio, do ensaio em forma de enunciado audiovisual (MACHADO, 2003), o pesquisador Timothy Corrigan argumenta que o ensaístico indica

[...] um tipo de encontro entre o eu e o domínio público, um encontro que mede os limites e possibilidades de cada um como atividade conceitual. Presente em muitas e diferentes formas artísticas e materiais além do filme-ensaio, o ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública (CORRIGAN, 2015, p. 10).

Outro ponto situado por Corrigan refere-se ao fato de que, para o autor, o filme-ensaio enfatiza “[...] questões centrais na relação historicamente variada e multidimensional entre cinema e literatura.” (CORRIGAN, 2015, p. 10). Ele destaca que o “[...] o legado literário do filme-ensaio ilumina, de maneira mais importante, um envolvimento único entre o verbal e o visual” (CORRIGAN, 2015, p. 11), e que a literariedade, frequentemente, torna-se uma “[...] figura visível na

forma e no discurso do filme-ensaio.” (CORRIGAN, 2015, p. 11). Aqui, buscaremos destacar, conforme os objetivos determinados para a nossa análise fílmica, o “o que” e o “como” da pandemia de Covid-19, em 2020, é incorporado e pensado pelo formato ensaístico de *O que não tem espaço está em todo lugar*.

A análise fílmica, como Jacques Aumont e Michel Marie (2013, p. 15) informam, é “[...] uma maneira de analisar um filme mais do que um método geral de análise de filmes.” Esses autores defendem que existem métodos e que a análise fílmica — que não é recente e caminha lado a lado com a história das primeiras imagens em movimento — é uma atividade sobretudo descritiva. Segundo Penafria (2009), o objetivo da análise é

[...] o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme (PENAFRIA, 2009, p. 2).

Assim, a análise “[...] pressupõe partir da decomposição dos (ou de apenas alguns) elementos de um determinado filme.” (PENAFRIA, 2009, p. 3). A autora, referindo-se ao texto *Contra a interpretação*, de Susan Sontag, do início dos anos 1960, onde esta se posiciona contra o modo como as obras de arte eram analisadas e contra a utilização da mesma grade de interpretação sobre obras diferentes — a exemplo das interpretações freudianas apontadas por Sontag —, afirma que a consequência desse uso seria uma interpretação redutora, prescritiva em vez de descritiva (PENAFRIA, 2009), e ressalta que a proposta de Sontag “[...] vai no sentido da análise, que permite ver mais e ouvir mais — enquanto experiência dos sentidos —, em vez de escavar significados ocultos.” (PENAFRIA, 2009, p. 3).

Nesse sentido, Penafria (2009) sugere que a análise seja feita por objetivos e que seja detalhada, pelo menos, a respeito de alguns planos dos filmes selecionados, considerando os objetivos determinados. Por exemplo, em nosso caso, procuramos determinar em que proporção *O que não tem espaço está em todo lugar*, em sua construção ensaística, responde na pandemia a ela.

Como essa pesquisadora situa, a análise coloca problemas, sendo o problema principal devido ao fato de o filme não ser citável. Enquanto, “[...] por exemplo, na análise/crítica literária são usadas palavras que se referem

a palavras, na análise/crítica de filmes são usadas palavras que se referem a imagens e sons.” (PENAFRIA, 2009, p. 5).

Conforme Nicole Brenez afirma, numa análise de filmes “[...] o que é interessante perguntar é: como um filme respira? Como é que ele está vivo?”, “Como um filme postula o que é uma coisa? [...] o que um filme tem que pensar para existir?” (2014, não paginado) com vistas a “[...] inventar uma análise *ad hoc* para cada filme.” (2014, não paginado).

Jota Mombaça tem experiência com a escrita, com a declamação de poesia e com a performance em espaços de instituições artísticas, em diferentes lugares no Brasil e no exterior — sobretudo entre Fortaleza, Lisboa e Berlim. Conforme ela descreve no *site* do Instituto Moreira Salles, ela é uma artista interdisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance com prática relacionada à crítica anticolonial e à desobediência de gênero.

Como foi possível observar, a pandemia aqui é um ponto de partida para o que a artista organiza como materiais de arquivo das próprias memórias, registros fotográficos, vídeos, escritos e propósitos políticos em sua trajetória, sobretudo nas da performance, construindo através desse filme novas relações com seus acervos pessoais ao longo dos períodos da pandemia em 2020. Esse tipo de abordagem, na pandemia e a propósito do momento, foi uma inclinação percebida em outros projetos naquela época, pois, como analisa o pesquisador Régis Rásia, em muitas produções pandêmicas

[...] o arquivo cede lugar à sensibilização dos afetos, como um olhar para o outro de fora (talvez até impossibilitado de fazer parte do convívio e das relações dos muros para fora). Serve, também, como modalidade da fala consigo e com esse outro “virtual”, por vezes materializado em imagem e memória nas recorrentes telas (RÁSIA, 2021, p. 1001).

Assim, podemos nos valer novamente das perguntas intuídas por Nicole Brenez (2014), mencionadas anteriormente e adaptadas agora para esse caso: “como *O que não tem espaço está em todo lugar* respira?” e “o que ele respira?”, lembrando a significação diversificada que tal associação metafórica dessa pesquisadora assume no contexto sob os imperativos pandêmicos de uma doença infecciosa que atinge diretamente o trato respiratório e os pulmões, tendo como um dos seus principais sintomas a falta de ar. Podemos, assim, tomar a ação de “respirar” pela de “filmar”, pela de “editar” ou pela de “expressar”, se trouxermos, igualmente, a pergunta presente no protocolo do Fórum Brasileiro

de Ensino de Cinema e Audiovisual – FORCINE (2020, p. 7): “o que vamos filmar?”. Pelo modo como esse filme se desenvolve na pandemia, parece que “o que filmar”, ou seja, o que passar para a linguagem audiovisual, é traduzido numa espécie de livre associação tanto na edição, na pós-produção, quando se insere os materiais de arquivo e os registros pandêmicos, quanto na construção de algumas imagens em quadro com performances da artista, sem que, com isso, deixe de existir uma unidade estilística (TUOTO, 2021), pois a realizadora busca por imagens de arquivo de algumas de suas experiências passadas e do presente pandêmico, registra sua voz em *off* declamando poemas, procura estetizar tais materiais e monta isso a partir de um ritmo que ela desejava, pela necessidade de fazer esse trabalho artístico na pandemia, por meio de um convite e comissionamento do Instituto Moreira Salles.

Tal produção na pandemia de Covid-19 a engloba e a representa no sentido figurado do termo de que a pandemia é uma coisa que, concreta ou abstratamente, se espalha rapidamente e tem uma grande extensão de atuação. Porém, *O que não tem espaço está em todo lugar* parece postular sobre o que é a pandemia tendo uma forma diferente de experimentar uma outra “[...] subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala)” (MACHADO, 2003, p. 64) e da “liberdade do pensamento.” (MACHADO, 2003, p. 64), se apropriando de seus arquivos ao mesmo tempo em que incentiva muito mais um tipo de olhar subjetivo do espectador, que é uma das características do gênero de filme-ensaio (CORRIGAN, 2015).

As direções de um filme-ensaio podem até definir um tema principal, mas não apresentam um relato puramente metódico sobre tal tema, e sim divagações, fragmentos de pensamentos, tal como *O que não tem espaço está em todo lugar* parece versar a pandemia na pandemia. Segundo Theodor Adorno (2012, p. 30), “[...] o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.” Dessa maneira, essa obra reflete sobre diferentes temas das circunstâncias encontradas pela pandemia de Covid-19 em 2020 no país, tecendo considerações sobre suas experiências públicas e olhando para outras pessoas no virtual, as quais estão distantes na contingência da quarentena durante a produção do filme, mas que impulsionam suas memórias e, também, uma certa necessidade de se retratar.

Em tal ensaio audiovisual, a pandemia é mais que uma substância que, implacavelmente, se propaga na obra; ela aqui parece sobressaturada, como se o quadro do presente pandêmico fosse algo que excedesse a experiência, ainda que o modo mínimo de produção seja respeitado devido à quarentena. Nesse

caso, se trata na tela de uma interpolação da pandemia (e na pandemia) nas performances transitivas da artista registradas, manipuladas e transmitidas. As suas articulações derivam disso à medida que ela lida com suas sensibilidades e matérias na palavra falada e cantada e nas próprias imagens sonoras na obra.

O filme, segundo a autora, é “[...] um filme de viagem e um ensaio sobre velocidade, desterro, amores e distância.” (MOMBAÇA, 2020, não paginado). O filme afirma — tanto fora de quadro quanto dentro — uma “modalidade da produção audiovisual pandêmica” (RÁSIA, 2021, p. 998) e um formato ensaístico (CORRIGAN, 2015; MACHADO, 2003). Ele reproduz nos créditos a apresentação padrão presente nas obras comissionadas pelo Programa Convida de um dos logos do Instituto Moreira Salles, mas traz duas informações diferentes — a primeira discorre sobre o fato de a obra conter imagens de sexo explícito, ao passo que a segunda surge por meio de uma nota da autora, escrita em letra branca na tela preta, nos avisando (enquanto, na banda sonora, toca-se um ruído abafado, grave e com algumas interferências) que: “Este vídeo navega por aspectos íntimos e densos da minha experiência. É um relato de viagem. Assista com cuidado.”.

É interessante para a nossa análise, feita objetivando pontuar a tessitura pandêmica nesse formato ensaístico audiovisual, como a palavra “cuidado” aparece, internamente, como um lembrete importante. Na primeira parte do filme as imagens de fotos tiradas por Musa Mattiuzzi, amiga de Jota Mombaça, conforme listagem nos créditos finais, num dia de quarentena na casa, em Berlim, onde a artista escreve que perdeu a base, mantêm a sensação desse “assista com cuidado” solicitado na tela. Talvez, visto que tal imagem é contextualizada pela pandemia, perder a base pode ser interpretado como perder alguns sentidos, funcionando para nós como um elemento que designa as interdições, sob as quais a artista também se encontrava, ao longo do confinamento da quarentena de Covid-19 em 2020.

No registro que ela transmite daquele momento da crise sanitária e de sua crise pessoal, temos essa impressão porque os sentidos da palavra “cuidado” são abordados da seguinte maneira: pela montagem, essas imagens estáticas feitas por Musa Mattiuzzi são movimentadas sob efeito de aproximação e afastamento do foco, congelam, se sobrepõem e são recortadas. Na trilha sonora, escutamos um áudio de Jota Mombaça lendo em voz alta, em inglês, um poema de Koleka Putuma, intitulado *High Tide*. Nos créditos finais, uma dessas imagens está descrita como: “Aos prantos de hightide, lendo Koleka Putuma para Cíntia no meio de uma crise.”. Nesse caso, a representação do contexto

pandêmico acontece resignificando, revisitando e retrabalhando os arquivos pessoais, isto é, o que já é dado, e se espalha pela condição emocional da artista, talvez sensibilizada ainda mais pela pandemia, apresentando de maneira implícita a ideia de que voltar, quase sempre, é partir para um outro lugar — que é o que se faz na montagem de tais imagens e áudios.

FIGURA 1 – A artista Jota Mombaça sentada num colchão olha para uma mensagem no celular



Legenda: Plano aberto da fotografia com Jota Mombaça em quadro sentada segurando um celular e uma imagem de uma captura de tela da janela do *Instagram* por cima dessa imagem. Nos créditos finais, tal imagem está descrita como “Aos prantos de hightide, lendo Koleka Putuma para Cíntia no meio de uma crise.

Screenshot: conversa Jota Mombaça e Cíntia Guedes. Internet, 2020.”

Fonte: Instituto Moreira Salles

O assunto do poema são as mortes por suicídio de artistas, sobretudo de escritoras, e sobre desaparecer e aparecer, ser documentada ou indocumentada, salvar-se ou não e nem salvar o mundo. Ele segue, de modo incisivo, inscrito nas legendas exibidas na parte de baixo da tela, pois outra articulação pertinente do filme, que apresenta as suas ideias sobre a pandemia e sobre como a artista a experiencia, é semelhante ao que lembra Peter Pál Pelbart (2021) sobre parecer, na pandemia, “[...] haver uma febre para escrever, expressar-se, montar sua hipótese própria sobre o sentido do acontecimento, manifestar com as próprias palavras a indignação com as mortes evitáveis, dizer a dor alheia ou da Terra, a solidão ou a impotência.” (PELBART, 2021 p. 16) e, nesse caso do filme, citar suas referências e seus repertórios.

Nessa parte, a performance de Mombaça e do filme é imbuída pelo poema de maneira livre e recortada. A sua dicção é de choro, pois ela parece ser sensível ao que, a quem e ao porquê cita este poema. Além de escutarmos

essa presença angustiada no tom da reflexão ao fundo, que articula tanto uma repetição da quarentena quanto o conteúdo do poema que rediz o pronome “você” — “Você é Deborah Digges pulando do nível mais alto de um estádio / Você é 144 páginas na Wikipedia de escritorxs que escolheram a saída / Você é aquelas listadas e aquelas que o Google não nomeou” (O QUE NÃO TEM ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR, 00’44” a 03’09”) —, vemos em cima da fotografia a imagem vertical da captura de tela do espectro de áudio reagindo à frequência do som de sua voz da caixa de mensagens do Instagram.

Aqui, a representação da pandemia pode se dar também um pouco através de uma estética da linha do tempo infinita das redes sociais, que abre janelas, traz as imagens verticais das capturas de tela de smartphones, coloca fora da caixa uma mensagem da caixa de entrada do Instagram, faz aparecer uma conversa entre ela e a amiga Cíntia Guedes. Tal processo de mediação digital nas atividades humanas se intensificou durante a pandemia e, nesse sentido, o filme reflete algo de seu tempo histórico, cultural e tecnológico, mas também parece estetizar um tipo de precariedade extrínseca às condições materiais dos recursos computacionais para a realização da obra, como um artifício para concorrer com a imposição da pandemia de modo que o filme, para nós, pareça se duplicar (tornar mais intenso) e se impor sobre o próprio momento num gesto de desmanchá-lo, em sua apropriação das situações e localidades que a obra atravessa, o que implica, em nossa interpretação, na representação na pandemia e da pandemia por interpolação.

O universo que a artista monta em seu filme-ensaio de pandemia, para nós, tem como foco também uma “vida emaranhada nas coisas”, como ela diz em seu livro *Não vão nos matar agora*, lançado em 2021 e, de algum modo, a pandemia de Covid-19 é um acontecimento e uma vida, por causa de um vírus e de uma doença infecciosa, emaranhada nas coisas e em outras vidas (humanas). Os lugares que ela nos apresenta nas constantes imagens sonoras, sem som direto, de viagens em avião resultantes do trabalho com instituições artísticas, são rápidas, turvas, verticais, divididas, com textos e comentários, cantos sussurrados e músicas, com aplicação de filtros e efeitos visuais. Nas suas imagens verticais em avião, gravadas durante algum de seus deslocamentos na pandemia de Covid-19, em 2020, ela aparece usando máscara de proteção cobrindo nariz e boca.

A interpolação da pandemia fica mais em destaque quando aparecem várias imagens verticais, com frases escritas sobre si, sempre num ritmo muito rápido e imparável — como “what’s the matter with you, rock?” mostrando uma

paisagem; “Bye Asunción” mostrando uma tela de exposição de informação de voo da Latam Airlines e alguns rostos sem máscara num aeroporto, o que nos dá a entender que talvez este quadro seja um pouco anterior ao auge da pandemia; “On the run” mostrando uma orla de praia —, justapostas a uma imagem do rosto de Jota Mombaça usando máscara de proteção respiratória, conforme a Figura 2 a seguir.

FIGURA 2 – Um fragmento inelegível com uma série de quatro imagens verticais em cima com frases escritas e Jota Mombaça usando máscara em uma delas



Legenda: Um fragmento inelegível com uma série de quatro imagens verticais coloridas por cima com frases escritas e Jota Mombaça usando máscara, óculos escuros, bandana e fone de ouvido em uma delas. Na parte de baixo da tela há uma legenda traduzida para o português da narração *off* em corró feita pela artista de seu poema “...so that, when I’m gone, I shall be in the air...” com o trecho “Isto é uma voz em chammas segurando essa chama”.

Fonte: Instituto Moreira Salles

Tal sequência está determinada na lista de imagens nos créditos finais como “num dia de inverno em berlin, vendo as árvores e os caminhos / Vídeo: Jota Mombaça. Berlin, 2020”, “prece, tentando ir embora do rio / Vídeo: Jota Mombaça. Rio de Janeiro, 2020”, “série de snaps de viagem em março, quando a pandemia estava mudando tudo e nada à nossa volta / Vídeos: Jota Mombaça. Em deslocamento, 2020”, “en asunción descobrindo como costurar com as mãos / Vídeo: Jota Mombaça. Asunción, 2020”. Em nossa perspectiva, esse é o trecho do curta-metragem em que a introdução, intercalada na edição, dos significados da pandemia, é feita de maneira mais contundente no ensaio audiovisual da artista, tanto pela evidência nas imagens do acessório pandêmico, que é a

máscara, quanto pela palavra escrita na lista de imagens com a reflexão da artista informando sobre “quando a pandemia estava mudando tudo e nada à nossa volta”.

As palavras no enunciado fílmico são aproximadas nesse modo de pensar da artista, inscrevendo um conhecimento daquelas que experimentam o “[...] desterro e a densidade da fuga.” (MOMBAÇA, 2020, não paginado), como se então costurasse com as mãos tanto a sua posição em deslocamento na pandemia, trabalhando nesse filme na quarentena, para responder ao contexto pandêmico e ao convite da instituição artística, como a ideia de afirmar estar em todo lugar no desterro que ela escreve na tela da seguinte maneira: “no voo lisboa-berlin tentando costurar o destino com as mãos / vídeo: Jota Mombaça. lisboa-Berlin, 2020.” e “costurando com as mãos outra vez / Vídeo: Jota Mombaça. lisboa, 2020.”.

No epílogo amplamente audiovisual encontramos arranjos e estímulos que se transformam ao som de *Eu viajei o mundo todo dentro do Rio de Janeiro* (2019), de MC Flavinho e de um *psy funk*, e das imagens de Jota Mombaça, intituladas por ela, nos créditos, “costurando com as mãos outra vez” e “fistando a escuta da pele”, numa releitura de suas gravações íntimas de aspectos indeterminados e sensuais da sua experiência retomando a ideia de cuidado que pode ser lido como advertência, responsabilidade, atenção ou zelo. Para nós, parece que o filme toma esses significados da palavra cuidado e, principalmente, o de ponderação diante do material organizado, das performances e dos aspectos íntimos transformados em experiências públicas da artista e em pensamentos audiovisuais, projetando suas memórias registradas por meio das tecnologias das câmeras de smartphone e de redes sociais. Assim, também pode-se abrir para uma percepção de cuidado com as sensações que permeiam as nossas próprias marcas de sofrimento e limites, enquanto espectadores, para dispor-se em vulnerabilidade diante do acolhimento de outra pessoa, como acontece no filme na interação com as pessoas do convívio da artista.

Tal momento recompõe a enervação das imagens e palavras do início do filme em outro viés, pois, se lá a experiência sensível na tela é recortada pela densidade do poema e de suas emoções, aqui já lidamos com o que pode ser emerso pelos gestos na captação da imagem e, respectivamente, na sua edição. De todo modo, aproxima-se coisas precedentes, produz-se coisas novas e se cuida de ambas. A entonação do final é de dança veloz e inquieta, como o funk que toca ali. Nesse sentido, de forma “intuitiva e experimental” (MOMBAÇA, 2021, p. 25), um pouco talvez como os sentidos desse estilo

musical, as experiências aqui apresentadas na pandemia seguiram em números de batimentos por minuto (bpm) muito acelerados.

Na abertura de *O que não tem espaço está em todo lugar*, como buscamos observar, pode-se deparar com um “[...] modo de ser quebrado demais para traduzir-se em coerência identitária e representativa [...]” (MOMBAÇA, 2021, p. 22), ainda que tal aspecto esteja em cena. Sobre isso a artista discorre em seu livro *Não vão nos matar agora* (2021), em sua formulação dedicada ao sentido de “a quebra”, indicando que o que ela chama de quebra “[...] não são os estilhaços, mas os movimentos abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento” (MOMBAÇA, 2021, p. 24). Assim, o filme pode ser sentido e lido como um olhar transversal para as imagens escritas por ela na direção de gravações desses vídeos em diferentes processos e tempos pré-pandemia de Covid-19, durante a quarentena e já com os usos das medidas de contenção da pandemia.

Ao que parece, a indagação de Jota — “Como desfazer o que me tornam?” (MOMBAÇA, 2021, p. 61) — inspira essas criações em suas “considerações filosóficas”, como ela fala, quando separa o filme em gestos de “escuta da pele”, “costura” com as mãos e “experiência de vida e pensamento” (MACHADO, 2003, p. 72). Ela segue examinando esse período e os espaços em que ela se desloca e performa sobre essas imagens com diferentes posições de seu corpo frente à câmera que, frequentemente, filma na vertical, com aplicação de filtros e efeitos visuais que passam, na tela, como se alçassem voo.

Isso que permeia suas palavras audiovisuais através de uma forma de pensar esvoaçante nos remete a este pensamento da artista, falando sobre ela e a coletividade que, em nossa interpretação, reflete também sobre o fato de que o que não tem espaço está em todo lugar:

Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre os caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de, uma vez juntas, tocarmos a quebra umas das outras. [...] Então olho a história do meu nome, deste corpo, dos gêneros que por ele passam, e me perco no exercício poético e político de dar conta da quebra que me atravessa, desmonta e, paradoxalmente, viabiliza. (MOMBAÇA, 2021, p. 26)

Essa dupla chave relaciona-se com o fato de que uma crise, como a da pandemia de Covid-19, é também uma espécie de oportunidade (PELBART, 2021). Peter Pál Pelbart escreve que ela “[...] abre uma rachadura numa situação congelada e desperta sonhos e monstros, individuais e coletivos. Portanto,

serve não apenas para diagnosticar nossos males, mas também para dar a ver nossas possibilidades de transformação.” (PELBART, 2021, p. 16).

Tal dialética pode ser conferida no próprio sentido do título da obra *O que não tem espaço está em todo lugar*, relacionada também à uma imparabilidade do trabalho racializado e aos movimentos de vida diaspóricos (MOMBAÇA, 2021), como a artista se refere ao dizer que esse filme é “[...] um filme de viagem e um ensaio sobre velocidade, desterro, amores e distância.” (MOMBAÇA, 2020, não paginado). As palavras no enunciado fílmico são aproximadas nesse modo de pensar da artista, inscrevendo um conhecimento daquelas que experimentam o “[...] desterro e a densidade da fuga.” (MOMBAÇA, 2020, não paginado), como se então costurasse com as mãos tanto a sua posição em deslocamento na pandemia, trabalhando nesse filme na quarentena, para responder ao contexto pandêmico e ao convite da instituição artística, como a ideia de afirmar estar em todo lugar no desterro que ela escreve na tela da seguinte maneira: “no voo lisboa-berlin tentando costurar o destino com as mãos / vídeo: Jota Mombaça. lisboa-berlin, 2020.” e “costurando com as mãos outra vez / Vídeo: Jota Mombaça. lisboa, 2020.”.

Esse pensar e costurar com as mãos um destino é um dos atributos da escrita e da montagem fílmica. *O que não tem espaço está em todo lugar* parece, para nós, apresentar uma forma de pensamento que voa, literalmente, em algumas imagens de vistas aéreas de viagem e avião, se desloca velozmente pelo ar, desaparece rapidamente, atira-se com ímpeto sobre seus registros, leituras e transmissões, produz uma imagem como a da pandemia na pandemia, que se propaga rapidamente e medeia os blocos de texto audiovisual.

Nesse sentido, uma vida vivida durante a pandemia, trabalhada no enfoque desse formato do filme por interpolação e interação a distância é, talvez, um exercício de uso de contrastes, temas entrelaçados, complementos, excessos e tentativas de sobreposições à inscrição e incrustação das circunstâncias pandêmicas em 2020, dando forma também a ideia de que voltar para os arquivos, quase sempre, é partir para um outro lugar.

Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 15-45.
- ARANTES, Paulo. Aula Inaugural do Curso de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP [2021]. *In*: YOUTUBE. Vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/e2W2c887a4U>. Acesso em: 04 jul. 2023.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Texto e Grafia, 2013.
- BRENEZ, Nicole. Cada filme é um laboratório. [Entrevista concedida a] Raul Arthuso e Victor Guimarães. **Cinética**, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 04 dez. 2022.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.
- FORCINE. FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL. Manual para filmagens e atividades práticas nas escolas de cinema e audiovisual do Brasil. 2020. Disponível em: https://icabrasil.org/2016/files/Docs/manual_filmagens_atividades_praticas_escolas.pdf. Acesso em: 10 mar. 2023.
- MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 63-75, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/2123/showToc>. Acesso em: 04 dez. 2022.
- MACHADO, Arlindo. Apresentação. *In*: DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 11-20.
- MOMBAÇA, Jota. **O que não tem espaço está em todo lugar é o filme que realizei a convite do programa Convida do @imoreirasalles**, 29 out. 2020. Instagram: @jotamombaca. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CG75fT1HXHF/>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- O QUE não tem espaço está em todo lugar. Direção de Jota Mombaca. Fortaleza: Instituto Moreira Salles, 2020, meio eletrônico. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>. Acesso em: 08 dez. 2022.
- PELBART, Peter Pál. Fragmentos para um arquivo do inacontecível. *In*: PELBART, Peter Pál et al. **Pandemia crítica – inverno 2020**. São Paulo, SP: edições SESC; n-1 edições, 2021. p. 13-20.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. **Anais...** Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-10. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2023.

RASIA, Régis. Questões estéticas sobre a modalidade da produção audiovisual pandêmica. *In*: ENCONTRO DA SOCINE, 24, 2021, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: SOCINE, 2021. p. 998-1003.

TUOTO, Arthur. O que é unidade estilística?. **Arthur Tuoto**, 20 abr. 2021. Disponível em: <https://arthurtuoto.com/2021/04/20/o-que-e-unidade-estilistica/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

Tristes trópicos e Triste trópico: reflexos entre o livro e o filme

Fernando Arantes Ferrão

1 *Congo e Triste trópico, antidocumentários*

No ano de 1972, portanto, em plena vigência de nosso último estado de exceção, o cineasta Arthur Omar apresentava ao público brasileiro um curta metragem denominado *Congo*. Embora ainda não disponhamos de informações precisas sobre a recepção do filme, não seria desarrazoado presumirmos, meramente à guisa de especulação, que o público de cinema daquela época soubesse da formação em ciências sociais de seu quase desconhecido realizador e que, por essa razão, supusesse se tratar a obra de um documentário etnográfico, cujo tema fosse a antiga “dança-dramática, de origem africana, rememorando costumes e fatos da vida tribal”, na qual seus brincantes, organizados em cortejo, representavam a entronização de um rei negro, ao mesmo tempo em que entoavam canções e realizavam coreografias alusivas a demais “práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade” (ANDRADE, 1982, p. 17).

Assim sendo, podemos supor a frustração daqueles que, tendo ido ao cinema para tomar conhecimento das características deste folgado popular brasileiro, então quase desconhecido nas grandes cidades e já prestes ao desaparecimento em seus locais de origem, não puderam apreciar qualquer cena coerente com tal manifestação cultural durante os poucos minutos de duração do filme. Com efeito, após a exposição de um subtítulo no qual se inscrevem as palavras “um filme em branco”, estes espectadores apenas puderam vislumbrar telas destituídas de quaisquer imagens ou movimentos, ora totalmente claras (projeções em branco), ora totalmente escuras (projeções em negro), alternando-se com numerosas comunicações legendadas, assim como com poucas tomadas cinéticas, as quais, acompanhadas da voz *off* de uma narradora criança que, entre sons de tambores, ou de música erudita, balbuciava

fragmentos do mesmo texto de Mário de Andrade acima citado, antes pareciam evitar que responder ao que o título do filme sugeria.

Não muito tempo depois, Arthur Omar publica no *Jornal do Brasil* o artigo “Antidocumentário, provisoriamente” (1973). Prosseguindo com a suposição levantada, entendemos que, talvez, por meio dessa espécie de ensaio, o artista procurasse convocar os confusos espectadores da recém-lançada obra para o diálogo, oferecendo-lhes não propriamente uma chave interpretativa para ela, mas os meios para se implicarem na investigação do processo simultaneamente mutável e de longa duração em que se configuram as culturas, não como auditório do entretenimento fílmico documental, mas como testemunhas da realização artística que lhes apresentara.

Nesse texto, ao observar que a história do cinema poderia ter sido outra, o cineasta brasileiro sugere que a redução das enormes possibilidades oferecidas pela técnica cinematográfica à mera condição de espetáculo ficcional — destinado a entreter e configurar audiências públicas em largos segmentos populacionais de quase todas as nações — apenas convém aos investidores de capitais, face aos altos índices de consumo que o produto alcança. Por esta razão, bem poderia parecer justo que àqueles assistentes das primeiras exibições de *Congo* se oferecesse como alternativa a tal modalidade de distração, apresentando-se como janela para o (e que funcionasse como registro) real. No entanto, segundo o autor, o que se constata é que

o cinema de ficção aperfeiçoou, com grande esforço, uma série de dispositivos estéticos visando a tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção (OMAR, 1972, p. 1).

Considerando-se, então, que esses eventuais espectadores desejassem alcançar o conhecimento que o registro fílmico documental deveria “oferecer”, cabe-nos perguntar — a partir mesmo da reflexão apresentada pelo próprio cineasta brasileiro — de que diferentes meios poderiam estes dispor senão colocarem-se perante tal documento “na passividade de um olho indiferente”, esperando que o assunto, o desenvolvimento e a conclusão apresentados evidenciassem-se da mesma forma como os atinge “qualquer outro objeto de documentário, ou melhor, como um simples objeto de documentário, perfeitamente intercambiável com outro objeto” (OMAR, 1972, p. 2). Sem oferecer propriamente uma resposta para a questão, entretanto, Omar sugere

a seu leitor abster-se da contraditória reificação de sujeito que se assossega para ser entretido — posição conveniente ao espectador de cinema, que “sai de um documentário com a sensação de ter assistido a um bom *western*” (OMAR, 1972, p. 4) —, mas não da testemunha visual que — antes implicada com o próprio objeto cultural constituído pelo filme, que pelo tema que ele pretende documentar — coloca-se perante à pergunta: o que se passa?

Novamente, voltando a ironizar o pressuposto de veracidade do documentário, o próximo filme de Omar, *Triste Trópico* (1974), volta a investir contra tal gramática fílmica, desta vez simulando recuperar a biografia de um notável, porém esquecido personagem fictício apresentado como indivíduo que fruiu de existência real, assim como descrever notáveis, porém desconhecidos aspectos da realidade histórica e da cultura popular brasileiras.

Logo no início de sua projeção, a película nos coloca perante uma tela negra — que parece fazer menção à já mencionada experiência realizada em *Congo* —, a qual logo se segue feérica sucessão de imagens que, embora não pareça pretender o encadeamento do significado de cada uma delas com um sentido diegético e geral, coloca-nos o inquietante desafio de interpretá-las: antigos e amarelados fotogramas e filmagens domésticas de um lugar bucólico; fotogramas coloridos e recentes (tomadas originais) ora mostrando o trânsito paulistano, ora cenas do carnaval do Rio de Janeiro; *close* na foto de exemplar de um livro de bolso, *Inocência*, do Visconde de Taunay; legendas; *travelling* sobre outra foto, que se desdobra a partir do foco em uma placa de logradouro parisiense: Rue Oswaldo Cruz; legendas, cartazes publicitários, ilustrações do Medievo, páginas de folhetos informativos, de almanaques farmacêuticos, de compêndios médicos, demais informações textuais etc.

Simultaneamente à difícil compreensão de tais imagens cinéticas, estáticas, textuais, ouvimos um circunspecto e monocórdico locutor nos informar que, elaborada com base em declarações de testemunhas, bem como em documentação filmográfica deixada pelo próprio protagonista e recentemente liberada por sua viúva, a película se propõe a render homenagem ao finado dr. Arthur Alves Nogueira. Conquanto aparentem contar uma história bem menos clara — e talvez menos irônica do que aquela enunciada em *off* —, a composição material e temática de tais imagens e relatos de acontecimentos recentes (componentes da montagem) parecem antes entrelaçar e desdobrar, um no outro, controvérsias, mutações e retrocessos próprios à duração longa, instável e violenta de um processo histórico.

Para o momento, todavia, o que nos interessa compreender é justo a coerência que parece faltar às imagens quando vistas em sequência, mas que, no momento de sua recomposição criativa (montagem), remetem ao uso diverso que já tiveram como superfícies escritas, desenhadas, gravadas, impressões fotográficas ou fílmicas, enquanto unidades de significado autônomas ou componentes de outros conjuntos coerentes. Afora as tomadas realizadas em ruas metropolitanas¹ — que nos mostram o trânsito de São Paulo e o carnaval do Rio de Janeiro —, o que melhor se evidencia em *Triste Trópico* é uma espécie de linguagem, tão balbuciante como a da narradora de *Congo*, que vai sendo construída conforme a disponibilidade de materiais imagéticos que, outrora e alhures, serviram a outros fins. Esquivando-nos, neste momento, à investigação sobre o que se passa nesse antidocumentário, atentamos a outra questão nele implicada: como se passa?

Ressaltamos então que, ao elaborar *Triste Trópico* — reunindo à narração e à legendagem de diversos textos desagregados (etnográficos, religiosos, literários, publicitários etc.) imagens estáticas e cinematográficas extraídas de arquivos históricos, domésticos ou coleções abandonadas, além de retalhos das próprias produções inacabadas, assim como sons incidentais e música igualmente fragmentária —, possivelmente o cineasta brasileiro procedeu como o *bricoleur*, que, conforme encontra seus diferentes materiais ao acaso, os vai colecionando para quando deles necessitar. Não obstante, as originais correlações semânticas e estéticas por Omar imaginadas — e, certamente, oportunas para a composição desse novo objeto —, seu trabalho na montagem desses fragmentos — que então não mais expressavam os utensílios (ou que sequer chegaram a constituí-los) dos quais haviam se tornado restos quase indistintos —, não dissimula o que cada qual expressa por si. Dito em outras palavras, parece-nos relevante assinalar que, a despeito de os materiais do *bricoleur* provirem do acaso e que, não obstante, a necessidade que a sua escolha manifesta nada tenha de casual, a obra que dele resulta (*bricolage*), eventualmente, também sugere leitura dos vestígios e restos materiais que a compõem.

Com efeito, tentamos apontar certa semelhança entre o método de trabalho de Omar e o que nos sugere Lévi-Strauss na obra *O Pensamento Selvagem*, para quem o objeto concebido pelo *bricoleur* não se conforma de acordo com o do engenheiro, ou seja, pelo projeto, pelos custos, pelos prazos e/ou por uma lista de insumos; orienta-se, antes, pela interpretação subjetiva de certo repertório

1 Material cinematográfico realizado pelo diretor.

objetivo que, balizando-lhe invariâncias de forma e função, dispõe-lhe os limites à série de transformações a que se prestará tal coleta de fragmentos. Propõe o antropólogo francês que esta

[...]lógica trabalha um pouco à maneira do caleidoscópio, instrumento que também contém sobras e pedaços por meio dos quais se realizam arranjos estruturais. Este consiste em arranjos nos quais, por um jogo de espelhos, os reflexos equivalem a objetos, vale dizer, nos quais signos assumem o lugar de coisas significadas; esses arranjos atualizam possibilidades cujo número, mesmo bastante elevado, não é todavia ilimitado, pois que é função de disposições e equilíbrios realizáveis entre corpos cujo número é por sua vez finito; enfim e sobretudo, esses arranjos engendrados pelo encontro de fatos contingentes (o giro do instrumento pelo observador) e de uma lei (a que preside a construção do caleidoscópio, que corresponde ao elemento invariante dos limites de que falávamos há pouco) projetam modelos de inteligibilidade de algum modo provisórios, pois que cada arranjo se exprime sob a forma de relações rigorosas entre as suas partes e essas relações têm como conteúdo apenas o próprio arranjo, ao qual, na experiência do observador, não corresponde nenhum objeto (se bem que seja possível que, por esse viés, determinadas estruturas objetivas sejam reveladas antes de seu suporte (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 52).

2 Mas o que é um *bricoleur*?

No ano de 1962, época em que começava a virar a chave epistemológica que então se aplicava às Ciências Humanas, Claude Lévi-Strauss lança *O Pensamento Selvagem*², investigação que, embora não aborde propriamente os estudos mitológicos que desdobraria em suas obras futuras, provavelmente serve de introdução à série *Mitológicas*, que viria a seguir. Interessa-nos essa obra, pois é nela em que o antropólogo francês procura se opor a certa crença moderna, que presumia a superioridade da racionalidade ocidental perante culturas orientadas pelo que denomina pensamento mítico³. Ao examinar a revolução do conhecimento ocorrida durante a era neolítica, o autor assinala tal *modus operandi* a partir do estudo que realiza a partir de etnografias cujos

2 Pouco antes, mas neste mesmo ano, lança *Totemismo Hoje*, que igualmente prenuncia esta futura investigação sobre mitos.

3 Lévi-Strauss denomina “ciência do concreto” à produção e à acumulação de conhecimentos em sociedades totêmicas.

temas tratavam de patrimônios culturais concernentes a contemporâneas sociedades sem escrita.

Com o propósito de explicar a seu leitor que o modo de aquisição de conhecimento instrumentalizado por estas comunidades, então denominadas primitivas, não se encontrava apenas circunscrito a elas próprias, mas que, pelo contrário, lançava mão de procedimentos de observação e classificação também empregados pela ciência ocidental, o antropólogo francês apresenta copiosos exemplos transpostos de idiomas ameríndios, africanos, australianos etc., cujos recursos semânticos implicam repertórios que, necessariamente, invalidam tal crença moderna que subestima a capacidade manifesta por outras culturas, relativamente à observação, análise e categorização de fenômenos e espécies naturais. Sugere então o autor que, assim como o conhecimento científico é fundamentalmente requisitado como subsídio técnico para as produções, transformações, construções solicitadas pelo consumo populacional dos territórios do Ocidente, igualmente, tais inteligibilidades se instrumentalizam em técnicas que iriam desde a domesticação de plantas e animais, até a elaboração de utensílios, mecanismos e dispositivos de utilidade coletiva. Todavia, dele se difere por ser próprio ao pensamento mítico manifestar-se estritamente através de

[...] um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 32).

Assim, se, por um lado, o argumento de Lévi-Strauss sugere que tal “ciência do concreto”, como assim a nomeia, instaura-se para atender às carências e anseios de sociedades humanas — portanto, com a mesma função a que se destina a ciência moderna, aparentando, ademais, subsistir esse modo fundador do pensar em certas práticas “civilizadas”, exemplifica tal equivalência com uma atividade deveras conhecida e praticada no Mundo Moderno: o *bricolage* —, por outro, ratifica certo pressuposto antropológico moderno, segundo o qual tais formas de observação e apreensão, as quais chama de capacidades “primeiras”⁴, sedimentam-se não sob a forma de uma propriedade do pensamento abstrato, especulativo e que se autoriza a remover, isolar ou prescindir do objeto do conhecimento de/em seu ambiente, como é o caso da ciência ocidental, mas

4 Primeiras ao invés de primitivas.

antes sob lógicas que submetem não apenas os já aludidos domínio linguístico e acervo de realizações materiais, senão o todo da organização social, da economia, dos referentes espaço-temporais ao domínio da religiosidade mágica de tais sociedades.

Seja por motivo de economia, seja por distração, nosso conhecimento de mundo registra o substantivo “bricolagem” em correspondência ao envolvimento de certo indivíduo, não necessariamente dotado de treinamento técnico ou habilidades, em trabalhos de instalações, reparos ou fabricações de objetos que, quase sempre, são realizados em alguma dependência domiciliar improvisada, ou em oficina de “fundo de quintal”. Contudo, se, por um lado, essas práticas, entre nós conhecidas como “gambiarras & gatilhos”, referem a instrumentalização de ocasionais “invencionices” e inauditas habilidades domésticas, por outro, igualmente convocam múltiplas figuras e representações que, nesse mesmo imaginário coletivo, aproximam tal ocupação recreativa, ou urgente, a técnicas e materiais empregados em certas criações artísticas (LE THOMAS, 2020). Com efeito, no campo gramatical da arte moderna e contemporânea, ao se empregar o termo *bricolage* pressupõe-se certa designação que, ultrapassando tais analogias, no entanto, não deixa de remeter implicitamente àquele primeiro significado do vocábulo. Nessa condição de figura de linguagem, ao se qualificar artistas como *bricoleurs*, ou certo objeto artístico como *bricolage*, desprezam-se usualmente os aspectos peculiares de suas obras, ou suas peculiaridades técnicas, materiais e estéticas, em favor de uma designação geral, ou seja, a referência ao uso de processos e materiais heterogêneos, ao aspecto de inacabamento e à aparente carência de *know-how* (LE THOMAS, 2020).

Todavia, se Claude Lévi-Strauss (2012) reinterpreta o vocábulo aprendido com os surrealistas, o faz com o fito de propor que, ao menos no que tange aos produtos deste tipo de realizador não incomum na sociedade ocidental, certas possibilidades oferecidas pelas ciências e tecnologias ocidentais modernas não difeririam radicalmente de maneiras de pensar praticadas em sociedades primitivas. Para precisar tal analogia entre as esferas intelectual, no âmbito do pensamento mágico, e técnico, no âmbito do *bricolage* praticado no Ocidente, o autor compara a lógica da primeira — cujos elementos, resíduos e fragmentos de fatos que testemunham a história e o saber de uma sociedade “estão sempre situados a meio caminho entre perceptos e conceitos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 33) — com o método do segundo — o qual, ao reunir os recursos materiais e inventar a maneira de efetuar o aparato desejado, tanto manifesta a inexistência

de qualquer esquematização prévia, quanto a insciência dos procedimentos consagrados por alguma técnica conhecida e cabível à realização daquilo que lhe serve de modelo. Em outras palavras, propõe o antropólogo francês que, ao trabalharem antes por aproximações e analogias que por hipóteses, experimentos controlados, aferições de resultantes e teorizações decorrentes de tais processos empíricos, tanto o pensador mítico — no domínio abstrato da linguagem — como o *bricoleur* — no domínio concreto das realizações — geralmente restringem suas criações “a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 36).

Com efeito, Lévi-Strauss (2012) distingue o método de trabalho do *bricoleur* tanto do *know-how* do engenheiro — que subsidiado pelo conhecimento científico moderno, planeja e/ou supervisiona a execução de detalhados projetos, normalmente, restringindo-se à disponibilidade de insumos naturais e/ou de componentes manufaturados, predispostos a tal plano, assim como ao controle das competências técnicas dos demais envolvidos na rotina de produção —, quanto da liberdade criativa e da experimentação processual facultadas ao artista — que aparenta poder conformar, a partir de seus materiais, instrumentos e perícia, bem como “livre da contingência, sob o duplo ponto de vista da execução e da finalidade” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 44), exatamente a ideia por si concebida. *Grosso modo*, sugere este autor que, diferentemente do artista, a *poiesis* do *bricoleur* se define tão somente na estreita faixa de um repertório funcional limitado que, sendo também diferente daquela que orienta e restringe a *práxis* produtiva do engenheiro, configura o objeto a partir de “resíduos de construções e destruições anteriores”, condição que explica a coleta e a conservação de tais recursos “em função do princípio de que isso sempre pode servir” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 33).

3 Conclusão

Depois de sumariamente apresentarmos a metáfora straussiana, convém perguntarmo-nos, pois, se corresponderá tal *poiesis* do *bricoleur* ao modo de composição que a obra *Tristes Trópicos*, lançada poucos anos antes de *O pensamento selvagem*, manifesta. Acerca de tal processo de escrita, entendemos ser cabível a resposta dada em recente biografia do célebre pensador, a propósito da apresentação dos originais daquela obra:

[...] trechos colados com fita adesiva, os fragmentos aproveitados não sabemos de que apontamentos de aulas (sobre Rousseau, por exemplo), bem como capítulos inteiros reproduzidos textualmente de sua tese complementar sobre os nambiquaras denotam *Tristes Trópicos* como uma obra de montagem, à maneira de um filme de Jean-Luc Godard (LOYER, 2019, p. 381).

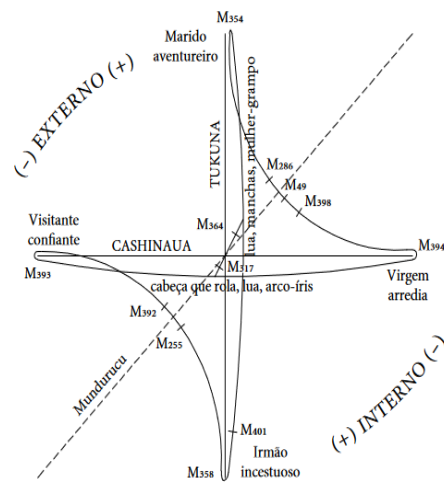
A despeito de que tal explicação sobre o pensamento mítico a partir dos trabalhos de *bricolage* não tenha se estabelecido de forma casual, antes parecendo “indicar uma espécie de companheirismo, um misto de cumplicidade e distância, atestada também por um vocabulário surrealista que Lévi-Strauss não desdenha, falando aqui e ali de colagem ou acaso-objetivo” (DEBAENE, 2004, p. 133), nesse breve texto não será cabível aprofundarmo-nos na história que acercou o antropólogo francês, de André Breton, Max Ernst e demais membros dos movimentos dadaísta e surrealista, que, como ele, achavam-se exilados em Nova Iorque durante a II Grande Guerra. No entanto, talvez ainda haja espaço para contemplarmos um segundo, e mais singelo, exemplo desse método de trabalho tão afeito ao antropólogo.

No dia 10 de novembro de 1998, Claude Lévi-Strauss recebeu Beatriz Perrone Moisés no Laboratório de Antropologia Social do Collège de France, onde, prestes a completar 90 anos, ainda trabalhava duas vezes por semana. Encarregada pela Universidade de São Paulo, a professora de antropologia e tradutora de tantas obras suas fora entrevistá-lo, por conta da efeméride que então se aproximava. Depois de encerrado o encontro, despediram-se cordialmente e, quando a antropóloga se dirigia à saída, avistou uma curiosa miniatura que pareceu reconhecer (Figura 1, à esquerda). A propósito da pequena composição tridimensional avistada, comentou então Perrone-Moisés na entrevista publicada:

[...] olhei mais de perto, e percebi que o objeto, protegido por uma redoma de vidro, é a estrutura, em três dimensões, de um grupo de mitos, cuja representação gráfica se encontra à página 81 de *L'origine des manières de table* (Mitológicas III). A própria página, unida à página 80 do livro, constitui um “fundo” para a “árvore” de mitos, dentro da redoma (reproduzidas a seguir a partir da 1ª edição, de *L'origine des manières de table* (Paris, Plon, 1968). Evidentemente fascinada pelo objeto, perguntei a Lévi-Strauss se costumava construir assim estruturas míticas. Respondeu-me que sim, as ia construindo conforme as percebia nos mitos, com os pedaços de papel, barbante, tesoura e cola que sempre tinha à mão. Alguns desses objetos, continuou, “eram como móveis à

la Calder”, e ficavam pendurados pelo laboratório de antropologia. Mas eram muito frágeis, e logo se destruíram. Finalmente, tinha sobrado apenas aquela. “Mas então o Sr. é um *bricoleur* também no sentido primeiro do termo [que remete, como se sabe, a trabalhos manuais]”? Sorrindo, respondeu-me que sim, gostava de usar as mãos para construir coisas desde a infância... (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 23)

FIGURA 1 – Estrutura de grupo dos mitos tukuna, cashinaua e mundurucu



[7] Estrutura de grupo dos mitos tukuna, cashinaua e mundurucu.

Fonte: Mirabile (2020).

Referências

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Tomo 2. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL/Fundação Pró-Memória, 1982.

DEBAENE, Vincent. Un quartier de Paris aussi inconnu que l'Amazonie. **Les Temps Modernes**, n. 628, p. 133-153, 2004. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2004-3-page-133.htm>. Acesso em: 12 dez. 2022.

LE THOMAS, Claire. C'est du bricolage ou l'envers d'une métaphore artistique. **Images Re-Vues, le Centre d'Histoire et Théorie des Arts**, 2019. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02895543/document>. Acesso em: 18 out. 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2012.

LOYER, Emmanuelle. **Lévi-Strauss**. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2018.

MIRABILE, Antonio. **Conservação e restauro de obras de arte contemporâneas tridimensionais em papel**. 2020. Disponível em: https://www.arcoit.com.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/Mirabile-palestra_arco.it23_11_2020_ok. Acesso em: 10 nov. 2022.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. Disponível em: <https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2016/10/arthur-omar-o-antidocumentc3a1rio-provisoriamente.pdf>. Acesso em: 30 set. 2020.

PERRONE MOISÉS, Beatriz. Entrevista: Claude Lévi-Strauss, aos 90. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 42, n. 1-2, p. 09-25, 1999.

RAMOS, Guiomar. O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 119-156.

O lado bom da vida: uma visão moderna sobre a paternidade

Isabela Bragança

1 Introdução

Em 2008, o autor americano Matthew Quick publica o romance *Silver linings playbook*, que no Brasil foi traduzido como *O lado bom da vida*.¹ A obra narra em primeira pessoa a vida de Pat Peoples, um professor de história que sai de uma clínica psiquiátrica onde passou os últimos quatro anos para lidar com sua bipolaridade e episódios de violência. Ao voltar para casa, Pat não tem noção do tempo que passou na instituição, mas está determinado a mudar seus hábitos e adota a filosofia que aprendeu na clínica, de ver a vida com otimismo e encontrar “um raio de esperança” em meio às dificuldades, ideais que o ajudam a superar as crises de ciúmes de sua agora ex-esposa e a ser paciente com o comportamento hostil que recebe do pai.

O romance apresenta fortes marcas contextuais do espaço em que se passa a história, um subúrbio americano na cidade da Filadélfia. Dentre essas marcas, destaca-se a paixão pelo time de futebol americano Philadelphia Eagles, tópico presente ao longo de quase todos os capítulos do romance, principalmente pelo fato de o time ser o único assunto que pode ligar Pat a seu pai, um fanático torcedor dos Eagles.

Nessas condições, o narrador Pat nos leva a acompanhar sua nova rotina, cheia de inseguranças, desafios, novas amizades e frustrações, circunstâncias extremamente desafiadoras para alguém que, como o personagem, está lidando com traumas e desequilíbrios emocionais. É a partir dessa temática central e do protagonista que são desenvolvidas outras personagens que, em geral, assumem a função de ajudar Pat a lidar com seus problemas.

1 A primeira edição em língua portuguesa no Brasil, publicada pela editora Intrínseca, chega logo após o lançamento da adaptação cinematográfica e sua presença na 85ª edição dos prêmios Oscar, em 2013.

Quatro anos após sua primeira publicação, o romance é adaptado para o cinema, e, com isso, atinge um público maior, gerando discussões populares e acadêmicas sobre, principalmente, os cuidados com a saúde mental. Essas discussões, como aponta Craig Middleton (2016) ao fazer um levantamento de obras cinematográficas que ora romantizam problemas mentais, como *Uma mente brilhante* (2001), ora demonizam-na, como *Psicose* (1960), vêm contribuindo para a diminuição de um estereótipo negativo em relação a pessoas com problemas mentais. Ao contrário das duas obras citadas, Middleton (2016) sugere que *O lado bom da vida* (2012) é um filme que contribuiu para levantar a conscientização sobre o assunto, sem necessariamente pender para os extremos, não enfatizando aspectos positivos ou negativos da questão. Outros trabalhos também vão ao encontro do de Middleton, voltando-se à análise da obra cinematográfica pelo destaque dado à questão da saúde mental, como a desenvolvida por Patrícia Lago (2013), que faz uma leitura do filme por um olhar da psicanálise. A autora apresenta sua perspectiva sobre o personagem de Pat da seguinte forma:

Pat, interpretado por Bradley Cooper, é apresentado para nós não pelo que ele é, mas pelo que perdeu. Retirado do hospital contra a indicação médica, é nítido o temor da família e dos demais quanto ao que ele possa fazer. Há ordens judiciais restritivas que o impedem de aproximar-se da ex-esposa, da casa onde morava, da escola onde trabalhava. Mas, o que terá feito Pat tornar-se tão agressivo ao ponto de justificar tais restrições? (LAGO, 2013, p. 106)

Assim, o enredo central da obra revolve em torno da recuperação de Pat ao retornar ao lar, tendo a mãe como fundamental apoio emocional e prático, levando-o às sessões de terapia, alertando-o sobre o uso correto das medicações, de forma gentil e cuidadosa. Por outro lado, no romance, o pai do personagem não reage emocionalmente à chegada do filho em casa, mantendo sua rotina, sem demonstrar interesse em contribuir de alguma forma com a recuperação de Pat.

A partir desse contexto, o objetivo deste artigo é explorar as diferenças entre o relacionamento de pai e filho como retratado no romance e na versão cinematográfica, visto que essa se propõe a apresentar uma relação em que o pai é quem toma mais a iniciativa de ter laços afetivos com o filho, enquanto no romance os esforços para reatar essa relação partem de Pat. A fim de entendermos o que possivelmente motivou tais mudanças presentes na obra de Russell (*O LADO...*, 2012), exploraremos brevemente as visões de paternidade

que circundam o contexto de produção do filme, e a partir desse panorama poderemos analisar uma cena do romance e compará-la com sua representação cinematográfica para, então, entendermos como as modificações influenciam na recepção e interpretação do público.

2 O papel social da paternidade

Nesta seção, apresentaremos estudos que permeiam a discussão sobre o entendimento de paternidade, e como hoje esse papel é reconhecido no meio familiar. Para tanto, encontramos em Lamb (1992) um panorama do contexto americano no que diz respeito às funções paternas. O autor cronologicamente nos apresenta as características mais marcantes e reconhecidas dessa função ao longo das últimas décadas, começando pela figura de um pai que se estabelece como o grande provedor da família, mas que prioriza o ensinamento de valores morais e religiosos aos filhos; passando à era da industrialização, ainda no século XIX, o pai como provedor material passa a se sobrepor àquele, mudança essa que nos aponta também para a forte influência que o contexto externo à família tem sobre ela, nesse caso a forte pressão por produção e trabalho; a terceira grande caracterização paterna é a que o autor chama de “modelo de tipificação sexual”, momento no qual o que mais se valoriza na figura do pai é o quanto ele ensina seus filhos homens a agirem com tais, sendo que essa valorização é justificada por Lamb como resultado da pressão econômica gerada pela Depressão de 1929; e, finalmente, já em meados dos anos 1970, passa a se destacar o pai como um ser ativo na criação e educação dos filhos, nomeado pelo autor como “novo pai envolvente”. Além de explicar o contexto social em cada fase, o autor faz uma relação sobre como essa forma de entendimento de paternidade foi levada ao público através de meios de comunicação e entretenimento, como o cinema. O filme *Kramer vs. Kramer*, por exemplo, é ilustrado como uma forma de representação de um pai envolvente, pois o protagonista se vê na posição de ter de cumprir todas as tarefas que antes eram feitas pela mãe de seu filho. Além disso, em todas as quatro características centrais destacadas pelo autor e neste trabalho, é importante salientar que elas não representam a totalidade social. Lamb aponta que

É primordial reconhecer as mudanças na conceptualização da paternidade, porque as quatro imagens ou funções acima delineadas continuam a ser importantes embora o grau de importância varie consoante o grupo. Numa sociedade pluralista

como a nossa coexistem várias concepções do papel paterno e é importante lembrar que enquanto jornalistas e cineastas têm louvado nos últimos dez anos a paternidade activa e envolvente, muitos cidadãos têm uma concepção muito diferente da função paterna. (LAMB, 1992, p. 21)

Assim, entendemos que mesmo diante de uma sociedade que valoriza hoje características paternas que sejam voltadas aos cuidados mais próximos dos filhos, sabe-se que não há unanimidade quanto a valores e prioridades familiares. Como exemplo da relevância desse tema familiar na atualidade, a série *This is us* se estendeu por seis temporadas na televisão americana, chegando também com força em plataformas de streaming. O enredo da série é baseado na vida de um núcleo familiar formado por um casal e seus três filhos ao longo de várias gerações de suas vidas, desde quando o casal, Jack e Rebecca, se conhece até a maturidade dos três filhos e o falecimento da mãe. Logo nos primeiros episódios o público descobre que o pai da família já faleceu, e ao longo da narrativa temos flashbacks que evidenciam o impacto que Jack tinha na vida dos filhos e da esposa, o que justifica a vívida lembrança que esses filhos guardam do pai, e o quanto sua morte impacta suas vidas mesmo quando já adultos. A série se propõe a destacar a centralidade da figura paterna e masculina de Jack, que sustenta a família de forma honesta e esforçada, ao mesmo tempo em que se dedica a agradar a esposa e a cuidar ativamente dos filhos.

Amaral e Baltar (2021) destacam esse tema familiar e as técnicas fílmicas de narração dessa temática na série. Na seção intitulada “Viril e sensível: o melodrama paternal em *This is us*”, as autoras apontam para a influência social presente na construção dos personagens e adiante discutem o fato de ser, nesse caso, a figura paterna que tem a centralidade no enredo, não a materna. Segundo as autoras:

Nos estudos do melodrama no cinema e audiovisual, as narrativas que se centram na construção moral da família são usualmente denominadas melodrama doméstico ou familiar. São narrativas que oscilam entre a exaltação dos valores da honra e da ordem heteronormativa (usualmente centrando no par amoroso), e o movimento autorreflexivo fazendo com que os próprios valores da família heterossexual burguesa sejam as constrictões da felicidade dos personagens, como nos filmes de Douglas Sirk e nos melodramas de Vincente Minnelli. (AMARAL; BALTAR, 2021, p. 647)

Dessa forma, a série *This is us* é também um exemplo de como na ficção — em especial em meios de comunicação de massa, como a televisão — a figura paterna e seu envolvimento no contexto familiar são ainda relevantes temáticas do ponto de vista de sua influência social, podendo representar positiva ou negativamente aquilo que é presenciado em núcleos familiares reais. Além disso, a forma como o pai foi caracterizado na série representa as duas grandes qualidades esperadas dessa figura, que são o sustento econômico e o cuidado emocional com os demais membros da família.

Nesse sentido, Staudt (2007) destaca o tema em sua dissertação intitulada *Novos tempos, novos pais? O ser pai na contemporaneidade*, e aponta para essas duas características que ainda permeiam essa relação e estão fortemente presentes na criação de filhos por parte da figura paterna:

Assim, conforme Diehl (2002), os homens foram sendo colocados frente a uma situação, de certa forma, paradoxal. Ainda que de forma menos intensa, a educação dos meninos, ainda hoje, está mais fortemente voltada para a agressividade, a virilidade e a força, numa postura ativa frente à sociedade. Ao mesmo tempo, estes meninos tiveram de passar a se comportar e a sentir de forma, muitas vezes, oposta àquela em que sua personalidade foi estruturada, na busca por atender às expectativas da atualidade em torno de suas atribuições e comportamentos. Neste sentido, existem controvérsias quanto às transformações no papel do pai. Ao mesmo tempo em que alguns pais têm assumido com maior frequência e qualidade os cuidados dos filhos [...]. (STAUDT, 2007, p. 17)

A partir desse panorama de mudança em relação às expectativas do envolvimento paterno e sua função dentro da família, podemos depreender que a figura paterna no romance de Quick (2012) corresponde em grande medida àquela que ainda não se envolve de maneira ativa na vida do filho, mantendo com ele apenas uma relação formal ao aceitá-lo em sua casa depois que ele é retirado da clínica psiquiátrica, mas não contribuindo efetivamente com seu processo de recuperação, pelo contrário, seu silêncio torna esse processo mais difícil para o filho. Em contrapartida, a adaptação cinematográfica de Russell (*O LADO...*, 2012) busca trazer ao público uma interação entre pai e filho que seja mais acessível e envolvente, no sentido de que representar essa relação mantendo as escolhas narrativas do romance seria inviável em uma mídia dinâmica como o cinema. Além disso, como apontamos nessa seção, nossa sociedade está cada vez mais buscando um equilíbrio entre as funções “tradicionais” direcionadas ao pai, como o provedor da família, por exemplo, e aquelas voltadas ao cuidado

emocional e social dos filhos, que mesmo ainda sendo predominantemente um papel exercido pela figura materna, já é representado por pais, sendo esse papel relevante de ser também representado em grandes mídias, como o cinema.

3 A paternidade em *O lado bom da vida*

Nesta seção do artigo serão apresentadas análises referentes a uma cena do romance e como ela é adaptada na versão cinematográfica da obra. Para tanto, nos embasamos primeiramente nos estudos de Stam (2006), cuja obra enfatiza a necessidade de romper com certos padrões acadêmicos de considerar a obra adaptada, especialmente a cinematográfica, como inferior à obra fonte, em geral o romance. O autor inicia um de seus artigos reiterando essa característica da crítica:

Embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi “ganhado”. (STAM, 2006, p. 20)

Assim, também faz parte do objetivo desta análise apresentar as duas mídias como formas distintas de criar a narrativa, sem que uma seja necessariamente melhor ou inferior à outra, pois, como apontado por Stam (2006) e Hutcheon (2011), há características que um suporte comunicativo pode alcançar que outro não conseguiria, levando-nos a poder ler e interpretar as obras adaptadas como independentes, não concorrentes uma com a outra.

Voltando-nos à obra *O lado bom da vida*, entendemos que a mudança na abordagem da relação entre pai e filho foi, na linguagem de Stam, um ganho, pois nos oferece mais momentos de interação entre os personagens, sendo possível identificar melhor qual a natureza da relação desenvolvida entre eles e, assim, interpretar com mais profundidade a narrativa.

Enfatizando a leitura apresentada de Stam (2006), em seu artigo “Teoria e prática da adaptação”, ele destaca, igualmente, a base teórica que de forma estruturada nos permite entender todas as produções como iguais em valor, não uma sobreposta à outra.

A semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais

que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme. (STAM, 2006, p. 21)

Dessa forma, a leitura que apresentamos da obra *O lado bom da vida*, tanto de Quick (2012) quanto de Russell (*O LADO...*, 2012), visa a entendê-las como distintas, cada uma reiterando determinado aspecto da trajetória do protagonista. Nesse sentido, Stam (2006) também apresenta aspectos que influenciam diretamente as modificações que ocorrem no plano da versão cinematográfica, por normalmente ser produzida posteriormente à obra literária. A esse respeito, ele afirma:

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ele se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2006, p. 26)

O posicionamento do autor diante desse contexto de adaptação mostra-se, portanto, fundamental à leitura aqui proposta, visto que o destaque da análise é entender a obra de Russell (*O LADO...*, 2012) como uma criação independente, mesmo com as bases da narrativa primeira de Quick (2012), pois o diretor transforma a relação entre pai e filho para que seja possível mostra-se mais envolvente e coerente ao público a que a obra se destina; a versão cinematográfica não se propõe a fazer uma cópia da obra literária, pois é feita a partir do ponto de vista de outro indivíduo, em outro contexto de produção.

Assim, vale destacar que da mesma forma como a perspectiva criativa da obra de Russell (*O LADO...*, 2012) teve relevante influência sobre o enredo e a caracterização dos personagens do pai e do filho, a indústria cinematográfica, as ideologias e os discursos sociais também fazem grande parte do que envolve a tomada de decisão das mudanças a serem feitas no filme (STAM, 2006). Esse aspecto social apontado por Stam (2006) também é reforçado pelos estudos apresentados na primeira seção deste trabalho, pois neles identificamos como grande parcela da sociedade tem entendido a paternidade e suas funções, de maneira a esperar também ver essa “nova” paternidade representada nas grandes mídias.

A partir dessa contextualização — tanto de questões sociais envolvendo a paternidade quanto daquelas que abordam a adaptação cinematográfica como processo particular de criação —, apresentaremos a cena do romance que será analisada em comparação com a do cinema:

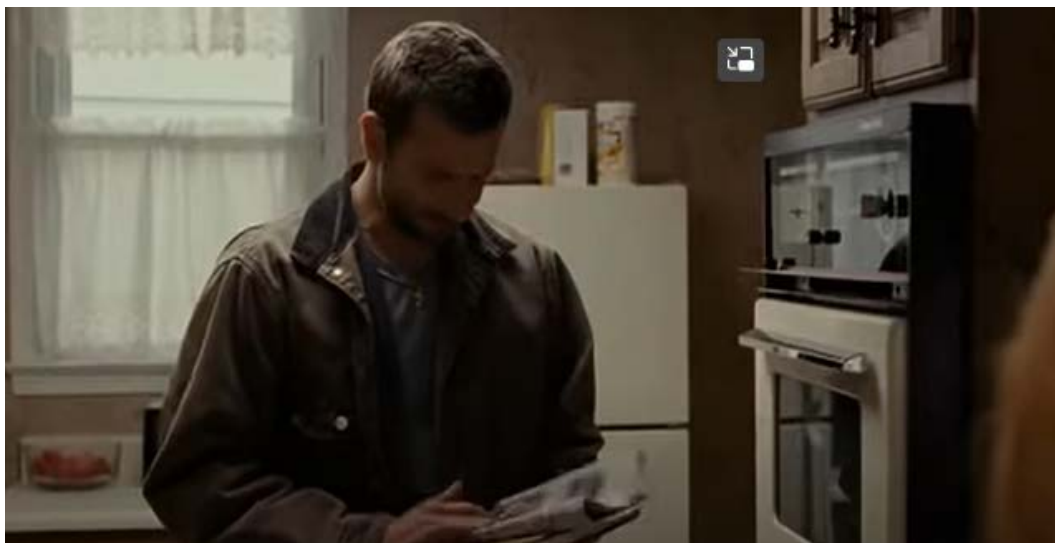
Cada noite, eu espero meu pai chegar em casa do trabalho, na esperança de que ele possa querer conversar sobre o próximo jogo comigo — para eu usar o nome atual dos jogadores e provar a ele que sou um fã de verdade novamente — mas ele sempre leva seu jantar para seu escritório e tranca a porta. Algumas vezes eu vou até seu escritório e levanto o punho para bater, mas sempre me acovardo. Minha mãe diz “Dê tempo a ele”. (QUICK, 2012, p. 82)

Nesse trecho, o narrador em primeira pessoa demonstra seu entusiasmo em ter chance de compartilhar com o pai um assunto que é caro a ele, e em seguida é decepcionado com a reação indiferente do pai ao chegar em casa. O comportamento distante do pai perdura ao longo da narrativa, assim como o incansável esforço do filho em tentar uma aproximação. Destaca-se também nesse trecho o fato de que a narrativa em primeira pessoa concentra, naturalmente, o olhar do leitor para o que Pat está sentindo e sua perspectiva diante dessa situação; não há objetividade. Essa escolha narrativa traz a consequência de nos esforçarmos como leitores a entender o ponto de vista desse personagem, assim como também esperamos que ele nos conte detalhes sobre os acontecimentos, o que não acontece plenamente, visto que outra característica fundamental a ser observada no romance é a de que a linguagem adotada pelo narrador reflete a mentalidade de alguém em contexto de recuperação e em tratamento de saúde mental, ou seja, muitos detalhes no decorrer do enredo são por vezes repetitivos, assemelhando-se à forma de um diário pessoal, no qual linguagem e tema são de livre escolha e uso de quem o escreve.

Em se tratando da relação estabelecida entre pai e filho no trecho selecionado, há evidente oposição de comportamentos; de um lado, o filho que se empenha para aprender mais sobre o que o pai gosta e assim conseguir passar momentos junto a ele, e, de outro, um pai que segue sua rotina normalmente dentro de casa, ignorando (conscientemente ou não) a presença do filho e sua necessidade de afeto. Essa característica paterna poderia ser entendida dentro do escopo apresentado por Lamb (1992) de um pai que prioriza a função de provedor, acima de outras.

Em contrapartida, a adaptação cinematográfica de Russell (O LADO..., 2012) nos apresenta uma relação familiar na qual é o pai quem busca se envolver no processo de recuperação do filho, que por vezes resiste a essa aproximação. Do ponto de vista narrativo, observa-se uma câmera em primeiro plano que mostra ambos os personagens, focalizando ora em um ora em outro, uma escolha técnica que por natureza se opõe à narração em primeira pessoa, pois o público terá a possibilidade de observar a cena pela perspectiva também do pai, que toma a iniciativa de grande parte dos diálogos com o filho.

FIGURA 1 – O desinteresse do filho



Legenda: Pat recebendo os jornais que o pai separou para que ele conhecesse melhor o time de futebol.
Fonte: O LADO... (2012).

Na Figura 1, Pat recebe da mãe os jornais que o pai havia deixado para que ele lesse, mas a sequência da cena mostra Pat saindo do cômodo com os jornais em mãos, ainda relutante em lê-los, mesmo depois de sua mãe ter agido como intermediária entre pai e filho, dizendo a Pat que o pai queria passar mais tempo com ele, alegando que os Eagles, time favorito do pai, seria a melhor forma de os dois se entenderem. Nessa cena há, portanto, a primeira mudança em relação à mesma cena descrita no romance, pois Pat nega essa tentativa de aproximação que parte do pai.

Em consonância ao que apontou Stam (2006), a adaptação cinematográfica apresenta uma nova relação entre pai e filho, e essa cena do romance se

estende na obra de Russell (O LADO..., 2012), intensificando a mudança de comportamento do pai, que agora abertamente busca se comunicar com o filho.

FIGURA 2 – O interesse do pai



Legenda: Pat sendo acordado pelo pai, que o procura para falar sobre a importância de um jogo dos Eagles.

Fonte: O LADO... (2012).

FIGURA 3 – A sensibilidade paterna



Legenda: O pai de Pat demonstra sua emoção ao admitir que não passou tempo suficiente com o filho.

Fonte: O LADO... (2012).

Nas Figuras 2 e 3 temos a extensão da cena relatada no romance, apresentando o pai tomando a iniciativa de se reaproximar do filho, lembrando-o sobre a situação do time no campeonato e a importância de estarem juntos para que a torcida pelo time seja mais positiva. Mas logo em seguida, como representado na Figura 3, o pai confessa estar usando o time como um pretexto

para passar mais tempo com Pat, admitindo ter dado mais atenção a seu filho mais velho, Jake, do que a ele, e que seu principal desejo com as reuniões de família para ver os jogos é que esses momentos ajudem Pat a se recuperar. A imagem desse pai falando abertamente de seus sentimentos e preocupações com a saúde do filho é o comportamento que Pat espera de seu pai no romance, e que só se concretiza na versão cinematográfica.

Sobre essa mudança de comportamento do pai, Perdikaki (2017) também destaca a forma como a adaptação abordou esse relacionamento entre eles:

A adaptação carrega um extenso número de modificações no enredo, que aumentam especialmente a partir da segunda metade do filme. Uma delas é o bom relacionamento de Pat com seu pai. Embora esteja implícito que os dois não tenham sido próximos e que o pai negligenciou Pat quando ele era mais novo, o pai de Pat está claramente preocupado com o filho e ativamente tenta consertar seu relacionamento. Em grande contraste, no livro, o pai de Pat raramente fala com ele, e Pat admite ter medo do pai.² (PERDIKAKI, 2017, p. 255)

Assim, podemos entender que essas mudanças não foram apenas pontuais ou arbitrárias, mas ao longo de toda a narrativa o comportamento do pai e do filho são postos de forma a representar uma relação mais dinâmica, que seja mais coerente com a mídia a partir da qual a narrativa será contada e que esteja de acordo com as expectativas sociais em termos de comportamento da figura paterna.

4 Considerações finais

Com este artigo buscou-se analisar a figura paterna no romance *O lado bom da vida* e em sua adaptação cinematográfica, com o objetivo de observar como as mudanças de comportamento de pai e filho são significativas do ponto de vista da interpretação das obras e da perspectiva de valores sociais contemporâneos.

2 No original: “The adaptation features an extensive number of plot modification shifts (i.e. plot alterations), which increase especially after the second half of the film. One of these is Pat’s good relationship with his father. Even though it is implied that the two were not always close and that the father had neglected Pat when he was younger, Pat’s father is obviously concerned about his son and actively tries to mend their relationship. In sharp contrast, in the book, Pat’s father hardly ever talks to him, and Pat admits that he is afraid of his father.”

Entende-se, portanto, que em uma sociedade em que cada vez mais se busca expandir a função paterna para além daquela de suprir as necessidades materiais da família, incluindo também a função de cuidar ativamente dos filhos em suas necessidades psicológicas e sociais, tem sido relevantes as representações midiáticas desse novo modelo de pai, o que pode ser encontrado na adaptação cinematográfica da obra *O lado bom da vida*, do diretor David O. Russell (*O LADO...*, 2012). Neste filme, em oposição ao que acontece no romance, o pai busca ativamente se envolver na vida do filho após sua saída de uma clínica psiquiátrica. Ressalta-se igualmente o fato de que, pelos estudos de Stam (2006) e Hutcheon (2011), não consideramos o romance e sua adaptação como concorrentes entre si, superiores ou inferiores um ao outro, mas obras independentes, que podem alterar e/ou estender partes do enredo de acordo com a abordagem escolhida. Assim, a obra de Russell não deve ser entendida como uma segunda versão com “erros” na caracterização dos personagens, mas uma nova obra com base no romance, com liberdade de criar personagens e a natureza dos relacionamentos entre eles. A esse respeito, Perdikaki (2017) aponta que o final do filme também está em contraste com o romance, pois na obra de Russell (*O LADO...*, 2012) há um final feliz em diversas esferas, o que não acontece na obra de Quick (2012).

Finalmente, entendemos que as modificações idealizadas na adaptação cinematográfica em relação aos personagens do pai e do filho são necessárias devido ao meio pelo qual essa nova narrativa é produzida e veiculada, assim como em razão das expectativas do público — mais amplo — no que diz respeito à representação da função paterna, que, no contexto contemporâneo, espera-se que seja mais abrangente no núcleo familiar.

Referências

BALTAR, Mariana; AMARAL, Carolina. Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paterno em *This is Us*. **Ilha do desterro**, Florianópolis, v. 74, n. 1, p. 639-658, 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LAGO, Patrícia Fabrício. “O lado bom da vida”: um olhar psicanalítico. **RBPsicoterapia**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, 2013.

LAMB, Michael. O papel do pai em mudança. **Análise Psicológica**, Lisboa, v. 10, p. 19-34, 1992.

MIDDLETON, Craig. The Use of Cinematic Devices to Portray Mental Illness. **eTropic**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 180-190, 2016.

O LADO bom da vida. Direção: David O. Russell. Produção: The Weinstein Company. Intérpretes: Bradley Cooper, Jennifer Lawrence, Robert de Niro *et al.* 2012.

PERDIKAKI, Katerina. Film Adaptation as Translation: an Analysis of Adaptation Shifts in *Silver Linings Playbook*. **Anafora**, Osijek, v. 4, n. 2, p. 249-265, 2017.

QUICK, Matthew. **Silver Linings Playbook**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAUDT, Ana Cristina Pontello. **Novos tempos, novos pais?** O ser pai na contemporaneidade. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e da Personalidade) — Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

A linguagem dos quadrinhos

Isabella Mantovani Matta

1 Introdução

A História em Quadrinhos é uma das mais populares manifestações da chamada “Arte Sequencial”, segundo a denominação dada pelo quadrinista Will Eisner (1989) para os diversos tipos de narrativas e expressões artísticas que utilizam elementos verbais e imagéticos para narrar uma história. Embora essa forma narrativa tenha raízes anteriores, foi a partir da segunda metade do século XX que ela se tornou popular entre diversas faixas etárias, mantendo-se atual por meio de publicações em diversas formas.

A Arte Sequencial abrange diversas formas narrativas, como as Histórias em Quadrinhos, as *graphic novels*, os *Mangás*, os gibis e tiras de jornal, que possuem suas particularidades, mas, ao mesmo tempo, apresentam um molde narrativo semelhante: a utilização de elementos verbais e visuais. Por muito tempo, a Arte Sequencial foi ignorada como um discurso possível de ser analisado academicamente, por ser vista como produto massificado e comercial, sem valor cultural ou profundidade em seu conteúdo. Contudo, ao analisar uma obra desse tipo de linguagem, percebe-se a complexidade narrativa oferecida ao leitor, submetendo-o a uma percepção estética e a um esforço intelectual de compreensão dos assuntos tratados nas obras.

O trabalho analítico aqui desenvolvido utiliza como *corpus* o romance gráfico *Persépolis*, de Marjane Satrapi, publicado originalmente em quatro volumes entre 2000 e 2003 (posteriormente em volume único), que mereceu grande atenção do público e da crítica como uma narrativa gráfica. *Persépolis* recebeu diversas premiações ao longo dos anos em que foi publicado, como no *Festival de la Bande Dessinée d’Angoulême* em 2001 e 2002. A obra foi proclamada pela *Revista Time* como *Best Comics* em 2003, e esteve entre as

dez melhores ficções do mundo, segundo a *Newsweek*, em 2010, entre outras premiações¹.

Persépolis (2000) apresenta um recorte da infância e juventude da autora Marjane Satrapi, nascida em 1969 no Irã e enviada à Áustria por seus pais na adolescência para estudar no Liceu francês de Viena. Ao retratar esses períodos de sua vida, Satrapi fala sobre a cultura, a religião, a história de seu país natal e os costumes próprios do Oriente Médio. Na introdução de seu romance gráfico, Marjane faz um panorama histórico sobre acontecimentos de décadas e séculos anteriores ao período da narrativa para situar o leitor, devido ao desconhecimento por parte de diversas pessoas no Ocidente a respeito da realidade de que fala a artista; portanto, com essa estratégia, a autora oferece informações básicas especialmente sobre o sistema político e religioso iraniano que contextualiza sua infância e desencadeia os acontecimentos de sua juventude na Europa. Atualmente, Marjane Satrapi vive na França, para onde se mudou em 1994.

Em *Persépolis* (2000), Satrapi narra a queda do Xá iraniano em 1979, ocasionada por uma revolução popular que se tornaria, mais tarde, uma ditadura islâmica. Conforme os acontecimentos da guerra Irã-Iraque se solidificaram, Satrapi foi enviada aos 14 anos de idade pelos seus pais para a Áustria, como uma maneira de proteger a jovem da violência que se instalava no país. Marjane narra os choques de religião e cultura vivenciados por ela, dada a abrupta mudança de realidade, levando em consideração ser uma criança nascida e criada com a religião, a cultura e os costumes característicos do Irã, inserida em um novo ambiente com situações e elementos divergentes daqueles aos quais estava acostumada.

O presente estudo surge por meio do recorte de meu Trabalho de Conclusão de Curso, com o objetivo de intensificar a reflexão sobre questões associadas à linguagem dos quadrinhos e às maneiras pelas quais ela constrói uma narratividade fluida ao leitor utilizando seus dois elementos principais, o verbal e o imagético. Para tanto, foram utilizados os teóricos Will Eisner (1989) e Scott McCloud (1995) acerca da Arte Sequencial e da maneira que os quadrinhos comunicam; Gabriele Rippl e Lukas Etter (2013) sobre narratologia transmidiática; bem como os estudos de Neil Cohn (2013) sobre a interação texto-imagem.

1 É possível conhecer a extensa lista de prêmios que a obra recebeu no verbete da Wikipedia dedicado à autora: https://fr.wikipedia.org/wiki/Marjane_Satrapi. Acesso em: 16 dez. 2023.

2 A arte sequencial

A expressão “Arte Sequencial” é definida pelo quadrinista Will Eisner como “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 1989, p. 5). Eisner explica em seu livro que a Arte Sequencial tem se desenvolvido nos Estados Unidos especialmente com as publicações de *comics*, que são histórias curtas impressas em papel jornal, podendo ser coloridas ou em preto e branco, e que, em sua grande maioria, consistem em histórias de super-heróis.

A forma de se construir uma narrativa como as da Arte Sequencial vem se desenvolvendo ao longo do tempo, traçando aspectos diferentes, por exemplo, no que diz respeito à gramatura do papel, à encadernação, à qualidade de tinta, às formas, aos traços e ao conteúdo de publicações. As obras dessa forma de expressão artística podem ser construídas de diversas maneiras; no caso de *Persépolis* (2000), temos a reunião dos quatro volumes publicados, sendo assim uma edição em volume único, que apresenta uma qualidade de encadernação, dos desenhos e da gramatura do papel que se encaixa nas tendências de publicações dos romances gráficos².

Porém, a construção de uma narrativa da Arte Sequencial não se resume apenas aos elementos citados anteriormente. Segundo Eisner (1989), essa forma artística possui um sistema de funcionamento próprio — através da disposição de seus elementos característicos (verbal e imagético), cria-se uma linguagem única da Arte Sequencial —, que foi desenvolvido ao longo do tempo mantendo-se atual, tendo em vista que encontrou um vasto público de diferentes gerações, com predomínio dos jovens. Eisner (1989) afirma que a linguagem dos quadrinhos evoluiu juntamente com a capacidade de leitura do público, dado que

As histórias em quadrinhos comunicam numa “linguagem” que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação de texto. A história em quadrinhos pode ser chamada “leitura” num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo (EISNER, 1989, p. 7).

A linguagem presente nos quadrinhos é composta pela imagem e pelo texto, o que torna a junção desses elementos um sistema próprio de

2 No presente estudo, o termo *graphic novel* será traduzido para “romances gráficos”, pelo fato de que a palavra *novel* em inglês remete às obras literárias do gênero romance.

funcionamento dessa forma artística, que Eisner (1989) chama de “gramática” da Arte Sequencial. Já McCloud (1995) aprimora o conceito estabelecido por Eisner, chegando à definição que ele chama de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (McCLOUD, 1995, p. 9). O autor explica sua escolha de definição para diferenciar a arte visual sequencial — os desenhos presentes nos quadrinhos — das animações, que são desenvolvidas temporalmente, enquanto os quadrinhos são desenvolvidos pela disposição espacial e justaposição dos elementos verbais e visuais.

Portanto, a concepção geral de uma narrativa gráfica — as narrativas da Arte Sequencial — é formada através da conjugação de palavras e imagens, sendo necessária a habilidade do leitor de decodificar os dois tipos de signos presentes. Sendo assim, Eisner afirma que “a leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (EISNER, 1989, p. 8).

3 O verbal e o imagético

Retomando Eisner, temos a asserção de que a Arte Sequencial é uma forma de expressão artística narrativa composta por dois elementos comunicativos essenciais e distintos: o texto e a imagem. Ambos os elementos possuem constituições de linguagens, dado que possuem uma dinâmica de funcionamento socialmente estabelecida, texto e imagem, cada um com suas particularidades e funções. Esses dois integrantes dispostos juntamente em um romance gráfico possuem suas funções individuais, que devem ser decodificadas pelo leitor. Para os elementos imagéticos concretos, a decodificação é feita de maneira mais simples, dado que, para interpretar um elemento que represente algo concreto em um romance gráfico — através das ilustrações —, não é necessário um esforço de maior intensidade do que o de decodificação do texto, que demanda uma habilidade e o domínio de leitura do leitor.

Em geral, as representações imagéticas em um romance gráfico são feitas por meio de desenhos, que, através de sua natureza figurativa, fazem associação ao mundo real em que vive o leitor. Essas ilustrações precisam possuir traços que sejam reconhecíveis ao leitor para serem decodificados. Para isso, é preciso que o quadrinista possua referências em comum com o leitor, para que a identificação e compreensão das ilustrações sejam realizadas com sucesso. Eisner (1989) aponta que

O sucesso ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer (EISNER, 1989, p. 14).

Para a decodificação dos signos verbais, é exigida do leitor a capacidade de leitura e a compreensão da narrativa realizada pelo autor em sua obra, isto é, a sintaxe em que estão inseridos os signos verbais, seja nos pequenos blocos de palavras ou nos grandes blocos textuais. Bem como ocorre com as ilustrações, o quadrinista constrói sua narrativa através de referências compreensíveis textualmente para que a comunicação ocorra corretamente entre o leitor e a obra.

Retomando a concepção de Eisner (1989) sobre a construção dos quadrinhos, compreende-se que é através da interação texto-imagem que a linguagem dos quadrinhos é realizada. Contudo, segundo Cohn (2013), a linguagem dos quadrinhos não se resume apenas a balões de fala e de pensamentos ilustrados por desenhos. O pesquisador afirma que através da junção e disposição dos dois elementos em uma obra, a percepção de outros elementos narrativos é construída, como, por exemplo, o tempo narrativo. Eisner (1989) afirma que “existe um processo diferente do conhecimento entre ler palavras e imagens. Mas, em qualquer caso, a imagem e o diálogo dão significado um ao outro — um elemento vital na narrativa gráfica” (EISNER, 2005, p. 63).

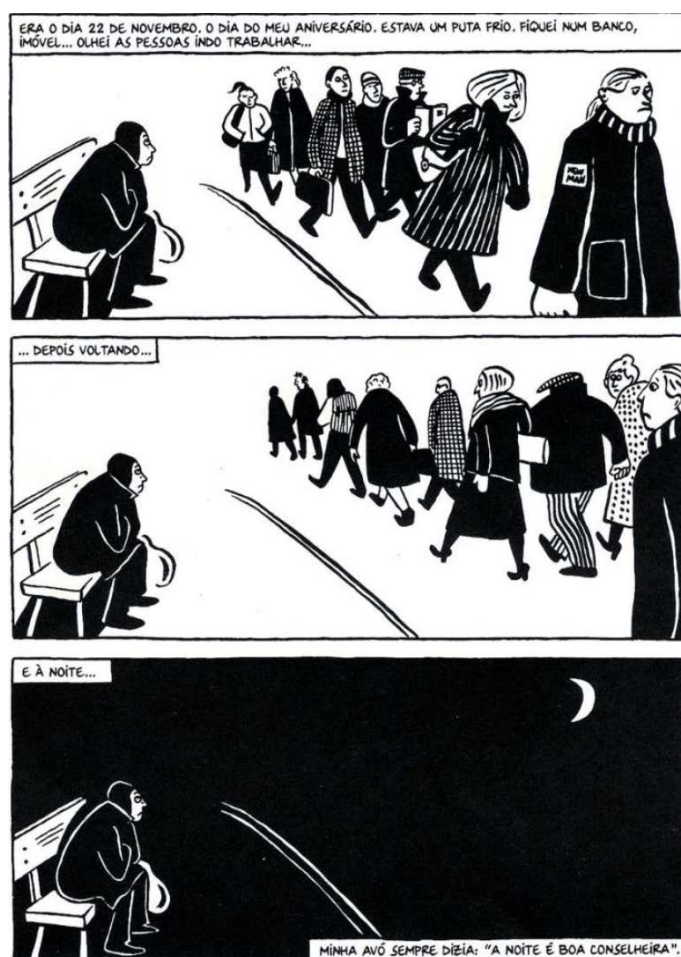
Portanto, imagem e texto necessitam produzir um trabalho harmônico na obra para que o fio narrativo do leitor não seja corrompido. Para isso, o quadrinista estabelece uma logística para a construção das ilustrações, dos quadros, ações e diálogos, visto que um romance gráfico obedece a uma ordem de leitura, permitindo ao leitor a noção de tempo e espaço na narrativa. Isso ocorre devido à maneira como os quadros são dispostos, o tamanho que eles ocupam em uma página, além das imagens e dos textos presentes em cada um, produzindo um tempo que pode ser notado através das ações e falas das personagens, ou pela disposição dos quadros:

A maneira pela qual a passagem de tempo é representada e percebida nos quadrinhos soa, em primeira instância, como algo supostamente simples: cada quadro representaria, por si, um momento único, de modo que uma sequência de quadros narraria

uma série de momentos subsequentes, numa progressão de tempo com intervalos regulares entre os quadros, cuja sucessão é a própria representação do tempo. (CAGNIN, 2013, *apud* MACHADO, 2017, p. 5-6)

Dado que a percepção de tempo e espaço se dá através da junção da imagem e do texto, Cohn (2013) complementa essa ideia afirmando que, caso esses elementos não estejam estruturados de maneira integrada na obra, a junção gráfica deles não ocorre, apenas ocasionando uma conexão baseada na semântica de cada elemento. Pode-se notar a passagem do tempo representado a partir das ilustrações e descrições textuais na figura abaixo.

FIGURA 1 – Capítulo “O véu”



Fonte: Satrapi (2007, p. 236)

Cohn (2013) afirma que os balões de fala e pensamento, por muito tempo, foram vistos como apenas morfemas presentes nos quadrinhos, contudo, acabaram por mostrar-se como elementos conectores entre imagem e texto.

Assim sendo, compreende-se que a presença dos dois elementos em uma obra da Arte Sequencial não deve ser analisada separadamente, e sim como uma linguagem única e própria dos quadrinhos. Contudo, McCloud (1995) afirma que, imagem e texto, cada um em sua vez, conduzem a narrativa. Visto que cada um exerce uma função no texto, ambos os elementos possuem um papel de complemento ao outro. É possível notar a passagem do tempo e a sequência de ações da personagem por meio das imagens e do texto presente na Figura 2.

FIGURA 2 – Capítulo “O esqui”



Fonte: Satrapi (2007, p. 269)

As imagens presentes em cada quadro dão a noção sequencial de ações da personagem ao leitor. A passagem do tempo é marcada, também, pelo texto presente nos pequenos quadros localizados acima das imagens, os quais contêm a presença de vírgulas ao final de cada frase, produzindo, assim, a percepção de continuidade na narrativa.

Em contraponto a McCloud, Cohn (2013) afirma que, em um quadrinho, texto e imagem não possuem um só condutor, isto é, não há um elemento que se sobressaia em uma narrativa gráfica, pelo contrário, ambos os elementos demonstram variabilidade em suas conexões, visto que as relações humanas também não possuem uma modalidade dominante, mas utilizam variadas modalidades que contribuem de diferentes formas com a comunicação.

Sabe-se que a narrativa gráfica é construída por meio da utilização dos elementos visuais e verbais em uma obra, portanto, a narratividade e a narração nessa forma artística são construídas da mesma maneira, dado que não se tem, como na literatura, um narrador responsável pelas informações presentes na obra. No entanto, para Rippl e Etter (2013), é importante compreender que os

processos de decodificação desses dois elementos baseiam-se em modos diferentes de compreensão dos dois sistemas como um todo. Rippl e Etter afirmam que as narrativas gráficas possuem uma habilidade de transpassar entonações, atmosferas e sensações de maneira própria, dada a utilização de linguagens diversas que dialogam entre si, criando a sensação de movimento através das imagens e construindo sentido ao leitor. Portanto, é através das escolhas do quadrinista acerca da disposição dos quadros, da construção dos textos e das imagens ilustradas na narrativa que a narratividade é construída em uma obra da Arte Sequencial.

Contudo, a narratividade presente em uma obra gráfica pode ser construída de diversas maneiras, por exemplo, utilizando apenas um dos elementos principais. Em alguns casos, a utilização apenas de texto ou de imagem está ligada à mensagem que o quadrinista quer transmitir ao seu leitor. No caso das figuras abaixo, temos a narrativa completa de um acontecimento, realizada apenas pela utilização de imagens.

FIGURAS 3, 4 E 5 – Capítulo “As meias”



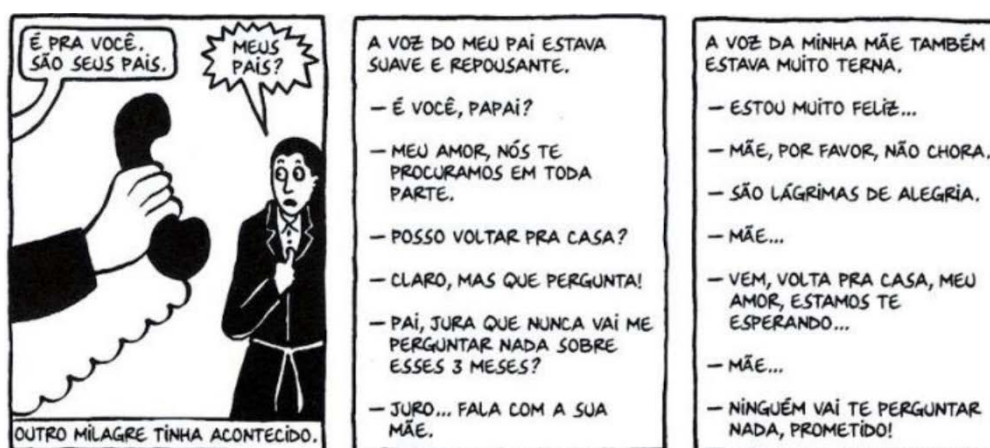
Fonte: Satrapi (2007, p. 308-10)

Percebe-se que a não utilização do verbal — presente apenas para a contextualização do leitor, posicionada no canto superior esquerdo da figura 3 — não interfere na compreensão sobre o acontecimento, isto é, o entendimento do leitor sobre essa narração não é alterado pela ausência do texto. A imaginação do leitor é alimentada pelas imagens, tornando-o capaz de compor um contexto para o que ocorreu. Nos últimos quadros da Figura 5, um dos rapazes que

estava presente na festa cai do prédio, porém, não há a presença de qualquer descrição verbal sobre o ocorrido. A construção narrativa neste caso é formada através do entendimento do leitor sobre informações fornecidas anteriormente acerca das repressões sofridas durante a ditadura no Irã — narrada ao longo do capítulo “As meias” —, juntamente com a utilização das imagens para formar uma narratividade fluida sobre os acontecimentos.

Outro exemplo sobre uma narrativa construída a partir da utilização de um só elemento está presente na Figura 6, em que são apresentados dois quadros da obra que contêm apenas texto. Essa utilização do elemento textual em uma narrativa gráfica não é tão comum, porém, é possível de ser feita.

FIGURA 6 – Capítulo “O véu”



Fonte: Satrapi (2007, p. 244)

No trecho apresentado acima, a utilização do elemento verbal é feita para evidenciar a conversa ao telefone que Marjane teve com seus pais. A escolha de utilizar os quadros apenas com o texto parte da relevância do diálogo ali presente, tendo em vista que, caso houvesse alguma representação imagética nesse quadro, a intensidade do diálogo, ou até mesmo o tema da conversa, poderia perder a força, tendo que dividir a atenção do leitor entre decodificar os elementos verbais e os imagéticos.

Portanto, nota-se que a utilização tanto do verbal quanto do não verbal nas narrativas gráficas produz uma narratividade única da Arte Sequencial, permitindo ao quadrinista uma pluralidade de formas para criar cenas e narrar acontecimentos diversos. A utilização desses dois elementos principais permite a construção de outros elementos narrativos, como a personagem, o tempo e o espaço.

4 Considerações finais

Diante do que foi exposto, pode-se afirmar que as linguagens verbal e imagética nos quadrinhos possuem grande importância para a formação de uma narratividade contínua e lógica ao leitor. A narrativa gráfica, por ser um gênero comunicativo que utiliza os elementos verbais e não verbais, produz uma linguagem própria presente na maioria das obras da Arte Sequencial. A utilização dos dois elementos justapostos gera a presença de outros elementos narrativos importantes, além de possibilitar uma extensa gama de possibilidades de criação aos quadrinistas.

Com esta pesquisa, compreende-se a importância da relação texto-imagem que, no contexto das narrativas gráficas, constituem uma só linguagem. Ademais, foi possível observar que, a partir da decodificação dos elementos presentes em uma obra da Arte Sequencial, obtêm-se uma experiência literária narrativa diferente da proposta por textos convencionais. Em suma, conclui-se que texto e imagem são essenciais para a construção de uma linguagem própria das narrativas gráficas, produzindo narratividades coesas e fluidas aos leitores.

Por meio das contribuições teóricas utilizadas neste estudo, pôde-se visualizar de que maneiras as imagens e os textos são utilizados para narrar uma história, e qual a importância da forma escolhida pelo quadrinista para representar da melhor maneira determinadas situações e acontecimentos.

Referências

COHN, Neil. Beyond Speech Balloons and Thought Bubbles: The Integration of Text and Image. **Semiotica**, San Diego, v. 197, p. 35-63, 2013.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MACHADO, Liandro Roger Memória. A singularidade dos quadrinhos: aspectos que caracterizam as HQs como meio. **Revista Sistemas e Mídias Digitais**, Fortaleza, v. 2, n. 1, 2017.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

RIPPL, Gabriele; ETTER, Lukas. Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative. In: STEIN, Daniel; THON, Jan-Noël (ed.). **From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013. p. 191-217.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo através de Miss Cyclone

Isis Diana Rost

Inserido no cânone da literatura brasileira, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* é o diário da *garçonnière* mantida por Oswald de Andrade entre 1917 e 1918. Escrito entre os dias 30 de maio a 12 de setembro de 1918, é embalado por um jogo repleto de trocadilhos irônicos, que intercala escrita e imagens. Como um objeto de arte despretensiosamente dadaísta, antecipa a estrutura multifacetária do modernismo, identificada em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Perceber o experimentalismo estético no jogo de colagens e montagens entre os textos e as imagens é central na construção dos sentidos do Diário da *garçonnière*. A manipulação da linguagem e o experimentalismo estético conferem a este álbum a prática de uma escrita precursora. Desfolhando os movimentos do Diário, buscaremos localizar, através do olhar de “Miss Cyclone”, normalista desafiadora das normas sociais de sua época, a estrutura antropofágica já presente n’*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. A escrita de Miss Cyclone é fragmentária, montada feito um quebra-cabeça onde algumas peças irremediavelmente se perderam. A figura enigmática de “Miss Cyclone”, ao mesmo tempo musa e autora deste diário, é também sua razão de existir, e vice-versa. Para esta discussão, a principal fonte utilizada foi o Diário da *garçonnière*, além de cartas e biografias.

1 Diário cotidiano caótico

Desde muito jovem, Oswald escandalizava a sociedade tradicional paulistana, com devorações criativas, violentas e quase sempre passionais, unindo a paixão ao ato criativo; basta lembrar-se do romance com Landa, a bailarina adolescente, cujo desfecho resultou na escrita de suas primeiras peças: “Vazei minha desgraçada experiência amorosa nas duas peças que escrevi em francês com Guilherme de Almeida” (ANDRADE, 2002, p. 148).

No final de 1917, Oswald decide interromper a publicação d'*O Pirralho*, que coordenava desde 1911. Nesta revista, já se insinuam cartas para Miss Cyclone, o que demonstra que ele a conhecera durante este período. Secundarista da Escola Normalista Caetano de Campos¹, era prima da professora de piano de Kamiá, francesa que vivia com Oswald, mãe de seu primeiro filho, Nonê.

Nesta época, Oswald mantinha uma *garçonnière* no segundo andar da Rua Líbero Badaró, 67². Funcionando como um local livre para namorar, escutar um som, beber, fumar e conversar, rapidamente o local passa a agregar figuras jovens e modernas. Durante o ano de 1918, frequentavam a *garçonnière*: Oswald de Andrade, 28; Inácio da Costa Ferreira, 26; Edmundo Amaral, 21; Pedro Rodrigues de Almeida, 28; Vicente Rao, 26; Léo Vaz, 28; Guilherme de Almeida, 28; Sarti Prado, 26; Menotti del Picchia, 25; Monteiro Lobato, 26; e Maria de Lourdes Pontes (a Miss Cyclone), 17/18 anos.

Na entrada da *garçonnière*, em cima de uma mesinha de canto, um grande caderno, com 24x33 cm, capa preta e 200 páginas numeradas, onde lentamente foi escrito um diário, entre os dias 30 de maio a 12 de setembro de 1918, nomeado desde a primeira página de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São registradas no Diário as impressões dos jovens acerca de personalidades, filmes, músicas, e acontecimentos históricos, com sátiras que caçoam dos figurões da literatura nacional.

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo é uma obra aberta e coletiva, verdadeiro objeto de arte. Como o Diário ficava bem na entrada da *garçonnière*, era lido e escrito por quem quisesse. Este diário, onde os amigos comentam determinadas situações do cotidiano, resulta num romance caótico e altamente (des)estruturado. Aparentemente o caos rege o Diário, com um ritmo que varia de acordo com quem escreve, múltiplos assuntos que surgem subitamente, frases isoladas, perdidas nas páginas, numa linguagem por vezes cifrada e/ou indecifrável. Tereza Virginia de Almeida pondera que “o diário seria fragmento e caos, não fosse o fio condutor do personagem Cyclone, o único que perpassa as duzentas páginas do volume” (ALMEIDA, 1998, p. 42). É provável que Miss Cyclone encontrasse na *garçonnière* um espaço de libertação e liberdades não permitidas na sociedade. “Miss Cyclone, figura símbolo para o grupo de uma

1 O edifício Caetano de Campos foi inaugurado em 02 de agosto de 1894 e foi sede da primeira Escola Normal paulista.

2 De acordo com os anúncios da época: “a primeira casa de apartamentos para solteiros da cidade”. Cf. GIRON, Luís Antônio. A *garçonnière* redescoberta. *Folha de S. Paulo*, 20 dez. 2015, Domingo, Ilustríssima, p. 4.

outra mulher que então se forjava — a mulher moderna, em busca da liberdade, de afirmação, de independência” (BRITO, 1969, p. 9).

Todas as páginas vão sendo marcadas pela força da presença ou até mesmo da ausência de Miss Cyclone. Oswald comenta, em 25 de junho sobre as aparições de Miss Cyclone, também chamada de Daisy³:

Daisy reapareceu, numa nuvem de agasalhos, de luvas e beret, ilustração fugidia deste inverno de três graus! E como veio, partiu, (sonho fugaz), alma trotinante da rua, literatura, busca-pé do meu São João sentimental!

G.

(ANDRADE, 1987, p. 53).

Oswald assina com a letra “G”, possível abreviação de “Garoa”, um de seus pseudônimos no diário. A multiplicidade dos escritos é peculiar, embora não seja uma novidade. Como uma cornucópia literária, onde até mesmo a autoria é embaralhada, só é possível identificar quem escreve através da decifração das múltiplas caligrafias. Tarefa que não é simples, pois todos os autores utilizam vários pseudônimos. Chama a atenção que Oswald assina nas páginas como “Miramar” e suas variações, como “Miramante” e “Miramarido”, antecipando alcunhas que seriam utilizadas em *Memórias sentimentais de Joao Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933).

Embora com apenas 17, 18 anos, Miss Cyclone não se intimidava com a presença dos “gravatas”, chegando a desafiar a escritura de todos, equiparando-se a eles tanto no sarcasmo literário como nas liberdades sexuais, destinadas apenas aos garotos. Esguia, alta, com uma mecha de cabelos ruivos na testa, uma “silhueta de mysterio, terminando com uma mecha interrogativa a cair sobre os (grandes) formosos olhos ingênuos... quem seria essa estranha creança?...” (ANDRADE, 1987, p. 74). Com uma escrita tão esparsa quanto suas visitas, oscila “entre perspicácia, ironia e uma certa tristeza, dissonante em meio a leveza descomprometida do local” (ALMEIDA, 1998, p. 44). Logo desperta amores e ciúmes.

Sendo a única mulher do grupo, com espírito livre, não demora em provocar o ciúme de Oswald, “sempre desconfiado de sua conduta” (FONSECA, 1990, p. 86). Um jogo de ciúmes e afetos manipulado e alimentado por Cyclone, afirmando diante de interrogativas: “Fico imprudente e desleal” (ANDRADE,

3 Além de Miss Cyclone e Daisy, ela assina: Dasinha, Tufão, Tufaozinho, Cupidinho, Ciclow, Gracia Lohe, C.

1987, p. 21). Embora pareça que ela se divertia em insinuar ciúmes — “Arranjei um namorado japonês, o nome dele é Harussan” —, Cyclone se declarava à distância, no retiro obrigatório em Cravinhos: “Pensa em ti a Miss. Por ti, João Miramar, a Miss tem mais profundos os olhos e a cabeça bizarra mais revolta” (ANDRADE, 1987, p. 197). A competição amorosa entre os personagens e os comentários provocantes de Miss Cyclone faziam parte deste jogo construído no Diário, e assim como os “gravatas”, ela também exibia seus possíveis flertes para além das paredes da Rua Libero Badaró, insinuando o “japonês”.

Escrito através de um jogo de provocações, vai se construindo um diário que, apesar de refletir a vida real, acaba ficcionalizando o cotidiano daquela juventude e quebrando o marasmo agitado da recém-inaugurada metrópole paulista, provinciana capital. Lentamente, vai ficando evidente o desenrolar do romance proibido entre Miramar e Miss Cyclone, que pulava o muro da escola e driblava as aulas para encontrar-se na *garçonnière*.

Entre relatos de Cyclone sobre “passeios no Brás” e adjacências, o álbum se constrói através de mensagens cujo tom permeia uma odisseia de extremos, que vão da euforia à lamentável desgraça. Oswald critica alguns trechos, como a “literatura bestíssima de Sarti”, mostrando que o escrito não seguia um planejamento acordado, porém colagens e montagens, apresentando múltiplos posicionamentos. A inventividade gráfica que extrapola o livro, abrindo caminho para o que viria na década seguinte, antecipa aos acontecimentos de 1922, através do dilema da devoração: “Só a antropofagia nos une”, como num jogo experimental e estético. Intelectualmente provocante, vemos resquícios da escrita antropofágica de Miss Cyclone, presente no

gosto por embaralhar a autoria dos escritos, ao inserir contribuições em nome dos companheiros, parafrazeando-lhes os temas e os estilos de escrita. Isso se dava em tom de chiste, como uma brincadeira com o enigma da autoria, realizada a partir da dinâmica de jogo criativo em que se inseriam, e que, em seu caráter de violação das regras da partida, foi, muitas vezes, descoberta e denunciada aos demais, como revelam algumas passagens da obra. (SILVA, 2018, p. 2631)

Esse impulso de embaralhar-se com o que não é seu é a antropofagia em sua forma primitiva. Assim como o *Manifesto Antropófago*, este Diário da *garçonnière* pode ser um texto performado, abandonando a linguagem poética convencional, com discursos tradicionais engessados, e experimenta os sentidos múltiplos da devoração.

2 Oswald mulher

Oswald decreta, já no início do diário, que “o estilo é o homem. A mulher é o estalo”, ressaltando a importância do feminino durante a criação, uma presença que extrapola a de uma simples musa, que apenas influencia a genialidade do autor, para ser ela também parte criadora. Quando Cyclone lamenta sobre a condição feminina, afirmando que “a mulher não é nem o que ela quer”, Oswald retruca: “Eu não quero que a mulher não seja” (ANDRADE, 1987, p. 105).

A obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida, pois vida e obra “nunca estiveram separados” em Oswald de Andrade, como afirma Antônio Candido (2002). Sempre envolvido com mulheres modernas e fortes, Oswald jamais escondeu o encanto com o sexo oposto. Joaquim Pedro de Andrade captura a essência do feminino em Oswald no filme *O homem do pau Brasil* (1981), em que Flávio Galvão e Ítala Nandi encenam ao mesmo tempo a personagem de Oswald de Andrade. Entender a questão do feminino através de Oswald, sempre fascinado pelo “enigma mulher”, é crucial para montarmos uma noção de sua persona e como essa questão reúne desde cedo as bases para a teoria do “matriarcado”, desenvolvida por ele posteriormente.

Consta que Oswald foi um conquistador carinhoso, porém relapso em seus relacionamentos, inclusive com atos que hoje seriam considerados machistas, ao defender as “tarefas da mulher na sociedade”. Essa face é revelada através de seus romances, com forte cunho autobiográfico. Em *Alma*, seu romance de estreia, predomina no *alter ego* de Oswald o “índice cretino, sentimental e poético”. Nas palavras de Brito, “é o homem e seus desastres de amor” (ANDRADE, 1992). Em *Alma*, Oswald recompõe a própria desventura amorosa com Daisy, como sugere Mario da Silva Brito, no prefácio escrito para a trilogia *Os condenados*:

Esquemáticamente pode-se dizer que em *Alma* predomina o Oswald “índice cretino, sentimental e poético” de uma dada forma de comportamento, que êle mesmo apregoou ter sido: é o homem e seus desastres de amor, as suas enroscadas paixões, recém-saído de infortunadas experiências amorosas. *Alma* é a Deisi que freqüentava sua garçonnière da Rua Libero Badaró e com quem se casou in extremis, a Deisi que o fêz provar, suspeito, o gosto amargo do ciúme e por cuja morte, conseqüente de um aborto, terá se sentido consciente ou inconscientemente responsável. (ANDRADE, 1978, XXVII-XXVIII)

Oswald orgulha-se de ter assistido “o desnudamento do homem como da mulher do século” (ANDRADE, 2002, p. 99). Ele buscava escapar do moralismo, fruto da tradicional família judaico-cristã, mas suspeitava da fugaz e misteriosa Cyclone, a ponto de segui-la. Pazini aponta que, embora “os autores-personagens construam Daisy como fugidia porque eles não a podem possuir” (PAZINI, 2015, p. 151), é possível ponderar que ela era tão escorregadia como qualquer um deles, porém, o que causa estranhamento e fascinação era o fato dos papéis se inverterm e ela ocupar um espaço diferente daquele esperado, divergente do papel de moça passiva, agindo como qualquer um deles e se vangloriando de possíveis conquistas amorosas.

3 “Que fim levou nosso idílio” – Gracia Lohe

Daisy veio de Cravinhos para morar na casa dos tios em São Paulo, no Brás, enquanto estudava o curso Normal na Escola Caetano de Campos. Em 18 de agosto, “deu-se o golpe”, com a tia descobrindo que ela vinha “matando” as aulas para “vagabundear”, e como consequência, acaba perdendo o ano letivo. Foi um escândalo, como ela conta:

Não o esperava desse feitio. Ziza pediu-me a guia e como eu não a tivesse ella me poz na rua Antes porém eu declarava q tinha perdido o anno. Foi um horror. Fui chicanada e maltratada como nunca. Bem, mas pegando na ordem de Ziza, comecei a arrumar a mala para sahir qdo ella me disse que eu tinha de ir primeiro pedir licença a minha mãe para ser independente. Portanto, parto hoje à noite com minha avó p^a Cravinhos. Peço-te que mandes Ferrignac à estação (tu não, porq seria o maior escândalo: desconfiam de ti) (ANDRADE, 1987, p. 154).

Expulsa, “Cyclone partiu para o exílio”, obrigada a viajar com a avó para Cravinhos, a fim de “obter licença da mãe para ser independente”. Desesperada na estação, “Cyclone chorava abundantemente, porém com compostura” (ANDRADE, 1987, p. 154). Quase como um prenúncio, pede a Miramar: “guarda as memórias contigo” (ANDRADE, 1987, p. 154). O plano dela era ir e voltar: “Eu não ficarei lá. Voltarei dentro de 1 mez.” (ANDRADE, 1987, p. 155). Porém, durante a estadia, acaba contraindo a Gripe, que a deixa com a saúde precária, por quase dois meses de cama. No diário particular, escreve em letras gigantes uma única palavra: “HESPANHOLA”.

Neste retiro materno forçado, resta escrever em seu diário. É nele que fica evidente a escrita sinestésica de Cyclone, “afinal, tudo o que Daisy escreve se expressa através de cores. Ela descreve fragmentos de paisagens e ambientes onde os objetos se confundem com a percepção, com o olhar emocionado que os enquadra” (ALMEIDA, 1998, p. 54). No Diário da *garçonnière* temos alguns exemplos desta escrita capaz de ver as cores das palavras, em construções como “beijo-te o olhar verde”. Em fragmento de seu diário, porém, essa sensibilidade baudelaireana explode:

Mesmo as roseira-bule, com que dá vida às rosas-chá do Eça, tem melancholias em cada haste... baixa para a estaca a galhardia murcha e pensa em dias bem melhores! A lâmpada de escarlata do mimoso quarto de Miss Cyclone, escorre sobre as almofadas verdes um halo de transparência colorida de “rouge”. No pequenino leito onde os sonhos de Miss Cyclone se atam e desatam... todas as suas quimeras e a sua glória toda nesse pedaço claro de acolchoado desenha-se o seu corpo versos de doida-lúcida. E o luminoso tule das cortinas, põe alvuras graciosas no seu quarto. Que dia de lareira, dia de phantasma, dia de “chernoviz sentimental”. (DD, *apud* ALMEIDA, 1998, p. 54).

Louca e lúcida, Cyclone desafiava o seio familiar com artimanhas para transformar em escarlata o próprio quarto minúsculo, renegando a pureza rosa virginal. O vermelho, cor intensa que geralmente é associada à volúpia pecadora, parece ser uma predileção. Monteiro Lobato atenta para esta inclinação rubra, e escreve sobre as cartas de Cyclone, ponderando que ela “pecca entretanto pelo excesso de vermelho — nas ideias e na tinta” (ANDRADE, 1987, p. 175). Mais na frente é Pedro Rodrigues de Almeida quem comenta: “O Miramar mostra-me radiante um pacote de amor à tinta vermelha” (ANDRADE, 1987, p. 189), referindo-se provavelmente às cartas enviadas por Cyclone. Em uma dessas cartas, ela escreve: “A lâmpada vermelha do quarto da Miss, faz escorrer em almofadas molles, um rojo de transparência ‘rouge’” (ANDRADE, 1987, p. 187).

Entre os vários pseudônimos é que ela se descobre, como desconfiava Oswald: “Nós todos somos como ela, a Cyclone, temos o prodígio innato de ‘viver almas de ficção’” (ANDRADE, 1987, p. 160). Cyclone brinca com suas personagens, sem dimensão das consequências da própria versão literária. Neste segundo diário, também existem algumas colagens e desenhos, como o de uma mulher completamente nua, com o rosto indefinido, entre letras gigantes: “TORTURA!”. É alto o preço que paga por sua liberdade. Rótulos não faltam, e ela demonstra que os conhece bem: em 30 de agosto de 1918, com tinta vermelha,

escreve em carta a Oswald, que jamais chega a enviar: “sou uma infame, uma degenerada consciente, uma atrofiada moral”. Com a saúde dos pulmões cada vez mais em frangalhos, continuava fumando, apesar das proibições médicas. Leitora voraz de Nietzsche, Baudelaire, Stendhal e Ibsen, cultivava certo delírio literário melancólico, que parece prenunciar, ou melhor, evocar ao próprio fim:

Meu delírio

Miss Cyclone não tem mais coração, não tem mais alma... É a sombra morta da arte! É o fim, é a apoteose esplendida da vida! Há nos seus olhos de convalescente, a religião.

Silêncio. A arte morre... Vence o delírio... vence o desespero roxo de viver.

É a saudade imortal de dias, longe! A tristeza impossível do passado. Nietzsche, o profeta pagão, ajuda esse final de arte, o “delírio tremens” do passado! (DD, *apud* ALMEIDA, 1998, p. 54).

Recheada de sátiras e carregada por uma inconsolável tragédia iminente, a escrita de Miss Cyclone é carregada de uma fatalidade mórbida, que parece pressentir e abraçar seu trágico destino. A ausência dela é sentida de imediato, como um “Tufão” desestruturando o “covil”. Finalmente, confessam: “Todos nós, de facto, amámos a Cyclone [...] essa paixão coletiva chegou a se alargar para além das fronteiras do ‘covil’ [...] o único que a amou intensamente, fogosamente, silenciosamente: Léo!” (ANDRADE, 1987, p. 156). Oswald suplica, lembrando-se de 1917: “Volta, Miss Cyclone da minha phantasia! Vem inundar de loucura o coração que tímido te aguarda” (ANDRADE, 1987, p. 157). Ainda no trem, ela escreve uma carta para Miramar, que chega dia 19/08/1918:

Recebo a primeira carta da Cyclone. São 4 folhas de papel almasso rabiscadas a lápis no trem. Diz coisas – que nós somos ainda os amores mais lindos da terra. Exige o Therezo, quer o peignoir roxo, para vestir nos pôres de sól. Diz que cupidinho dá pulos no trem que corre e sacoleja. E termina: “Ferrignac que não se esqueça muito de mim e Viruta e Léo e Sarti, o meigo poeta, enfim todos os pequeninos deuses do meu paraizo perdido.” (ANDRADE, 1987, p. 161).

No mesmo dia, Miramar suplica: “Cyclone, escreve outra carta, sim? Babão de Andrade” (ANDRADE, 1987, p. 163). Já no dia 21/08/1918, lamenta: “Nada de cartas. Cyclone esqueceu o retiro, esqueceu a paixão silenciosa de Léo e a minha gramophonica paixão. Ah! Disco quebrado! Phonola muda!” (ANDRADE, 1987, p. 165). Continua ainda no dia seguinte, 22/08/1918: “No canto,

o Miramar empalidece. Lá fora o grau, a temperatura de um dia sem cartas” (ANDRADE, 1987, p. 166). Neste dia, constata novamente que ama a normalista: “Cyclone... Seria possível que eu ame de verdade, quatro anos depois dos 24! É possível. Se é! É sim. Não creio. Mas é. É. Ora sebo.” (ANDRADE, 1987, p. 166). As coisas melhoram dia 23/08/1918, quando chegam “duas cartas de Cravinhos” (ANDRADE, 1987, p. 167) e Oswald declara: “Viva a Cyclone! Só a Cyclone! Miramante”, e comenta com Ferrignac que observa “o estranho sabor da correspondência feminina. Cyclone... não sei mais nada, amo-te, amo-te!!!” (ANDRADE, 1987, p. 167). Estas duas cartas deixaram Miramar enlouquecido, e além de repetir inúmeras vezes que de fato ele amava a moça, coisa que provavelmente relutara em fazer até aquele momento, chega a censurar alguns escritos, com lápis de cor vermelho e azul, talvez após a galhofeira reação dos “gravatas”. Na edição transcrita por Jorge Schwartz, em 1992, é possível decifrar algum coisa do que foi censurado por Miramar:

Eu escrevi umas besteiras ahi na outra página interjeitadas de xxxxx sentimental, coisa propositalmente sem nexo, vivório de eleição romântica. xxxxxxxx Ora, quem me diz que a Cyclone não há de voltar e abrir de novo o Chernoviz. Lerá. Verá que a amo. Verá que a amei pelo menos nessxxxxxxxxxxx com gritos e xxxxxxxxxxxx pontapés literários... Verá que a amei, meus amigos, eu amo a Cyclone. Tant pir pour elle! Miramar (ANDRADE, 1987, p. 168).

Léo Vaz chama atenção acerca do “efeito retractativo de duas cartas que de Cravinhos mandou uma que para cá vinha...” (ANDRADE, 1987, p. 168). Enquanto isso, em 26/08/1918, Cyclone manda pequenos recados recortados como *post-it*, com bilhetinhos para todos, o que deixa Miramar excitado: “Cyclone escreveu. Está linda nas cartas, como na vida, como no amor” (ANDRADE, 1987, p. 171). Para Miramar, duas frases: “Miramar, não há telegrama? Cyclone” (ANDRADE, 1987, p. 171) e “Mira: que fim levou o nosso idyllo? Cyclowne” (ANDRADE, 1987, p. 171). Enquanto na primeira frase ela instiga Oswald a responder suas cartas, na segunda frase quase lamenta pelas incertezas na relação entre eles. Nesta, ela assina CYCLOWNE, na aglutinação entre “Cyclone” e “Clown”, que pode ser traduzido como “palhaço”. Ao mesmo tempo em que utiliza o estrangeirismo como recurso antropofágico que engole outra palavra para construir uma nova, ela abusa também dos trocadilhos, método utilizado por eles durante a escritura de todo o Diário. Edmundo Amaral percebe que “na carta de Cyclone passa um ar de delírio, de febre e delírio de morfina. Miramar lê impassível e consola-

se adoptando as theorias esthericas de Wilde e o almofadado branco das carnezinhas macias dos ephebos da redação” (ANDRADE, 1987, p. 176).

Ao mesmo tempo em que “o covil agoniza. Ninguém” (ANDRADE, 1987, p. 184) sem a presença de Cyclone, ela sofre com a solidão do “céu de Cravinhos”. No início de setembro, conseguem falar ao telefone, ao mesmo tempo em que ela escreve enlouquecidamente, como comenta Oswald, dia 02/09/1918: “7 cartas da Cyclone, cada uma mais deliquescente que a outra” (ANDRADE, 1987, p. 184). Oswald decide visitá-la, e no dia 03/09/1918 escreve: “Parto depois de amanhã para revel-a” (ANDRADE, 1987, p. 185). Na próxima carta, dia 04/09/1918, fica evidente a escrita sinestésica de Cyclo:

Não imaginas que dia feio faz aqui. Um dia de pyjamas, um dia de almofadões listados e lâmpadas accesas... um dia de alcova! Céu lavado em anil; o ar pesado e morno dá ancias, as almas torturadas. Um dia para Ibsen e cigarros fortes, orgias de gozo, bebedeiras d’opio!!! [...] “A mecha trevosa” altera o vulto velho de Michel Angelo... e Baudelaire, revive na “aridez das pupilas escuras” ... Que dia de lareira, dia de phantasma, dia de “Chernoviz sentimental Therezo muito mal. Vem. Cyclo” (ANDRADE, 1987, p. 187).

Dia 05/09/1918, Oswald está a caminho: “A Berlin! A Berlin! A Cravinhos! A Cravinhos! V.” (ANDRADE, 1987, p. 190). Existe um hiato de cinco dias no Diário da *Garçonnière*, e a próxima anotação é dia 10/09/1918, quando Oswald cola um pequeno pedaço de papel, em que escreve:

3 1/5 da madrugada molhada de 7 de Setembro. Lá fora, no tijolo bastardo do terreiro, a chuva escorre e, faz vincos alagados na cal velha dos intercios gastos da parede. Há ruídos surdos e maus na solitude pagã dessa alvorada doente. No quarto da Miss – Cravinhos 8-9-1918 (ANDRADE, 1987, p. 191).

Oswald chega a estranhar a escrita de Cyclone. Ele comenta que “Dasÿ continua a fazer litteratura cravinhense: ‘Todas as horas são roxas — a tarde é cinza roxa. Morrem rosas. Morrem almas! Miss branca é mais pállida que a lua’” (ANDRADE, 1987, p. 193).

O Diário da *garçonnière* finaliza em 12 de setembro de 1918, com a narrativa da viagem de Oswald até Cravinhos. Acompanhamos o desmanche da *garçonnière*, uma exigência de Cyclone. “Com a última página, o último dia completo do Retiro” (ANDRADE, 1987, p. 200). As palavras já são “para encerrar

este álbum [...] ... e o livro se fecha silenciosamente, com a prestigiosa atração das cousas silenciosas: ‘mon silence est ma force...’ (ANDRADE, 1987, p. 200).

Em 1919, após a morte do pai, Oswald facilmente promove “a sua vinda de Cravinhos para a Capital. Coloco-a morando com a avó numa casa da Rua Santa Madalena, no Paraíso” (ANDRADE, 2002, p. 190).

4 “Miramarido”

Em 1954, nas lembranças publicadas pouco antes de morrer, Oswald acusa as opressões da mulher no início do século, “esmagada em seu espírito, como em sua carne” (ANDRADE, 2002). Mas não consegue desatar-se dos comportamentos de sua época: “casadas, as mulheres transbordavam de gordura em largas matinês, o que fazia os maridos saudosos de carne muscular e limpa, voltarem aos bordéis” (ANDRADE, 2002, p. 100), justificando a traição matrimonial do marido como responsabilidade feminina, da mulher que não soube segurar o seu homem. Pelo tom que Oswald usa para falar das primas distantes, “dois bichos felpudos e mal postos” (ANDRADE, 2002, p. 104), percebe-se certo tom jocosos, soando sexista e escrachado: “estava salva a virgindade tricentenária de ambas” (ANDRADE, 2002, p. 105).

Como sabemos, o ciúme destruiu a relação entre eles: “a que encontrei enfim, para ser toda minha, meu ciúme matou” (ANDRADE, 2002, p. 193). Infelizmente, a pressão social esconjura qualquer forma de experimentação capaz de provocar rupturas. O receio provocado por qualquer coisa que produza alguma desestabilização e a necessidade de retorno à estabilidade podem ser consideradas as razões por trás do ciúme de Oswald:

Numa manhã doirada da cidade, encontro Daisy na Rua 15, esquina do Largo do Tesouro. Despedimo-nos depois de ligeira conversa. Olho para trás e vejo seu chapéu flutuar descendo a Rua 15. Sigo-a se, saber até hoje porquê. Ela atravessa a Praça Antônio Prado, desce a Avenida São João, envereda pela Rua Anhangabaú por debaixo do Viaduto Santa Ifigênia. Acompanho-a de perto, agora interessado. Ela pára à porta de uma das casas amarelas e iguais que defrontam o Cassino Antártica. Esbarra num moço que vem saindo. Entra sem olhar para trás. Eu abordo o moço e pergunto quem mora ali. — ‘É uma pensão de rapazes’. (ANDRADE, 2002, p. 191-192).

“Nada mais grave, mais sério que uma desconfiança de mulher — Receita: confiar n’ella” (ANDRADE, 1987, p. 107). A história é conhecida desde Capitu: Cyclone teria traído Oswald? Para Oswald, “Daisy é visgo puro” (ANDRADE, 2002, p. 192). Desconfiado de que ela o enganava, Miramar a segue até uma pensão de rapazes. Pouco tempo depois, em junho de 1919, Cyclone anuncia que estava grávida, e ele sente a dúvida patriarcal acerca da paternidade da criança. Talvez por brio, talvez por incertezas, talvez por teimosia, ou até por surpresa, o fato é que Cyclone apenas se cala... “Ela também não explica nada, não conta, não se defende” (ANDRADE, 2002, p. 192), Oswald se justifica, quase suplicando por uma confissão ciclônica de Daisy.

Cyclone fazia coro às poucas vozes femininas dissonantes que, no Brasil como lá fora, procuravam tornar aceitável o comportamento liberal da mulher na sociedade. Apesar de Oswald e seus amigos reconhecerem na Cyclone um desenho moderno do sexo, no fundo permanecia o desejo de controle e de posse (BOAVENTURA, 1995, p. 65).

Concordam com o aborto. “Inicialmente, ela toma uma droga horrenda que não produz efeito. Na casinha da Rua Santa Madalena passa-se um drama. Uma manhã, conduzo-a à Rua da Glória” (ANDRADE, 2002, p. 192), onde ela submete-se a um aborto com a mesma parteira do primeiro filho de Oswald. “Levo-a para casa. À tarde, dores. A noite hemorrágica se entragica. Pela manhã, procuro um médico” (ANDRADE, 2002, p. 192). Com a saúde precária, ela não resiste ao procedimento, que provavelmente era executado com modos rudimentares.

Punida por possíveis “transgressões sexuais infiéis”, a morte de Miss Cyclone encerra tragicamente seu potencial literário. Na visão crítica de Pazini, este trágico fim tem um atenuante:

[...] se deve a uma questão de classe, pois as promessas de uma sexualidade libertada, plataforma implícita no modo como Oswald conduzia sua garçonnière, foram levados a sério por Daisy que, no entanto, proveniente de família modesta, não teria como arcar com uma vida independente sem o apoio de Oswald. O herdeiro do Sr. Andrade, que acenou para a normalista Maria Lourdes Pontes com o horizonte de superação de uma vida provinciana e limitada, “contra fascinações roceiras”, como ela diz em uma das cartas anexadas ao diário (p. 187), foi o mesmo que reativou a estrutura mental do patriarca em sua demanda de posse diante de “esposa e filho” (PAZINI, 2015, p. 155-156).

Talvez por isso ele se sintia tão culpado pela morte de Cyclone, pois sua atitude representaria tudo o que ele repugnava, mas que não pôde ultrapassar: o ciúme patriarcal do meio social de sua época, “meus preconceitos patriarcais” (ANDRADE, 2002, p. 155), como ele mesmo define. Os impactos destes eventos estão descritos por Oswald, no primeiro volume de sua autobiografia, lançada pouco antes de sua morte, em 1954. Como lembra Marcos Rey, no fim das contas, essa era a preocupação mais forte:

Esse foi o caso que mais abalou os últimos dias de Oswald de Andrade. Ele me colocava uma questão que eu ficava muito constrangido [...]. Ele não exorcizou, e isso começou a vir com muita frequência. Toda vez, ele me perguntava: — E você? O que você faria no meu lugar? Você acha que eu agi errado? Você acha que eu fui culpado pela morte dela? Será que eu agi preconceituosamente? Esse era o problema [...]. Ele, que combateu a vida toda os preconceitos, acabou sendo vítima dele, e de uma forma concreta demais. E ele sentiu isso com uma angústia tão grande que isso era mais importante do que a obra literária dele. Ele queria saber se tinha culpa ou não...⁴

Após a morte de Miss Cyclone, a amargura de Oswald é tamanha, que ele precisa devorá-la, inscrevendo antropofagicamente nele a liberdade e a escrita daquele período. Com o passar dos anos, Oswald seria execrado de todos os grupos, passando a ser visto como uma espinha atravessada na garganta dos modernistas. Já no fim da década de 1920, vamos encontrá-lo em plena decadência financeira, agravada após o divórcio litigioso entre ele e Tarsila do Amaral, após ela descobrir suas infidelidades matrimoniais com Pagu.

Irremediavelmente a “performance do gênero patriarcal” (PAZINI, 2015) enlaçou Oswald, e todas as liberdades (inclusive sexuais) que ele defendia caíram por terra, uma vez que a propriedade e a fidelidade teriam sido abaladas. Este fato provoca uma ruptura interna em Oswald, ferida que jamais cicatriza, e marca toda a produção oswaldiana a partir daquele momento.

4 Transcrição de trecho de depoimento de Marcos Rey, colhido pelo Museu da Imagem e do Som.

Referências

- ALMEIDA, Tereza Virginia de. **Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Vera Cruz)
- ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. Edição fac-similar. São Paulo: Ex Libris, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Ex Libris, 1995.
- CANDIDO, Antonio (org.). **Crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio Inútil. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002. p. 15.
- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Globo, 1990.
- PASINI, L. Daisy, Oswald e o Processo Erosivo do Modernismo Brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 61, p. 140-158, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/100787>. Acesso em: 6 jan. 2023.
- SILVA, Yara dos Santos Augusto. **Plasticidades poéticas, escrituras picturais: jogos do texto e da imagem na arte de poetas e pintores das vanguardas latino-americanas**. 2016. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SILVA, Yara dos Santos Augusto. Jogo e confluência interartes em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, livro coletivo da *garçonnière* oswaldiana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – CIRCULAÇÃO, TRAMAS E SENTIDOS NA LITERATURA, 16, 2018, Uberlândia. **Anais** [...]. Uberlândia: Abralic, 2018. p. 2629-2640.

O factual e o ficcional em *A Voz Humana* de Pedro Almodóvar e Jean Cocteau

Kennya Severiano de Sousa

O diretor espanhol Pedro Almodóvar é conhecido por nortear suas vivências na arte cinematográfica e enfatizar a compreensão do desejo e da sexualidade na contemporaneidade, além de promover filmes com uma ideia visual notável e muitas vezes contraditória. Foi durante a pandemia da COVID 19 que Almodóvar resolveu transcriber para o cinema um dos monólogos mais marcantes de sua carreira. *A Voz Humana*, do poeta e cineasta francês Jean Cocteau, visita os longas de Almodóvar desde *A Lei do Desejo* (1987), porém foi em 2021 que Almodóvar resolveu produzir um média-metragem, filmado em inglês com a atriz Tilda Swinton, para exteriorizar esse fascínio pela peça de Cocteau que já dura mais de 20 anos.

A Voz Humana é um monólogo de um único ato, datado originalmente de 1928, que conta a história de uma mulher abandonada pelo marido após cinco anos de relação. E é por meio de uma conversa ao telefone que o texto se desenvolve. O amante é inaudível e invisível ao espectador e só conhecemos a conversa pelo ponto de vista feminino. Uma mulher que viu sua vida perder o sentido com a partida de seu marido e está há três dias esperando por uma notícia dele. Quando finalmente acontece a ligação, ela tenta mostrar que está bem com a situação, confessa que tem saído bastante, ocupado a cabeça, e visto sua amiga Marta, mas depois se abre e expõe sua farsa, diz que ele a conhece tão bem e que não é possível que o rapaz não saiba que ela se encontra em um estado deplorável após a separação. Durante toda a conversa, percebemos que a relação se constrói com uma variação de paixão, desespero, manipulação e dependência. E é desses sentimentos que Tilda Swinton se vale para construir uma personagem esférica, com muita eloquência, uma estética própria almodovariana e um dos recursos mais utilizados pelo diretor em todos os planos que ritmam esse monólogo, a teatralidade.

Em 1959, Francis Poulenc transforma *A Voz Humana* em tragédia lírica, e diz ter demorado para adaptar esse texto pois precisava compor a ópera com

a eficácia emocional do drama original de Cocteau. Poulenc traz a soprano francesa Denise Duval para o papel principal, com quem já havia trabalhado em duas outras óperas: *Les Mamelles de Tirésias* (1947) e *Les Dialogues des Carmélites* (1956). O trabalho de adaptação foi desenvolvido tanto com a cantora, que tornou análoga a criação da ópera com sua extensão vocal, como com o próprio Cocteau, que possibilitou a relação cênica e trouxe uma identidade dramática ao elemento narrativo. O compositor e maestro brasileiro Jamil Maluf, diretor artístico da peça no Brasil em 1999, afirma:

Poulenc é um compositor de grande facilidade melódica, “mas nessa ópera o melodismo não corre solto porque é preciso musicar falas entrecortadas, seja pela interrupção da linha, seja pela resposta do amante que o público não ouve, seja pela intervenção da telefonista.” As idéias musicais são curtas, fragmentadas, permitindo uma adequação melódica às rápidas transformações de conteúdo que o libreto impõem. (MALUF, 1999 *apud* NATALI, 1999)

Quando Pedro Almodóvar transcria *A Voz Humana* pela primeira vez, o faz por meio de uma trucagem entre voz e corpo. A personagem Ada, vivida pela atriz Manuela Velasco no longa *A Lei do Desejo* (1987), é uma menina de uns 10 anos que, após ser abandonada por sua mãe, passa a viver com Tina, uma personagem transexual vivida pela atriz Carmen Maura, que mudou de sexo para atender aos desejos do homem que amava, o próprio pai. Na cena, Tina quebra seu quarto com um machado à espera de uma ligação de seu amado, enquanto Ada dubla a canção *Ne me quitte pas* de Jacques Brel com uma câmera em *travelling*, cantada no longa pela brasileira Maisa Matarazzo. Almodóvar faz uso dessa voz como uma forma de impor uma condição adulta à menina, que dialoga com o abandono, e desloca esse sujeito para uma realidade que não condiz com a sua maturidade, já que em toda a cena a menina está vestida com um vestido bastante infantil de sua primeira comunhão. O abandono também é imposto à Tina, quando seu amado liga e rompe com ela pelo telefone, sem que o espectador escute sua voz, como acontece no monólogo de Cocteau. Ao ser questionado sobre essa intertextualidade, Almodóvar afirma, em entrevista concedida a Strauss, que tanto a canção de Brel como o texto de Cocteau possuem o mesmo sentimento de ausência, e esse encadeamento precisava acontecer tanto por uma homenagem inconsciente à cultura francesa como por um elemento revelador das relações que norteiam o enredo: “A voz humana fala também de um ser abandonado” (STRAUSS, 2008, p. 93).

Em 1988, Almodóvar conta que já pensava em desenvolver um longa apenas com o monólogo de *A Voz Humana* e considerava a atriz Carmen Maura para o papel principal; porém, esse monólogo possui apenas 25 minutos, o que dificultou a estruturação do filme. Em vista disso, Almodóvar traz a narrativa para dois dias antes do tão esperado telefonema e desenvolve o enredo de uma das comédias de gênero mais importantes de sua carreira, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, que lhe acometeu reconhecimento internacional com sua primeira indicação ao Oscar de melhor filme em língua estrangeira.

Quando cheguei ao fim dessas 48 horas, percebi que o texto estava mais longo do que devia, que tinha muitas personagens femininas e que A voz humana de Cocteau havia desaparecido da história. Dela sobra apenas o cenário: uma mulher aflita, esperando ao lado de uma mala cheia de recordações. (STRAUSS, 2008, p.106).

No longa, Almodóvar coloca em segundo plano as circunstâncias culturais da Espanha, as batalhas ideológicas e sexuais e o fervilhamento pulsional, e traz de uma forma criativa a incompreensibilidade de entendimento do gênero feminino e masculino. O monólogo de Cocteau é metafórico, com aspectos que referenciam o teatro, como a importância das vozes e seus poucos cenários. Um melodrama que produz um conflito de pares, ao trazer Ivan (Fernando Guillén) como uma espécie de Don Juan, que se envolve com uma mulher, ao mesmo tempo em que precisa abandonar outra.

A primeira cena focaliza em Pepa (Carmen Maura) sendo abandonada por seu amado através de uma mensagem de voz deixada na secretária eletrônica, e, a partir disso, há uma sequência um tanto quanto onírica da dublagem de Ivan em *travelling* seduzindo uma dúzia de mulheres. A passagem seguinte, ainda referenciando o fazer cinematográfico, desloca uma dublagem de um filme estrangeiro, em que a voz feminina está em *off*, já conduzindo o espectador a entender que a falta de diálogo é o principal detalhe da incompatibilidade dos gêneros, além de apontar com distinção sobre como funcionava a intimidade do casal.

Almodóvar, por mais que critique e reformule gêneros, traz para seus enredos uma infinidade de fatores ao tratar das relações humanas, pensa o ideário de amor romântico, seja ele por meio de dois matadores, ou uma relação incestuosa entre um pai e uma filha; são amores em que há um julgamento moral, e que se constroem em meio à dureza da vida, mas, ainda assim, sobrevivem e se habitam ao ritmo desses instintos e conflitos de pares.

Em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, o melodrama se faz presente ao pensarmos nas características marcantes desse gênero; por mais que Almodóvar o mescle com a comédia, ainda se notam particularidades dessa natureza, como é o caso do excesso trazido na quantidade de personagens femininas, ou da relação entre o bem e o mal, que se distingue em Pepa e Lucía (Julieta Serrano). As duas amam o mesmo homem, porém, por conta desse amor demasiado, Lucía enlouquece, e compreende que a única forma de esquecer seu grande amor é matando-o, incumbindo dessa forma à personagem principal a tarefa de impedir essa morte, por mais que, no caminho, Pepa descubra não valer mais a pena viver em função desse amor. A personagem de Julieta é essencial, pois representa aquilo em que todas as outras mulheres do filme podem se transformar caso não se controlem (STRAUSS, 2008, p. 107).

Alguns outros obstáculos também estão presentes para dificultar o percurso da narrativa, como é o caso dos policiais na busca dos terroristas xiitas, ou mesmo a quebra do telefone que a impede de saber se Ivan deixou o tão esperado recado. A vitimização vem na figura de Candela (María Barranco), que também não se faz por consequência de uma vilania, mas sim por conta de um amor desajuizado, e os preceitos éticos e morais se apresentam para o espectador em Marisa (Rossy de Palma) e Carlos (Antonio Banderas), um casal jovem, que se molda por meio dos aparatos sociais e conservadores; entretanto, no decorrer da narrativa, Carlos escolhe Candela, e Marisa, após acordar de um longo sono por eficiência do *gazpacho* com sonífero, descobre a tão libertária sexualidade, que a deixou mais bonita e a transformou em uma verdadeira mulher, pois para Almodóvar “A sexualidade e o prazer são libertadores, uma vez mais, enquanto a virgindade, tão valorizada pelo catolicismo conservador franquista vira motivo de chacota”. (EGYPTO, 2014, p. 63)

Peter Brooks, em *The Melodramatic Imagination* (1985), reflete a música na estrutura melodramática como uma ampliação do sentimento, em que há uma legitimidade do sentir. A canção mexicana de Lola Beltrán também se fundamenta na infelicidade por consequência da partida de seu amado, enquanto a canção final reflete a hipocrisia masculina, própria da aceitação do desfecho de Pepa. Uma amante grávida, abandonada pelo pai do seu filho.

Portanto, para Brooks:

A música no melodrama, antes de tudo, marca entradas, anunciando por seu tema [musical] qual personagem chega ao palco e que tom emocional ele traz à situação [...] Outro recurso para a música é

mais evidente em momentos de clímax e em cena de rápida ação física, particularmente em cena sem diálogo, que recebem reforço orquestral. A música parecia ser chamada sempre que o dramaturgo quisesse impactar um lance emocional ou manipular o humor da audiência (BROOKS, 1985, p. 48-49).

O feminino desse filme possui um caráter ambíguo, e por mais que reflita um temperamento histórico, dispõe de comportamentos que existem pela incompreensão de condutas masculinas, como a ansiedade pela espera do telefonema, a ingenuidade da confiança, o desespero pela falta de comprometimento, o medo da perda. A histeria nessa concepção não se dá apenas nessas mulheres, mas de uma certa forma no aspecto dos casais ali construídos. Pepa e Ivan; Ivan e Lucía; Ivan e Paulina Morales (Kiti Manver); Candela e o Xiita; Marisa e Carlos. Essas relações, fadadas ao fracasso, se salientam no ideário de amor romântico e se propagam na ironia dessa convicção, tanto na reformulação de gêneros como pela imoralidade marcada pela trajetória do cineasta. Afinal, em seu cinema “Há uma multiplicidade de pontos de vista e visões acerca de uma mesma existência, um mesmo mundo, um mesmo evento, tudo resultando na construção de uma representação de mundo mais viva e fiel, relativamente à concreta existência humana.” (LOPEZ *apud* CAÑIZAL, 1994, p. 75).

Com a chamada segunda fase, Almodóvar revisita suas obras pregressas e recria o próprio fazer cinematográfico em uma obra que envolve sentimentos complexos como o ciúmes, a dor da perda de um grande amor e a sexualidade. *Los Abrazos Rotos* (2009) reestrutura o monólogo de *A Voz Humana* incluindo o mesmo roteiro de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, que implementa com maestria ao trazer a história de um cineasta, Mateo Blanco, vivido pelo ator Lluís Homar, que durante a gravação de uma comédia de gênero intitulada como *Chicas y maletas* se apaixona por Lena (Penélope Cruz), casada com um homem muito rico, ciumento e poderoso, Ernesto Martel (José Luís Gómez). A trama se adensa ao trazer referências das artes plásticas e da Era de Ouro Hollywoodiana, porém a metalinguagem do fazer cinematográfico ganha toda a projeção do filme e norteia uma história que homenageia a sétima arte com um visual belíssimo e coerente ao aprofundamento autoral do cineasta.

O média-metragem *A Voz Humana* traz uma característica bastante teatral, uma natureza que brinca entre o real e o imaginário. O filme inicia em uma espécie de estúdio, como se em todo o tempo o cineasta quisesse passar a imagem de algo antinatural, até mesmo o cenário do apartamento traz

a impressão dessa montagem. A personagem transmite uma feição séria, usa roupas sóbrias; em sua primeira aparição, quando ainda não é possível notar que se trata de um apartamento, há o uso de um vestido preto, uma referência clara ao luto que é o término de seu casamento.

Por mais que seja uma adaptação livre da obra de Cocteau, o filme de Almodóvar também conta a história de uma mulher que, após quatro anos de relacionamento, é abandonada pelo marido, e aguarda ansiosamente que ele retorne para buscar suas malas.

Na cena em que ela se veste para esperá-lo, usa um conjunto em tons de laranja, uma comunicação que se estabelece na esperança do arrependimento naquele último encontro; porém, ele não aparece, e ela, cansada de esperar, tira o salto. Nesse momento, a câmera em *plongée* filma o estúdio de cima e nos sentimos voltando à realidade, assim como a personagem que efetiva a concretude daquele término. Nessa hora, há o corte de uma peça de roupa, um terno, que entendemos como a representação do rapaz, como também de ser uma peça com uma memória afetiva, já que até o cachorro, que também foi abandonado por seu dono, entra em desespero ao ver seu companheiro “esfaqueado” e se deita nos cacos em uma representação do que sobrou daquela relação.

Os movimentos de câmera, junto com a música e o silêncio, evidenciam esse momento de instabilidade emocional da personagem, com alguns planos e contra planos, muitos planos-detelhe, principalmente no rosto, para enfatizar a ruptura da relação, as incertezas, o medo e o desejo pela morte. Quando ao telefone, a personagem conta da vontade que sempre sentiu de esfaquear seu amado, enfatiza que não queria matá-lo, muito pelo contrário, o amava tanto que o medo de algo ruim acontecer com ele era o mesmo que sentia por empunhar uma faca e acertá-lo. Essa cena é marcada por um pano verde ao fundo, que salienta as disfunções daquele relacionamento.

Freud explica esse fenômeno em seus estudos sobre as neuropsicoses de defesa (1894). Constrói a ideia de neurose obsessiva como uma doença do pensamento, uma ideia substitutiva; assim como a histeria é nomeada como uma fixação do corpo, a neurose obsessiva é uma superestimação do pensamento. O próprio pensamento se confunde com um desejo, o medo de que algo ruim possa acontecer imediatamente se confunde com o desejo de que algo pode vir a acontecer e, portanto, é despertado como angústia.

Você não percebia como eu ficava nervosa, toda vez que estávamos na cozinha e eu via uma faca? Tinha que guardá-la imediatamente. Me assustava imaginar que eu poderia enfiar uma faca no seu peito. Matar você? Não, não, não, não, nunca. Ao contrário... É como Marta com a vertigem dela, e a pior coisa sobre altura, não que ela fica tonta diante do vazio, é que o vazio a atrai como um ímã. Entende? É como se seu medo de cair a empurrasse para pular. Então a mesma coisa aconteceu comigo e com as facas, o medo de que algo ruim acontecesse com você, me fazia imaginar que minha mão empunhava uma faca e eu a enfiava em você (A VOZ HUMANA, 2021).

A relação ética com o desejo também sobressai quando pensamos na neurose obsessiva. O obsessivo teme o desejo, porque uma de suas faces é o risco. Colocar-se em risco e depois sentir-se culpado pelo medo é uma das manifestações dessa neurose. Freud também norteia a ideia do amor subalterno, um amor indigno, excessivamente idealizado, o qual por ser superestimado frequentemente se converte em ódio, levando a relação a um nível em que não é possível se separar, a relação entre desejo e demanda se enfraquece e a pessoa vive fantasias do término sem conseguir quebrar a barreira entre ato e sentimento.

Em *A Voz Humana* de Pedro Almodóvar há também alguns elementos que ajudam a compor a estética do filme, preservam vestígios estilísticos em que os planos de expressão são enfatizados e impulsionam um gênero cinematográfico que se legitima por meio das demais artes. *A Vênus e o cupido* (1630), da pintora italiana Artemisia Gentileschi, protagoniza o cenário da película e se emoldura na história por fazer uso da arte como elemento de vingança. Gentileschi foi estuprada por seu professor de pintura quando ainda era adolescente, porém, mesmo acusando-o e levando-o a julgamento, viu sua verdade ser arruinada e o rapaz inocentado, e foi massacrada pela sociedade da época; em vista disso, passou toda a sua vida retratando mulheres fortes que, apesar da violência que sofriam, saíam vitoriosas. Pintou muitas deusas mitológicas, porém todas com seu rosto. Sua obra também sofreu influência de Caravaggio e ficou muito conhecida por compor a esfericidade com luz e sombra.

O crítico André Bazin, em suas contribuições sobre o estudo da sétima arte, mapeia a relação da pintura com o cinema. De introito ele assegura que a obra cinematográfica restabelece cronologias ou vínculos fictícios, muitas vezes afastados do tempo, o que permite um equívoco na forma em que o espectador fará a leitura do quadro. Outro questionamento levantado ao referenciar pintura

e cinema é a desfiguração do espaço pictórico, pois, ao restringir a pintura na tela, a relação de todas as cores e de formatos participará daquela composição e não possuirá uma valoração exclusiva. “O quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, participa de um universo virtual que resvala de todos os lados.” (BAZIN, 2018, p. 54). Porém, Bazin discorda da própria afirmação ínfima da impotência de restituir uma obra de arte a uma superfície plastificada, pois o cinema tem dentre suas funções a devolução da apreciação de imediato da arte, e dessa forma, pensando na pintura, uma devolução da atenção dos homens.

Ao final do filme, a personagem queima a casa em que vivia com o seu amado, e em uma última conversa ao telefone pede para que ele olhe para o terraço em que viveram por quatro anos; ele percebe o fogo, e ela muito serena diz que quem está a queimar é ela. Desliga o telefone, e com a companhia do cachorro se vê finalmente livre daquele sentimento, daquela relação, daquela casa e promete ficar bem.

À vista disso, Almodóvar entrega um filme com maestria, de um trabalho que já vem se desenvolvendo ao longo de sua carreira, nos permite apreciar um deleite visual belíssimo juntamente com um domínio impetuoso da técnica cinematográfica. Expõe as angústias de uma forma tão realista que o espectador, ao se ver nessa situação, decide juntamente com a protagonista atear fogo em tudo e viver a vida, apesar das dores da ausência. A voz humana também é a consciência de si, é o renascer por meio da própria voz.

Referências

A VOZ humana. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: El Deseo/ FilmNation Entertainment. 2021.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. 2. ed. New York: Columbia University Press, 1984.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). **Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar**. 2. ed. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.

COCTEAU, Jean. **A voz humana**. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

EGYPTO, Antonio Carlos. **Sexualidade e transgressão no cinema de Pedro Almodóvar**. São Paulo: Amarante Editorial, 2014.

FREUD, Sigmund. **As neuropsicoses de defesa**. Rio de Janeiro: Imago, 1969 [1894].

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1972 [1905].

NATALI, João Batista. “A Voz Humana” está no Municipal em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 78, n. 154, p. 14, 27 novembro 1999.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Do conto ao curta: as faces das personagens em “Natal na Barca” e “A barca”

Laís Gerotto de Freitas Valentim

1 Introdução

O presente trabalho tem por objetivo a análise de personagens entre o conto “Natal na Barca”, de Lygia Fagundes Telles, e o curta-metragem “A barca”, de Nilton Resende; por se tratar de narrativas curtas, são poucas as personagens, porém nossa análise ficará mais atrelada a três delas: a protagonista e uma mãe, que entra com um bebê no colo.

Utilizaremos o seguinte referencial teórico-analítico: Roman Jakobson (1969), Nádya Batella Gotlib (2004), Tomás Enrique Creus (2006), Linda Hutcheon (2013), Antonio Candido *et al* (2014), Beth Brait (2017), Cristine Mattos e Helena Bonito Pereira (2021) e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi (2022). Com esse material, faremos o seguinte percurso: um resumo do conto, uma explicação sobre as características do conto, uma explicação sobre adaptação e a análise de fato para, depois, adentrarmos nas conclusões. A seguir, falaremos um pouco sobre a autora do conto e o produtor do curta.

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo em 19 de abril de 1918 e morreu na mesma cidade, em 03 de abril de 2022. Foi membro da Academia Brasileira de Letras, era funcionária aposentada do Instituto de Previdência Municipal de São Paulo (IPREM-SP), e graduada em direito e educação física, ambos os cursos pela Universidade de São Paulo (USP). Fazia parte da 3ª geração modernista ou Pós-modernismo, como alguns críticos, a exemplo de Antonio Candido e José Castello, costumam chamar. Por fazer parte desse período, suas narrativas são intimistas, voltadas ao psicológico das personagens, com denúncia social e política em muitas obras. O realismo mágico/maravilhoso, elementos fantásticos, góticos e insólitos apresentam a dicotomia sonho *versus* realidade, morte *versus*

vida, fantasia *versus* real e os ambientes ligados às histórias são estranhos, com fatos incomuns.

Nilton José Melo de Resende é alagoano, escritor, produtor, ator, diretor, dramaturgo, roteirista, preparador de elenco para cinema; graduado em Letras – Português/Literatura (2000) pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), mestre (2007) e doutor (2013) em Letras e Linguística pela mesma instituição. Tem diversos cursos de extensão em arte e cinema. Atualmente, é professor adjunto de literatura no CampusZP – Campus Universitário Zumbi dos Palmares/UNEAL, editor do selo literário Trajes Lunares e integrante da Cia. Ganymedes de teatro. Seus estudos permeiam a obra de Lygia Fagundes Telles de uma maneira geral.

A intermedialidade entre a literatura e o cinema permite que haja aproximações e distâncias entre uma linguagem e outra, fazendo com que os seus elementos possam ser comparados. Por isso, esperamos que este estudo seja interessante ao leitor e que nele se possa perceber as sutilezas de ambas as artes, bem como apreciar os trabalhos da escritora e do roteirista.

O conto se passa em uma noite de véspera de Natal, quando uma embarcação com quatro pessoas atravessa um rio. A protagonista, descrente, amargurada e entediada, depara-se com a cena de uma mãe embalando o seu filho no colo; inicia-se então um diálogo entre as duas e um misto de sentimentos ocorre dentro dela. Ao ver aquela mãe tão jovem e esperançosa segurando o seu bebê muito doente, ela passa a refletir sobre a vida e, principalmente, passa a questionar a sua falta de fé.

Os elementos que compõem o cenário ajudam a delinear a narrativa de maneira que as personagens tenham destaque, bem como as simbologias passam a influenciá-las. Reflexiva a respeito da condição da moça coberta por um manto negro, a narradora sente compaixão pela jovem abandonada pelo marido, a qual também perdera um filho e ia até a cidade em busca de tratamento para o seu bebê, que agora era o único filho. Em certa passagem, ao levantar o cobertor da criança, tem a impressão de que estava morto. Mas, ao final, angustiada, um acontecimento surpreende-a.

2 Literatura e cinema: as artes como intermídia

2.1 Conto: uma definição

Conforme é sabido e mencionado no livro de Nádya Batella Gotlib (2004), o conto caracteriza-se por conter uma narrativa curta; economia do estilo; situação/proposição temática resumida; poucas personagens, que são bem desenvolvidas física e psicologicamente, sendo algumas mais do que outras; espaço e tempo restritos, sendo que há o espaço físico (cenário), o social (ambiente social) e o psicológico (interior da personagem), bem como o tempo cronológico (linear à narrativa) e psicológico (*flashbacks*); um único conflito; clímax, que é o ponto crucial da narrativa, seguido por solução e desfecho e a apresentação do enredo.

Quanto à primeira característica citada, a de ser uma narrativa curta, afirma a crítica: “Tal como o tamanho, *literatura não é documento*. É literatura. Tal qual o conto, pois. O conto literário.” (GOTLIB, 2004, p. 8, grifos da autora).

Gotlib (2004, p. 33) afirma ainda que o conto é sintético e monocrômico, traz à história um fato pretérito, já consumado, e tem uma direção linear dos fatos, dando a ele uma forma narrativa. Em outra passagem, afirma que “o conto está sujeito às determinações gerais da narrativa.” (GOTLIB, 2004, p. 6)

Por ser uma narrativa impactante, Gotlib (2004, p. 8) menciona que Cortázar definia-o como um relato de acontecimento, uma narração oral ou escrita de um acontecimento falso e uma fábula que se conta às crianças para divertilas. Cortázar acreditava que o conto devia ser como um *knockout*, para causar impacto, e, ao mesmo tempo, prender a atenção do leitor.

Já segundo Poe, conforme Gotlib (2004, p. 32) afirma, o conto possui uma diferença de extensão e de natureza com relação ao romance, pois ele tem uma unidade de impressão e o romance não. Ele também apresenta singularidades de elementos, a saber: tempo, lugar e ação; dentre esses elementos, há um que é de extrema importância, ou seja, a personagem, pois esta desencadeia acontecimentos, emoções e situações. Além disso, o tema do amor não é indispensável no conto tal como no romance e aquele apresenta concisão, compressão, originalidade e ingenuidade, pois pode ser lido “em uma sentada só”. No conto, sempre algo inesperado acontece.

Vistas as características mencionadas, abaixo faremos considerações acerca da adaptação.

2.2 Curta: o cinema como arte, e aspectos teóricos da adaptação

Tomás Enrique Creus (2006, p. 15), em sua tese de doutorado *Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*, faz um paralelo entre cinema e literatura. Segundo afirma, aquele é um código audiovisual, que contém imagens; esta, um código verbal, que contém um signo impresso (alfabeto), porém ambos são uma forma de registro, cada um com o seu objeto (no caso da literatura, o livro, e do cinema, o filme), e narram histórias. Existem diferenças entre as duas artes, que são evidenciadas por muitos motivos:

Não é apenas uma figura de linguagem: ao lermos um livro, fazemos uma representação mental daquilo que é narrado. Imaginamos o personagem descrito, o ambiente em que ele se move, suas ações. De algum modo, vemos o personagem, ainda que ele não possa ter confrontos definidos, ou seja, apenas uma ideia vaga baseada em imagens prévias acumuladas em nossa mente. O que o cinema faz é dar concretude a essa imagem mental, transformar o que na literatura é vago e diverso para cada leitor em uma imagem concreta, igual para todos (a imagem é única, mas é óbvio que os seus efeitos podem ser tão diferentes para cada espectador como um livro o é para cada leitor). Para transformar o imaginário em imagem, entretanto, o cinema emprega uma série de meios técnicos que o afastam da literatura, seja no seu modo de produção, seja no modo de recepção. E é aqui que começam as grandes diferenças entre os dois meios. (CREUS, 2006, p. 20)

Ele ainda afirma que a literatura, vista por muitos como uma arte superior, é o argumento para o cinema, culminando então em um paradoxo (CREUS, 2006). Sabemos que um dos motivos de as obras literárias adaptadas para o cinema sofrerem mudanças é porque o tempo de narrativa de um livro geraria filmes de longa duração, causando uma monotonia entre os espectadores.

Outro problema referente à adaptação é a fidelidade de uma obra: conforme é sabido, o crítico afirma que não é possível reproduzir um livro na íntegra no âmbito cinematográfico justamente porque é uma adaptação e alguns

elementos, a exemplo de censura relativa à idade e costumes da sociedade, podem ser trocados; no entanto, o enredo deve ser preservado:

O *Lolita* de Stanley Kubrick, por exemplo, toma muitas liberdades em relação ao livro de Vladimir Nabokov, ainda que o próprio autor tenha escrito o roteiro em colaboração com o diretor. Mas, como o próprio escritor admitiu, o seu roteiro conta uma história diferente daquela do livro, em parte porque, para que o filme não fosse censurado ou considerado muito chocante, foi preciso alterar a idade da personagem Lolita de 12 para 16 anos. (CREUS, 2006, p. 62)

E complementa dizendo que escritores, roteiristas e diretores trabalham em conjunto em uma adaptação cinematográfica, fato muito bem observado e recorrente, pois essa parceria enriquece a obra no cinema, já que cientes da “limitação” da arte cinematográfica, trabalham para uma obra bem-feita e agradável para o seu público-alvo (CREUS, 2006).

Assim como o curta-metragem é um filme de pouca duração, o conto também é uma narrativa breve. A adaptação de um para o outro, nesse sentido, torna-se menos complexa, mas não menos trabalhosa, já que é preciso atender às demandas narrativas e contemplar os principais pontos do enredo.

Falando sobre a questão da transposição intersemiótica, de Roman Jakobson (1969), sob a perspectiva da adaptação, atualmente, os críticos preferem utilizar o vocábulo adaptação, seguido por literatura comparada, porém, pode ser que alguns linguistas da mesma linhagem de Roman Jakobson usem tradução intersemiótica/transmutação, que nada mais é do que “a interpretação de signos verbais por signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969). Essa definição de Jakobson faz sentido, está correta e adequada, porém, optamos nesse trabalho por usar aqueles sintagmas mais comumente usados.

A adaptação é um ramo da intermedialidade, portanto, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, em sua obra *Intermedialidade: uma introdução* (2022), diz que a intermedialidade é um estudo recente e um termo amplo que abrange as várias áreas do conhecimento, dentre elas, a de adaptação audiovisual. Mas também há aqueles que a relacionem com as ciências humanas, como a história da arte, a filologia, a sociologia etc.

Intermedialidade, inclusive, é um termo que gera discussões, pois cada crítico adota uma nomenclatura derivada dele, porém, não vemos problema em adotá-lo nesse estudo, já que é amplamente usado pela maioria. Existem,

de acordo com Rajewsky, mencionada por Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 45), três subcategorias individuais de intermedialidade, quais sejam: transposição midiática, que tem relação entre duas ou mais mídias; combinação de mídias mais referências intermidiáticas, que têm uma mídia e cujo enfoque é nas manifestações midiáticas que ocorrem em seu interior semiótico. Além dessas, existe a transposição intermidiática, que é a transferência do conteúdo ou das características formais de uma mídia-fonte para uma mídia de destino.

Ainda segundo Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 81), a adaptação, que faz parte do campo da intermedialidade, significa “transformação de uma obra fonte em uma obra derivada”, logo, torna-se um processo. A adaptação de um texto literário para um texto cinematográfico, por exemplo, resulta em outro texto, segundo ela.

Ramazzina-Ghirardi corrobora em seu estudo o que diz Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013), em que afirma que as adaptações são maneiras antigas de diálogo entre as artes. Adaptar um livro para uma mídia audiovisual não é fácil, mas é, ao mesmo tempo, algo muito interessante, pois são criadas várias formas de entretenimento da obra original. Entretanto, a adaptação não pode ser vista como inferior à obra de origem, pois são apenas correlações feitas entre um meio e outro. Existe também uma dificuldade de definição entre adaptação enquanto produto ou processo: “enquanto produto, dá-se a ela uma definição formal; enquanto processo de criação e de recepção, consideramos outros aspectos.” (HUTCHEON, 2013, p. 39), algo explicado também por Ramazzina-Ghirardi.

Ainda segundo Hutcheon (2013, p. 40), a tradução não deixa de ser uma adaptação, denominada transmutação ou transcodificação, a exemplo da tradução intersemiótica, que envolve diferentes signos. Hutcheon afirma que há três tipos dicotômicos de adaptações: historicizar/deshistoricizar; racializar/desracializar e incorporar/desincorporar.

Sendo assim, como dissemos, adaptação e intermedialidade estão interligadas e uma é decorrente da outra. Com elas, é possível abranger um público maior de pessoas, inclusive tornando-os leitores da obra literária em questão. Por se tratar de uma adaptação, alguns elementos podem ou não sofrer alterações, pois não é obrigatório haver uma fidelidade total à obra original. Além disso, sempre há perdas e ganhos em uma adaptação, pois uma arte pode se valer da outra sem que haja total fidelidade.

A seguir, a análise das personagens.

3 Literatura comparada: as personagens de “Natal na barca” e “A barca”

No conto, existem as seguintes personagens: um senhor, uma mulher com o filho no colo, um jovem (protagonista) e um senhor bilheteiro.

O cenário — escuro, sem iluminação e uma noite de véspera de Natal em uma barca — contribui para dar forma e características às personagens, reforçando toda a simbologia envolta em cada uma delas. Portanto, ele é elemento fundamental para analisarmos as personagens do conto. Importante dizer também que, de acordo com Candido *et al.* (2014), cada personagem assume um grau de importância na narrativa de acordo com a sua atuação, por isso, muitas são secundárias e compõem a atuação das principais, sendo estas a protagonista, a mulher e o seu filho.

As características do conto são observadas aqui por haver poucas personagens, com enredo condensado, clímax e desfecho, ou seja, o conto pode ser lido em uma sentada, conforme afirma Poe, e é um nocaute ao leitor por causar impacto neste, conforme afirma Cortázar, análises estas retomadas por Gotlib (2004) em seu livro.

Prosseguindo com a nossa análise, a mulher com filho no colo era professora e tinha muita fé em Deus, usava um manto escuro e longo; podemos fazer uma alusão, nesse caso, à Virgem Maria:

O velho, um bêbado esfarrapado, deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia. A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga. (TELLES, 2007, p. 21)

O seu filho, nesse caso descrito na passagem acima, representa a simbologia do menino Jesus, pois a protagonista vê que ele está morto, pelo menos assim o percebe, e, depois, este ressuscita, para sua surpresa:

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo,

apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto. (TELLES, 2007, p. 26)

Em outra passagem, vemos que fica impactada (aqui, o nocaute de Cortázar) e surpresa com o fato de que a criança está viva, imaginando que pode ter sido um milagre o que estava vendo ou mesmo que a morte do bebê era imaginação sua:

— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

— Acordou?!

Ela sorriu:

— Veja...

Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar.

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço. (TELLES, 2007, p. 27)

A protagonista é uma mulher cética e inicia o diálogo com a tal mulher sozinha na barca com o filho. Após ver o “milagre” da ressurreição — o menino “ressuscita” após estar muito doente e com febre, como já dissemos —, passa a questionar suas (des)crenças:

Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma certa irritação me fez andar. (TELLES, 2007, p. 25)

A barca seria então uma espécie de manjedoura, por todo o aspecto relacionado à noite de Natal, à mulher como Virgem Maria e ao bebê como o menino Jesus ressuscitado. As duas continuam o diálogo, deixando a protagonista pensativa com a situação toda que ocorreu:

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

- Deus — repeti vagamente.
- A senhora não acredita em Deus?
- Acredito — murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber porquê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas... (TELLES, 2007, p. 25)

O rio, definido pela protagonista como “verde e quente”, funciona quase como uma personagem na narrativa pelo fato de transmitir um pensamento dela; o movimento que imagina que ele tenha de manhã faz com que sirva de reflexão a ela, além de trazer calma: “Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.” (TELLES, 2007, p. 27). A ênfase de ser “verde e quente” também é um indício de que ela consegue ter clareza de pensamento a partir dele. As demais personagens, como são secundárias e quase não representam ações no enredo, figuram mais como apoio a essas três analisadas. O fato de a narração ser em primeira pessoa faz com que o leitor adentre no mundo da personagem e tenha a visão do que acontece a partir do ponto de vista desta, segundo Brait (2017).

Antes de adentrarmos na análise fílmica, é importante lembrar que as adaptações funcionam como uma reinterpretação da obra literária. Nesse caso, mais do que isso, elas costumam atrair determinado público e fazer com que a obra fique conhecida junto a este:

Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? Parte da resposta certamente tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa (GROENSTEEN, 1998b, p. 9). Isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias. Apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações *como adaptações*. (HUTCHEON, 2013, p. 24-25)

Complementando o que diz Hutcheon, Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 84) afirma:

O reconhecimento da natureza criativa da adaptação, de sua capacidade de criar novos sentidos, fez com que, aos poucos, essa prática ganhasse um novo *status*. Ela deixa de ser vista como uma mera imitação, como entendiam alguns críticos, ou um produto de segunda mão, para ser considerada uma prática enriquecedora da obra fonte.

Robert Stam, por exemplo, propõe romper esse *status* tradicionalmente subalterno da adaptação em relação à obra literária fonte.

Não existe a obrigação, conforme dito anteriormente e amplamente divulgado pelos especialistas aqui citados, de uma obra ser fiel à outra, por isso, elementos podem ser tirados e/ou acrescentados, daí o termo adaptação, tão comumente usado. No curta, algumas coisas modificam-se, porém o cenário — um barco simples, pouco iluminado por um lampião e enfeitado de Natal — também se torna parte importante na composição das personagens. São elas: um homem mais velho (bêbado), duas meninas com doces nas mãos, uma senhora (comandante da embarcação), um homem, uma mulher com filho no colo e uma jovem (a protagonista). As imagens, ou seja, o cenário, em um curta ou longa-metragem, já aparecem para nós sem que tenhamos que imaginá-las, conforme afirmam Mattos e Pereira (2021, p. 93): “Na leitura, podemos imaginar a personagem e a imaginamos imersa em um espaço; no vídeo, tais elementos apresentam-se de imediato aos olhos do espectador, portanto devem ter sido previamente trabalhados pela produção.”

A mulher com filho no colo aparece (A BARCA, 2019, 5’21”) sem o manto escuro, demonstra ter fé em Deus, mas podemos, pela data em que se passa a história e devido ao cenário, fazer uma alusão à Virgem Maria. Assim como no conto, ela também é professora.

O filho (A BARCA, 2019, 12’56”; 13’15”) parece morto para a protagonista, que se aflige pela cena, apresentada também ao leitor, e pela mãe tão sofrida. Será mesmo que está morto? Ele ressuscita e ela presencia um milagre? Fato é que tal cena é uma alusão à Ressurreição do menino Jesus. A narração nesse curta é em terceira pessoa, pois a câmera focaliza a personagem em momentos-chave como este, algo explicado por Beth Brait (2017, p. 77): “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem.”

Continuando nossa explanação sobre personagem e cinema, Paulo Emilio Salles Gomes afirma, no capítulo “A personagem cinematográfica”, do livro *A personagem de ficção*:

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambiguidade da personagem cinematográfica. (GOMES, 2014, p. 114)

De fato, é isso mesmo que acontece ao longo do filme, o ator ou a atriz dá vida a esses seres e podemos ver sua atuação conforme a história é narrada por meio de suas ações, comportamentos, expressões faciais etc. Quanto à protagonista, também cética no curta, ao final (*A BARCA*, 2019, 16’35”), aparece sozinha, segue pensativa na viagem com a comandante: teria presenciado um milagre ou vivido uma ilusão?

O diálogo entre a jovem e a mãe com a criança (*A BARCA*, 2019, 06’ – 12’) tem como enfoque a conversa entre as duas sobre suas vidas e fica evidente um dualismo entre ceticismo e fé. A protagonista depara-se com uma mulher devota a Deus e que não perde a fé em nenhum momento, o que a faz questionar suas (des)crenças.

As demais simbologias compõem o cenário e corroboram com as características das personagens: a carranca (*A BARCA*, 2019, 14’55”) representa sorte; a rosa (*A BARCA*, 2019, 8’57”), renascimento na noite de Natal, que é uma alusão a Jesus Cristo, à sua ressurreição (*A BARCA*, 2019, 15’43”), pois o menino está doente e com febre, parece branco como cera e acorda curado. Já o rio (*A BARCA*, 2019, 17’44”), assim como no conto, é uma representação do pensamento da personagem; a água serve como uma reflexão, a sua cor e a sua temperatura — verde e quente — representam a esperança. Assim como no conto, as demais personagens não analisadas aqui figuram mais como suporte às personagens principais e podem ser chamadas de secundárias por não representarem uma ação de fato. A barca em si funcionaria também como uma manjedoura, a exemplo do conto, por conta da simbologia envolta acerca do Natal (Virgem Maria e Menino Jesus).

Podemos dizer, após tudo isso, que cinema e literatura são interligados, isto é, uma arte é complementar à outra, permitindo assim que haja relação de interdependência, como vemos na passagem seguinte: “O cinema e a literatura têm mantido ao longo dos anos uma curiosa relação de amor e ódio, de influência

e negação dessa mesma influência, de mútua dependência e rejeição. A palavra e a imagem precisam e dependem uma da outra.” (CREUS, 2006, p. 51)

4 Conclusões

Pudemos, ao longo do artigo, perceber como as personagens do conto e do curta assemelham-se, ao mesmo tempo em que certas diferenças se apresentam ao leitor e ao espectador. As teorias sobre adaptação e literatura comparada serviram de base à pesquisa para entendermos esse trabalho minucioso feito por escritores e roteiristas, sendo que uma arte não diminui a outra, elas são complementares e não têm a obrigação de serem uma cópia fiel do original. Tanto o cinema quanto a literatura demonstram ser linguagens afins e que atraem públicos específicos, fazendo com que estes transitem entre ambas as artes e acabem conhecendo obras diversas e se interessando por tais.

As teorias sobre personagem reafirmaram como esse elemento é importante em uma narrativa, principalmente dentro de um conto, o qual tem características muito interessantes e peculiares. As personagens do conto e do curta são apresentadas ao leitor juntamente com o cenário que as compõem, dando mais ênfase a elas. Importante perceber o quanto cada uma é importante dentro da narrativa e aquelas que figuram apenas como secundárias dão o tom da narrativa com as principais, bem como suas simbologias.

As personagens cinematográficas, ganhando vida por meio dos atores, acabam sendo vividas a partir daquele momento por meio de formas e expressões, ao contrário da personagem literária, que já tem uma vida preexistente no papel antes mesmo de o leitor ter conhecimento dela. Entretanto, na literatura, o leitor vai construindo a imagem da personagem à medida que lê e, no cinema, esse ser ficcional já se apresenta diante de seu olhar por meio da câmera.

Referências

A BARCA. Nilton Resende (rot./dir.). Brasil, Alagoas. La Ursa Cinematográfica e VTK Produções. Itaú Cultural Play, 2020, 19 min.

BRAITH, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CREUS, Tomás Enrique. **Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação.** 268 f. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7416>. Acesso em: 16 jan. 2023.

GOMES, Paulo Emilio Sales. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 103-119.

GOTLIB, Nadia Batella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63-73.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de; PEREIRA, Helena Bonito Couto. **Conceitos e práticas de Literatura Comparada.** São Paulo: Editora Mackenzie, 2021.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermedialidade: uma introdução.** São Paulo: Contexto, 2022.

TELLES, Lygia Fagundes. Natal na Barca. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Venha ver o pôr-do-sol e outros contos.** São Paulo: Editora Ática, 2007. p. 21-27.

As narrativas visuais de Thomas Ott: contos gráficos de horror

Luara Teixeira de Almeida

O gênero de horror, dentro da literatura, é bastante reconhecido graças a autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft e Mary Shelley. No entanto, pouco considerado pela crítica é o horror dentro do espaço das histórias em quadrinhos — ainda que obras desse gênero sejam amplamente publicadas e bem recebidas pelo público leitor no geral. A arte sequencial também conta com nomes clássicos do horror, como Junji Ito, Alan Moore, Neil Gaiman e Dave McKean. Nessa linha, podemos acrescentar Thomas Ott, autor cuja obra abordaremos neste artigo.

Valorizando esse gênero, desde 2012, está a Darkside Books, que surge como a primeira editora do Brasil exclusivamente focada em obras literárias de ficção científica, terror e fantasia. O nome *Darkside* já revela isso aos leitores, trazendo um lado macabro e até sombrio em toda sua identidade. Dividida em selos, a Darkside traz ao público, de todas as idades e interesses, o horror por diversas vias. Por exemplo, temos o *Caveirinha*, selo infantil da editora; o *Fábulas Dark*, que traz o horror no universo das fábulas; o *Medo Clássico*, para o horror mais tradicional da literatura etc. Entre os selos, destacamos, neste artigo, o *Darkside Graphic Novel*, que tem como foco, justamente, a linguagem das histórias em quadrinhos. As obras desse selo se destacam pela qualidade gráfica e narrativa, sendo publicadas sempre em capa dura e acabamento de alto padrão — além de inovarem, no mercado brasileiro, ao apostarem tão fortemente na questão do horror. O selo publica autores nacionais e internacionais, buscando sempre o melhor da arte sequencial.

As obras que iremos destacar, desse selo, são *Cinema Panopticum* (OTT, 2021) e *A Floresta* (OTT, 2022), ambas do autor suíço Thomas Ott. Esses livros estão juntos, nessa análise, por critérios que os unem: além da mesma autoria e mesma técnica de ilustração utilizada (ilustrações em preto e branco construídas por uma forma de gravura), eles possuem um caráter de coleção em suas edições e são livros de contos gráficos de horror, como veremos com

maior aprofundamento em seguida. Iremos abordar como o efeito de sentido do horror é trazido por meio das escolhas gráficas dessas narrativas sequenciais, construindo caminhos para o leitor mergulhar na atmosfera de jogo e tensão, ao se tornar um coautor da história por meio das linguagens gráficas.

1 A questão do horror

Primeiramente, é relevante esclarecermos a questão do *horror*, presente no título desse artigo. Partimos do horror enquanto gênero — literário, nesse caso — em que se almeja o efeito de sentido de medo físico ou psicológico do leitor e/ou personagem. No entanto, Nestarez (2022, p. 40-41) descreve que “Um texto de horror não se define somente pelo efeito causado — um critério necessariamente subjetivo —, mas também pela intenção de causá-lo, o que implica estrutura(s) específica(s)”.

Em outras palavras, o horror não pode ser medido quanto ao efeito causado em seu receptor — uma vez que nenhuma obra literária tem o poder de prever e/ou controlar as sensações causadas em seu leitor —, mas pelo trabalho das e nas linguagens, que constroem uma experiência potencial do horror. É o mesmo que descreve Poe (2011) em seu ensaio *A filosofia da composição*, deixando evidente a necessidade de uma *intenção* na escrita de uma obra literária ou, em outras palavras, uma consideração de efeitos ou impressões que se quer causar.

O processo de um texto que intenciona o horror passa pela antecipação de uma experiência, que parece despertar o leitor para a narrativa; e por uma sensação pós-experiência, que o congela na condição de testemunha do macabro. Assim, o horror é espaço amplo de emoções variadas, como descreve Nestarez (2022, p. 44): “[...] o território do horror, ou seja, do arrepio e do estremecimento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme”.

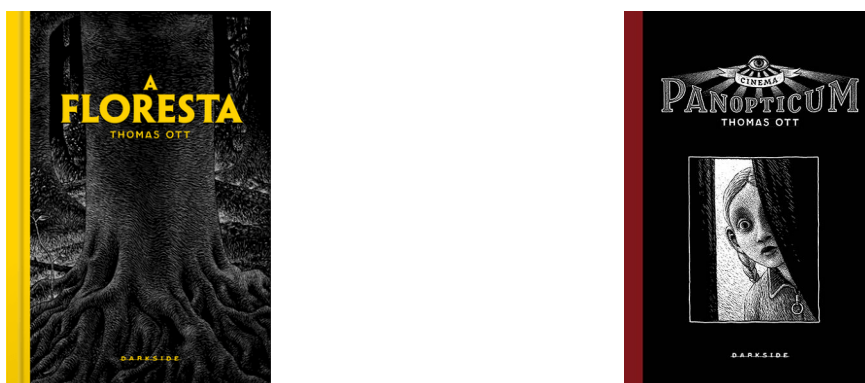
Essas reações, todavia, só podem ser alcançadas por meio das linguagens — ou, ainda, por meio do jogo com a ausência da linguagem, criando silêncios e vazios circunstanciais —, sejam elas palavras, imagens ou outros elementos gráficos que, como veremos adiante, são um vasto campo de exploração do horror.

A questão do horror neste artigo, portanto, é a presença de elementos que, intencionalmente, causem uma percepção de estranhamento por meio do incômodo, mas que sejam, ao mesmo tempo, intrigantes o suficiente para fisgar o leitor e fazê-lo mergulhar na narrativa ainda que seja amedrontadora — uma vez que esse leitor reconhece que pode vivenciar as mais terríveis experiências dentro do território seguro que é a literatura, pois, ao atingir os próprios limites, ele possui, entre outros direitos, o de não terminar de ler o livro, como escreveu Daniel Pennac (1993).

2 Entre cinemas e florestas

As obras analisadas nesse artigo — *Cinema Panopticum* (OTT, 2021) e *A floresta* (OTT, 2022) —, ainda que não tenham relações narrativas diretas ou de continuidade entre elas, podem ser consideradas parte de uma coleção, se pensarmos em seus projetos gráficos. Os livros, da mesma editora, possuem dimensões iguais de formato e acabamento: 16 x 23,5 cm de tamanho e capa dura. As margens esquerdas apresentam uma tira colorida (amarela em *A floresta*, que evidencia uma luz em contraste com a floresta e o contexto de escuridão da obra; e vinho em *Cinema Panopticum*, que dialoga com as cortinas de teatro e cinema antigos [Figura 1]) que dá, também, cor às lombadas. As folhas das duas obras são pretas, já criando uma atmosfera que suporta as imagens de Ott e as diferencia da tradicional superfície branca. Assim, as duas obras, colocadas lado a lado, se aproximam em termos de projeto, ainda que possuam suas individualidades narrativas.

FIGURA 1 – Obras analisadas no artigo



Legenda: Capas das obras.
Fonte: OTT, 2021; OTT, 2022.

No entanto, apesar das semelhanças de projetos gráficos nos objetos livros e da temática do horror, já percebida desde a capa, os conteúdos e formas das narrativas se diferenciam em alguns aspectos, como veremos a seguir.

Em *Cinema Panopticum* (OTT, 2021) acompanhamos uma garota em um típico *carnival* (parque de diversões), com tendas de entretenimento diversas. A personagem, entre várias opções que não pode pagar, entra na barraca do *Cinema Panopticum*, onde se depara com cinco máquinas de filme individuais para assistir por uma única moeda cada. Somos apresentados a cada pequeno filme, ou curta-metragem, partindo de uma página em que consta o título da máquina e um espaço para inserir a moeda que dará início ao conteúdo (Figura 2). Nessas páginas, nós leitores nos tornamos coautores, também responsáveis pelo início desse conto de horror: o virar da página é como o inserir da moeda.

FIGURA 2 – Página dupla de *Cinema Panopticum* (OTT, 2021)



Legenda: Momento em que a personagem assiste o primeiro conto de horror.

Fonte: OTT, 2021

Cada pequeno conto de horror é “transmitido” para a garota e, simultaneamente, para o leitor. Acompanhamos cenas macabras e apavorantes em imagens sequenciais de quatro quadros por página, no formato de uma história em quadrinhos tradicional. Ao final de cada conto é apresentada uma espécie de “epílogo”, em que acompanhamos a reação da garota ao que acabou de assistir e sua ação de iniciar um novo curta metragem. O último conto, porém, chamado “A garota”, não é mostrado para os leitores: dessa vez, assistimos apenas à reação de pânico da garota em tempo real e, em seguida, a vemos fugindo da tenda do *Cinema Panopticum*. Inferimos, aqui, pelo título “A

garota”, que o conto reproduzido era a própria história da personagem, talvez aquela que acabamos de ler. O livro se torna cíclico, pois a leitura da narrativa é justamente a leitura do conto de horror vivido por aquela garota, que se inicia novamente cada vez que abrimos o livro.

Sob outra perspectiva, temos a obra *A floresta* (OTT, 2022), apresentando um garoto em um funeral no interior de uma casa; em dado momento, ele decide escapar daquele ambiente. O personagem, então, triste e assustado, caminha pela floresta e por seres assustadores, até encontrar um homem mais velho. Nesse momento os dois se abraçam, conversam, e o menino volta para o funeral com expressão muito mais tranquila. A surpresa, no entanto, está quando descobrimos que o defunto era, justamente, o mesmo homem com quem o menino se encontrou na floresta.

Essa obra mantém uma proximidade com os contos de fadas, uma vez que seus elementos são bastante tradicionais desse tipo de literatura: o caminhar pela floresta pode nos remeter a João e Maria, Chapeuzinho Vermelho, Cachinhos Dourados e tantos outros. Esse ambiente da floresta, quase sempre sombrio, pode esconder perigos como bruxas, lobos, ursos ou, até mesmo, seres sobrenaturais, como no caso do livro de Thomas Ott.

O formato narrativo dessa obra nos oferece um ritmo de leitura diferente daquele de *Cinema Panopticum* (OTT, 2021), uma vez que em *A floresta* (OTT, 2022) as imagens são restritas às páginas da direita, ou seja, as páginas da esquerda não possuem nenhuma ilustração. A forma de diagramação do espaço, portanto, se aproxima mais de um livro ilustrado do que de uma história em quadrinhos, com um único quadro por página. Sophie Van der Linden (2011) define o livro ilustrado como obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que pode até mesmo estar ausente. Ou seja, a narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens. Assim, ainda que o texto verbal esteja ausente além do título (em obras chamadas assim de livro-imagem), a presença de uma imagem espacialmente preponderante, por página, aproxima essa obra da linguagem do livro ilustrado.

No entanto, isso não a afasta completamente de uma *Graphic novel*, nome do selo do qual faz parte pela editora Darkside, uma vez que as histórias em quadrinhos e os livros ilustrados são linguagens muito próximas, construindo, juntos, uma literatura que é *gráfica*. Postema (2018), discorrendo sobre as histórias em quadrinhos, diz que “para que os elementos individuais alcancem

essa síntese, a linguagem dos quadrinhos se apoia na força de suas ausências, no seus gaps ou lacunas” (POSTEMA, 2018, p. 16).

Igualmente, as histórias em quadrinhos e os livros ilustrados constroem suas narrativas por meio das lacunas. No caso de *Cinema Panopticum* (OTT, 2021), que se aproxima de um quadrinho-mudo, os gaps acontecem entre quadros partilhados na mesma página, enquanto em *A floresta* (OTT, 2022) essas “lacunas” acontecem entre as páginas, mantendo a página da esquerda sempre como esse “entre quadros” que se separam por páginas. No final, os elementos das narrativas são trazidos de forma a construir sentidos pela leitura. Assim, temos o “layout da página criado por molduras e sarjetas, que separam os quadros individualmente criando estrutura e ordem” (POSTEMA, 2018, p. 22) em ambas as obras.

Independentemente da definição das linguagens, compreendemos as duas obras como *contos gráficos* por sua extensão curta — não sendo assim *romances gráficos* propriamente ditos — e pela característica de trazerem uma narrativa cotidiana, concisa e de um único conflito. Nesses casos, temos contos fantásticos, pois abordam situações absurdas ou ilógicas — e, em *Cinema Panopticum*, temos microcontos fantásticos dentro do conto principal.

3 O horror gráfico

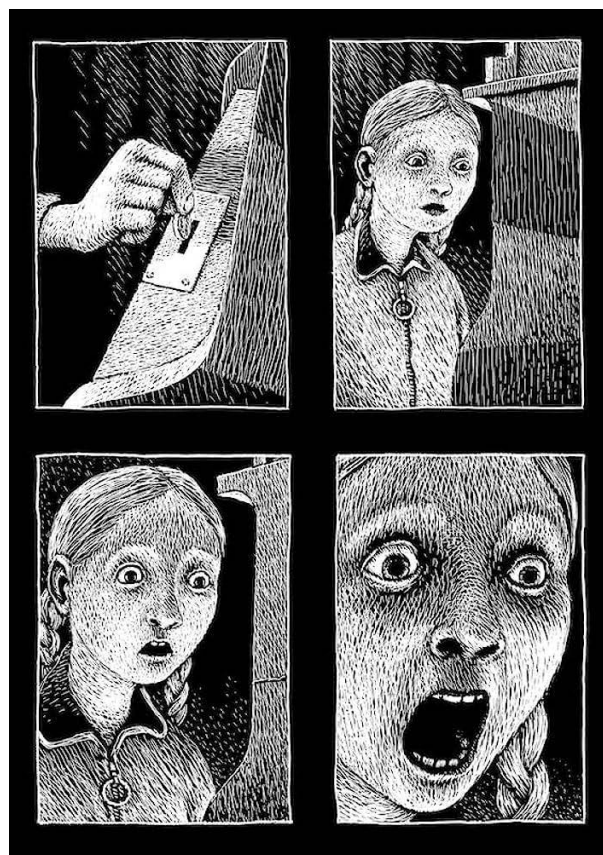
Entendemos as obras de Thomas Ott enquanto narrativas literárias que utilizam, no lugar de palavras, outros tipos de elementos gráficos para compor sua história, tais como imagens pictóricas, cores, hachuras, luz e sombra, requadros, entre outros. Dessa forma, o gênero do horror também se intenciona e se faz presente de forma *gráfica* nessas obras. Assim, como veremos, são várias as estratégias narrativas que reforçam o efeito do horror gráfico em *Cinema Panopticum* (OTT, 2021) e *A floresta* (OTT, 2022).

A primeira que devemos pontuar é a escolha da técnica de ilustração utilizada por Thomas Ott: o *scratchboard*. Esse procedimento é uma forma de gravura em que há uma base, normalmente da cor branca, coberta por tinta escura; o artista deve riscar a tinta para que seja revelada a cor de base e, assim, as imagens irem tomando forma por meio da luz e sombra. A gravura, portanto, acontece no des-cobrir a luz, que vai des-velando imagens. Essa técnica cria, em seu processo, muitas texturas visuais por meio de uma gama de hachuras que intensifica a luz e sombra, ou o branco e o preto, cores opostas, em contraste

— uma vez que “uma cor nunca aparece sozinha; ela não assume seu sentido, não funciona plenamente do ponto de vista social, artístico e simbólico a não ser na medida em que está associada ou oposta a uma ou várias outras cores”. (PASTOREAU, 2011, p. 10)

O aspecto de “riscado” do *scratchboard* traz um efeito grotesco, exagerado, fugindo de uma delicadeza e, portanto, se aproximando do horror. Além disso, a luz e sombra destacadas oferecem certo realismo às imagens, mesmo que os traços não sejam realistas, como podemos observar na Figura 3, em que a expressão de pânico da personagem é intensificada pelas hachuras. A sensação é de estranheza, pois são inseridos muitos detalhes em um desenho cartunizado. A técnica utilizada nessas duas obras ganha, ainda, maior efeito por se encontrar em um fundo de página preta, uma vez que figura/fundo se mesclam em uma mesma atmosfera — mesmo com quadros em branco delimitando cada imagem, criando uma sensação de enclausuramento e rigidez narrativa.

FIGURA 3 – Recorte de quadros de *Cinema Panopticum*



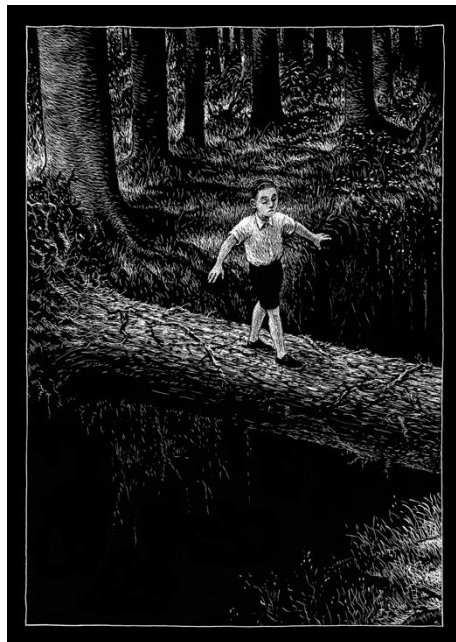
Legenda: Expressão de horror da personagem destacada pela luz e sombra.

Fonte: OTT, 2021.

Além disso, a técnica do *scratchboard* cria uma predominância da cor preta, uma vez que o branco precisa ser descoberto pelo entalhe da superfície, gerando constantemente cenas em penumbras. Esses ambientes escuros, dramáticos, estão intimamente associados com o horror, uma vez que a humanidade, como descreve Pastoreau, sempre teve medo da escuridão, “medo da obscuridade e de seus perigos, medo dos seres que vivem no escuro e nele rondam, medo dos animais cuja plumagem é da cor das trevas, medo da noite, fonte de pesadelos e da perdição” (PASTOREAU, 2011, p. 22).

Os personagens, tanto em *Cinema Panopticum* (OTT, 2021) mas, principalmente, em *A floresta* (OTT, 2022), estão sempre rodeados por penumbras, em cenas com elevada dramaticidade, justamente pelo medo que gera — nos personagens e leitores — o desconhecido. As hachuras criam ambientes bastante escuros, por vezes indecifráveis, como na Figura 4, em que o personagem caminha por um tronco de árvore que passa acima de um abismo completamente escuro. Esse lugar, inóspito, pode conter toda e qualquer mazela que nossa imaginação puder criar. O horror reside nesse lugar da potência do perigo e do desconhecido que nos assombra, por vezes, só pela sugestão do medo.

FIGURA 4 – Página de *A Floresta*



Legenda: Personagem caminha acima de um abismo escuro

Fonte: OTT, 2022

Outro ponto que reforça o horror de maneira gráfica em ambas as obras é o virar de páginas. Em *Cinema Panopticum* (OTT, 2021), o virar de páginas é o deslocar do leitor para a função de coautor, ao colocar o espaço de inserir a moeda no início de cada microconto. Ao virar a página, aludindo ao ato de inserir a moeda, o leitor não tem conhecimento do que virá em seguida: novamente estamos diante do desconhecido. Em *A floresta* (OTT, 2022) encontramos as imagens sempre na página da direita; isso gera uma leitura mais rápida da obra, um virar de página que nos coloca diante de outra imagem sem que, para isso, precisemos buscar com o olhar a direção de leitura (da página esquerda para a direita). A página preta da esquerda é como um piscar de olhos, ou um trocar de slides de uma câmera, em que somos colocados em um espaço de limbo, de ausência, antes de retomarmos outra cena (e encontrarmos outro monstro) na floresta.

4 O livro como jogo

Por fim, importante ressaltar a questão do livro como um jogo. O leitor busca a ficção de horror pois reconhece se tratar, justamente, de uma ficção: um tempo-espaço controlado em que ele pode vivenciar seus medos de forma segura.

Huizinga (2019, p. 10) diz que o jogo é a “evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria.”, ou seja, ao abrirmos um livro nós “fugimos” por alguns instantes da “realidade” para viver a ficção. No entanto, uma segunda leitura pode ser feita dessa relação com o jogo nessas obras: em ambas as narrativas, os personagens também passam por um momento de evasão da vida real deles. Em *Cinema Panopticum* (OTT, 2021), a garota vivencia os curtas-metragens de horror, enquanto em *A floresta*, o menino vive uma experiência com seres fantásticos — talvez de sonho? —, fugindo da realidade do funeral.

Deparamo-nos, portanto, com um jogo dentro do jogo: os leitores escapam de suas vidas reais lendo personagens que igualmente escapam da vida real deles. Essa relação metaficcional de camadas de ficção pode, inclusive, desencadear o horror por meio do questionamento de: quantas outras camadas podem existir? Onde os contos de horror acabam? Estamos nós também experienciando o horror ao fazer a leitura de personagens vivenciando essas situações macabras? Bernardo (2010, p. 37) descreve que “A leitura da leitura

que o personagem realiza na sua poltrona estabelece uma comunicação (que não deveria ser possível) entre a ficção e a realidade. No entanto, se a realidade de que trata o conto é a realidade deste personagem, ora, ela também é fictícia”.

Vivenciamos, portanto, uma comunicação entre níveis ficcionais, criando pontes por onde o horror caminha, amedrontando personagens e leitores. Nos deslocamos da nossa vida real para a vida dos personagens que vivenciam situações do horror, em ficções dentro da ficção, *por meio das e nas* linguagens.

5 Conclusão

Ao trazer para o Brasil as obras de Thomas Ott, a editora Darkside permite que o público da literatura de horror ganhe leituras que intensificam a percepção do *estranho*. A técnica e a narratividade de Ott são terreno fértil para o macabro, como é comprovado nos dois livros dessa coleção. Os próprios cenários escolhidos, um parque de diversão e uma floresta, são tradicionais nas narrativas assombradas, fazendo com que o leitor já entre com expectativa do que irá encontrar mas, ainda assim, se surpreenda com os horrores gráficos criadas pelo autor.

Podemos inferir, após essa análise, que *Cinema Panopticum* (OTT, 2021) e *A floresta* (OTT, 2022) são, de fato, contos gráficos de horror em toda sua construção narrativa. Elementos gráficos, técnicas de ilustração e projeto foram apresentados de forma a compor uma experiência de *inquietação* e *assombro* (NESTAREZ, 2022). Dessa forma, ampliamos o entendimento do gênero para obras literárias não verbais, capazes de alastrar o horror de maneira gráfica para todas as linguagens e públicos.

Referências

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NESTAREZ, Oscar. **Uma história da literatura de horror no Brasil**: fundamentos e autorias. 2022. 197 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

OTT, Thomas. **Cinema Panopticum**. Rio de Janeiro: Darkside, 2021.

OTT, Thomas. **A floresta**. Rio de Janeiro: Darkside, 2022.

PASTOREAU, Michel. **Preto**. História de uma cor. São Paulo: SENAC, 2011.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2018.

Capitu para além da literatura

Margarida Pontes Timbó

1 Introdução

Este trabalho discute a personagem literária Capitu, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, analisando o modo como ela se transforma em figura da ficção, isto é, vive ou sobrevive para além da Literatura, como, por exemplo, quando serve de mote para outras artes, mídias, *memes* de redes sociais, produtos, textos-imagens, entre outras ocorrências.

Ao longo de nossas leituras constatamos que determinadas personagens ganham pervivência no cotidiano, muitas vezes, independentemente da identificação da autoria. Isso acontece com a figura emblemática da referida personagem e é relevante para entender melhor o objeto artístico.

A metodologia da pesquisa teórico-bibliográfica embasou-se no pensamento de Bakhtin (2011), Candido (2011), Reis (2003, 2011, 2014), Wood (2001), entre outros que se interessam pelos estudos da personagem. Além disso, utilizamos também a leitura de imagens por meio de *memes* e de outros textos multimodais que ressignificam Capitu para os tempos atuais. Como resultado, verificamos que mesmo não fazendo a leitura do romance *Dom Casmurro*, muitos leitores podem conhecer a expressiva Capitu, sobretudo em virtude das metáforas que ela suscita e da sua potencialidade para além do livro, ou seja, da forma como ela ganha vida autônoma no mundo.

Em suma, traçaremos a discussão deste artigo tomando por base a personagem Capitu e a sua pervivência para além do objeto literário, pois a vastidão de sua expressividade motiva o conhecimento de novos leitores no mundo contemporâneo cercado por múltiplas linguagens, textos e mídias.

2 Revisitações sobre o estudo da personagem literária

O assunto personagem interessa aos estudos da Teoria da Literatura de Aristóteles (2005), passando pela narratologia de Todorov (1979, 2011) até Barthes (2011) e Gerard Genette (1995). Na atualidade, a narratologia dilata as discussões sobre o ser da ficção, porque “tende a contemplar categorias como a personagem entendida como signo” (REIS; LOPES, 2011, p. 288), englobando sentidos que ressignificam a obra de arte, de acordo com uma nova configuração do sujeito ficcional. Diante disso, podemos falar em personagens que se transformam, pois elas apresentam efeitos de leitura para além da concepção de seres meramente de papel, em virtude de sua complexidade e poder de representatividade do humano, haja vista sua completude de razão, sentimento e vontade, “[...] integrados num denso tecido de valores” que “[...] revelam aspectos essenciais da vida humana” (ROSENFELD, 2011, p. 45).

Não há como negarmos a relevância da personagem para os estudos literários, pois, como assinala o mestre Antonio Candido (2011, p. 53):

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

Acreditamos que a personagem se torna elemento expressivo de um dado texto artístico, principalmente porque ela pode se manter viva no enredo e fora dele, por isso serve como aspecto indispensável para a leitura e para a crítica literária. Carlos Reis (2003, p. 360), em *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, também apresenta ideia similar quando esclarece que, como

Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes narrativos. Na narrativa literária (da epopeia ao romance, do conto ao romance cor-de-rosa, etc.) como na narrativa cinematográfica, na telenovela ou na banda desenhada, ela é normalmente o eixo em torno do qual gira a acção e em função da qual se organiza a economia do relato.

Nos tempos atuais, os estudos narrativos sobre a personagem exibem peculiaridades que vão além das próprias obras literárias, por exemplo, os textos multimodais¹, a mídia e a era da “reprodutibilidade técnica”, como sugere o pensamento de Walter Benjamin (2013), também contribuem para redimensionar o perfil da protagonista de um dado romance. Muitas pessoas sem letramento literário, por exemplo, acabam conhecendo um pouco de personagens como “O Pequeno Príncipe”, “Emma Bovary” ou “Capitu”, não pelo contato direto com a leitura do livro em que essas figuras da ficção aparecem, mas sim pelas imagens que elas foram adquirindo, à medida que a literatura mantém relação intrínseca com outras artes (como o cinema, a pintura e a música). Nesse sentido, a “reprodutibilidade técnica” permitiu a democratização da obra de arte e até a figuração da personagem para além do livro.

Com as diversas linguagens artísticas surgem novas significações para a personagem, transformando-a em figura da ficção. Essas questões podem ser criadas através daquilo que é sugerido pela própria personagem na narrativa, principalmente pelo seu discurso ou pela voz do narrador falando sobre ela e descrevendo-a. Assim, também outras linguagens artísticas ainda são responsáveis por imprimir novas significações para a personagem, como, por exemplo, a ilustração e a imagem cinematográfica. Então, a possibilidade de prolongar a existência do ser fictício no mundo acontece por diferentes textos, meios e linguagens. Isso implica dizer que o elemento narrativo personagem pode nos surpreender, revelando-se para além das páginas de um romance, por exemplo, quando aparece ilustrada numa pintura, na gravura da História em Quadrinhos (HQ), no videogame, na tela do cinema ou da TV, nos *memes* das redes sociais, numa tatuagem, entre outras ocorrências, afinal “[...] uma palavra e uma imagem podem existir em contraponto ou em sinergia” (RIBEIRO, 2018, p. 67).

A personagem transformada em figura da ficção adentra os espaços do cotidiano quando menos esperamos: ela entra em nossa casa por meio de um utensílio doméstico, de um filme, minissérie ou novela, e dessa forma é redefinida de acordo com a interpretação do recriador, artista, diretor ou roteirista adaptador do texto visual. A personagem também pode ser ressignificada num quadro ou numa imagem visual impressa no livro, expressando sua ilustração física, imaginada por um pintor, ilustrador ou artista plástico. Ela ainda pode participar do nosso vestuário, quando tem sua imagem, frase sintomática e

1 Gunther Kress (2003) discute a multimodalidade como o centro das práticas comunicativas, assim, o uso de diversos recursos semióticos do design desempenha papéis complementares sobre os diferentes modos de interação e comunicação entre os textos.

metáforas significativas, ou mesmo seu nome, impressos e estampados numa camiseta, xícara, bolsa ou chapéu, entre outros acessórios que fazem parte do uso pessoal. Até mesmo tatuagens que as pessoas fazem com frases e nomes das personagens são recursos interessantes para observarmos a relevância de uma personagem literária, porquanto todos esses recursos conduzem diferentes olhares para a personagem de ficção. Desse modo, “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor” (BAKHTIN, 2011, p. 6). Sendo assim, a participação das personagens em objetos e cenas do cotidiano alimenta nossa perspectiva de vida, principalmente quando nos deixamos envolver pela sua complexidade, possibilitando que a visualidade ressignifique o ser ficcional. Portanto, a figura da ficção obtém força e expressividade muito além da literatura, inclusive porque mostra uma potência excessiva que redimensiona o projeto artístico do autor.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós aprendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. [...] A personagem é mais lógica, embora mais simples, do que o ser vivo (CANDIDO, 2011, p. 59).

Nesse sentido, a ideia de “figuração” tornou-se conveniente para compreendermos a presença da personagem tanto no mundo artístico quanto no mundo real. Vale destacarmos aquilo que Reis entende por figuração:

[...] o processo discursivo e metaficcional que, em diferentes momentos da composição de um relato, conduz à individualização de uma personagem num universo ficcional. A *figuração* desenvolve-se gradualmente ao longo da narrativa, convoca dispositivos de diversa ordem e remete para as dominantes semântico-pragmáticas do relato; por fim, a *figuração* provoca efeitos cognitivos muito variados e permite dizer da personagem que ela é uma *figura ficcional* (REIS, 2014a, grifo do autor).²

2 Informação obtida no Blog do Grupo de Estudos Figuras da Ficção. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/08/07/figuracao-politica-e-vida-real/>. Acesso em: 01 dez. 2014.

Quando a personagem se individualiza, aparece na obra com autonomia. Em *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*, o escritor baiano Jorge Amado considerava tal atitude da personagem um motivo de sua resistência em relação ao romance: “Aliás, para mim, a melhor prova de que o romance se põe de pé é exatamente essa — *quando o personagem torna-se independente do autor, anda com seus próprios pés, constrói ele próprio seu destino*” (AMADO, 2003, não paginado, grifo nosso). De tal modo, personagens como a Gabriela amadiana e a Capitu machadiana se apresentam assim para os leitores modernos, pois são personagens que constantemente ganham sobrevida e transformam-se em figuras da ficção, portanto, libertam-se de seus autores.

As personagens que se transformam, como Capitu, não se fecham exclusivamente na narrativa verbal e literária, elas adentram ao plano do mito, do cinema, da pintura, da novela televisiva, da minissérie, da publicidade, do relato de imprensa, do jornalismo literário etc. Para James Wood (2011, p. 95), na elaboração do texto literário talvez a parte mais trabalhosa seja “a criação do personagem de ficção”. Essa assertiva evidencia o cuidado e a atenção do escritor ao criar as figuras centrais da história.

Segundo Reis e Lopes (2011, p. 134), “a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa”. Notamos que essa conjectura parece ter suas fontes ligadas às ideias aristotélicas, especialmente, porque relaciona a personagem às ações na narrativa. Para que o leitor compreenda a história da narrativa é necessário que ele investigue a história das personagens, afinal elas são fundamentais para o desenrolar da trama. Entretanto, esse elemento narrativo necessita das outras categorias e até da cosmovisão do leitor para sua efetivação. Independentemente do suporte em que aparece, a personagem opera em conjunto com processos semânticos diversificados, aos quais se pode outorgar nome, história, caracterizações, discurso, ideologia, ponto de vista, entre outros aspectos.

Dessa forma, as personagens podem ser compreendidas “como signo, o que corresponde a acentuar a sua condição susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas” (REIS, 2003, p. 361). Do mesmo modo ocorre com a Capitu machadiana, cerne da discussão do tópico seguinte deste trabalho.

3 Capitu para além da literatura

De fortuna crítica ampla e notável, *Dom Casmurro* contempla no seu discurso os aspectos complexos de uma personagem feminina extremamente emblemática, intrigante pelo olhar e audácia. Capitu já foi mote de variedade de artigos produzidos pelos mais renomados professores e estudiosos da Literatura Brasileira, bem como também foi motivo de interessantes estudos e reescritas de ficcionistas célebres, como Fernando Sabino, Domício Proença Filho, Ana Maria Machado, Rinaldo Fernandes, Alberto Mussa, Luís Fernando Veríssimo, entre outros.³

A personagem também foi ressignificada para muitas linguagens artísticas: 1) na música *Capitu*, letra de Luiz Tatit (1990); 2) na linguagem do cinema, com o filme *Dom* (2003), dirigido e adaptado por Moacyr Góes; 3) na linguagem televisiva da novela *Laços de Família* (TV Globo, 2000), de Manoel Carlos; 4) na minissérie televisiva *Capitu* (TV Globo, 2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho; 5) nas Histórias em Quadrinhos — há ilustrações relevantes de Capitu, como as da HQ feitas por Rodrigo Rosa, na edição adaptada por Ivan Jaf e publicada pela editora Ática, em 2019. Capitu também aparece de maneira expressiva 6) na linguagem da moda e 7) nos *memes*. Portanto, ela constantemente é ressignificada em textos múltiplos; como ela própria, múltipla. Observamos extensivas leituras que enunciam a presença da personagem literária em textos multimodais com o intuito de divertir, ironizar, levar à reflexão e quase sem querer ampliar Capitu no mundo contemporâneo. Para Alberto Schprejer (2008, p. 8):

Se fizermos uma eleição entre os leitores desse país para decidir quem é a personagem feminina mais polêmica, mais importante ou mesmo mais bonita da literatura brasileira, a Capitu de Machado de Assis provavelmente venceria com folga nos três quesitos, principalmente no primeiro deles.

Capitu pode ser compreendida como a nossa “Gioconda brasileira” (MOURA, 2013), tal como Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, apresenta suas

3 Cabe destacar aqui os títulos dos livros desses autores: *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino (1999); *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença Filho (2005); *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado (2008); *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*, de Rinaldo de Fernandes (2008). No livro *Um homem célebre: Machado recriado*, encontra-se o texto “O princípio binário”, de Alberto Mussa (2008) bastante relevante para compreendermos a força expressiva de Capitu. No livro *Quem é Capitu?*, organizado por Alberto Schprejer (2008), também localiza-se o texto “A verdade”, de Luís Fernando Veríssimo igualmente relevante para entender a dinâmica da protagonista machadiana.

polêmicas, mistérios, enigmas e sorriso que levam seus apreciadores ao infinito e possibilitam sempre novas abordagens e discussões: “Capitu provoca, atrai, apaixona, irrita, enraivece e humilha, mas nunca se dá por inteira nem muito menos cede ao desejo ou à verdade do outro” (SCHPREJER, 2008, p. 9).

A seguir, as sete imagens de textos multimodais selecionadas para este estudo mostram como a sobrevida de Capitu se faz instigante, porque promove o conhecimento de novos leitores e a amplidão de leitores familiares sobre a força expressiva dessa figura da ficção.

FIGURA 1 – Ciúme tem nome...



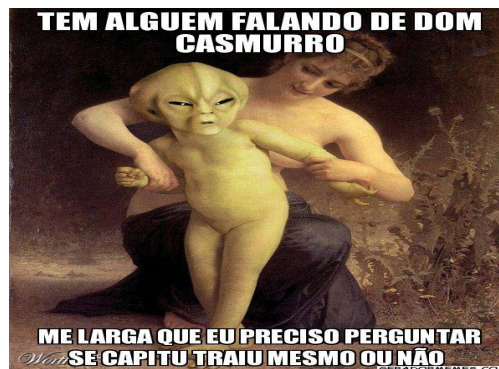
Fonte: <https://janelaliteraria.wordpress.com/meme-dom-casmurro/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

FIGURA 2 – Isso é porque...



Fonte: <https://janelaliteraria.wordpress.com/meme-dom-casmurro/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

FIGURA 3 – Tem alguém falando de Dom Casmurro...



Fonte: <https://janelaliteraria.wordpress.com/meme-dom-casmurro/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

As figuras 1, 2 e 3 constituem-se em *memes* costumeiramente utilizados nas redes sociais para rememorar a perspectiva da dúvida que circunda o romance *Dom Casmurro*, haja vista a construção de Capitu. Os textos acima podem ser tidos como reescrita ou atualização do literário, pois, com intuito irônico e tom humorístico, rememoram a força expressiva da personagem feminina criada pelo autor carioca. Assim, por meio da leitura de imagens, entendemos que Capitu vive para além da literatura. Nesse sentido, concordamos com Ana Elisa Ribeiro (2018, p. 67) ao asseverar que:

Quando se diz e se defende a leitura de imagens, quer-se também dizer que uma imagem carrega lá suas complexidades e seus segredos. Não basta ser vista, em um relance quase aleatório. Uma imagem precisa ser lida, também, à maneira de um conjunto de palavras. No entanto, as dinâmicas e sintaxes e gramáticas dessas linguagens são diferentes.

A figura 1 manifesta a cordialidade e o afeto entre os amigos Escobar e Capitu; contudo, chama a atenção do leitor o olhar da mulher representada na gravura, isto é, um olhar de lisonja e satisfação, haja vista a galanteria do homem. A Capitu representada pela imagem confessa seu desejo por Escobar, tal como na recriação literária de Lya Luft (2008), em “Capitu: para que saber?”. O texto-imagem da figura 1 ainda se vale da seguinte inscrição: “Ciúme tem nome... e é Capitu.”. Informação intrigante, pois no texto machadiano é mais visível o ciúme que Bentinho sente da esposa, e não o contrário; o leitor atento perceberá com sutileza essas informações, pois como personagem ambígua, a personagem feminina manifesta atitudes dúbias e contraditórias. O *meme*, portanto, demonstra essa vertente da protagonista: não é somente o narrador-

personagem Bentinho que sente ciúmes, o leitor atento entende que Capitu, igualmente insegura, evidencia ao longo da narrativa certo ciúme dos dois homens que a cortejam. Tal texto-imagem reitera a opinião de Silviano Santiago (2008, p. 96) acerca de quem seja essa personagem literária criada por Machado de Assis: “Capitu é o ciúme — ou seja, é a malícia de Dom Casmurro; é a regra de composição do romance machadiano.”

A figura 2 é ilustrada pelo rosto do famoso padre Fábio de Melo, sujeito bastante ativo nas redes sociais por seus posicionamentos excessivamente irônicos e sinceros. Curiosamente, o olhar crítico e avaliativo do rosto que estampa o *meme* associado ao texto “Isso é porque ele não conheceu Capitu” pode ser endereçado a qualquer usuário das redes sociais que hesite com relação ao comportamento de outra pessoa ou esteja em dúvida sobre alguma circunstância. Trata-se de um texto-imagem muito utilizado nas redes sociais, porque reverbera a noção da incerteza presente no enredo machadiano; também faz menção à personalidade vivaz da protagonista feminina: “Capitu é inocente ou é culpada? Tanto faz. Capitu, como uma moeda, tem duas faces. Poderia perfeitamente ser fiel ou infiel a seu marido. As duas opções são possíveis e estão na personalidade da heroína” (MOURA, 2013, p. 78).

A figura 3 evidencia novamente a noção da dúvida associada à figura de Capitu, por muito tempo discutida como a grande inquição de Machado a seus leitores. Em texto de reescrita literária, intitulado “A verdade”, Luís Fernando Veríssimo reitera esse importante elemento do romance, quando concede voz ao narrador-personagem Bentinho: “[...] As dúvidas, sempre as dúvidas...” (VERÍSSIMO, 2008, p. 118). No *meme* em análise, vemos a imagem de uma mulher representada pela pintura romântica, segurando uma espécie de ET e a seguinte informação: “Tem alguém falando de Dom Casmurro, me larga que eu preciso perguntar se Capitu traiu mesmo ou não”. Todavia, o que está em jogo não é a resposta acerca da possível traição, mas sim a perspectiva da escolha: há leitores que acreditam que Capitu de fato cometeu adultério, como, por exemplo, o escritor Otto Lara Resende (2008), que no ensaio “Não traiam Machado”, afirma que as provas da traição são claras: “Bentinho era estéril — precisa prova maior? De onde então essa ideia pateta de um Bentinho ingênuo e ciumento?” (RESENDE, 2008, p. 118).

Em contrapartida, há outros leitores que entendem o discurso obsessivo de um narrador inseguro, ciumento e infiel como, por exemplo, Hellen Caldwell (2002), no livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Essa compreensão do romance, que destaca o ciúme e as dúvidas

no discurso do narrador-personagem, só surgiu na década de 1960 e é bastante difundida até os dias de hoje. Ademais, evidencia ainda os intertextos machadianos com a produção escrita de William Shakespeare. Para o professor João Cezar de Castro Rocha (2021, p. 135), constituindo-se como “leitor águia”, Machado “reciclou três peças shakespearianas: Conto de Inverno; Címbelino; Otelo, [...] na composição do seu romance-esfinge”, por isso inúmeros leitores entendem Bentinho como um indivíduo desconfiado e ciumento. Este “[...] é antes de tudo alguém atormentado pela dúvida, pela virtual impossibilidade de saber ao certo o que correu — no fundo, se algo efetivamente aconteceu, nunca saberemos.” (ROCHA, 2021, p. 136). Nesse sentido, o terceiro *meme* traduz de maneira pertinente tal compreensão, afinal “Bentinho não consegue convencer o leitor porque este ficou de tal modo seduzido por Capitu, e também surpreendido por a moça não poder superar as barreiras do silêncio que o narrador lhe impõe” (ZILBERMAN, 1999, p. 15).

Visualizamos a seguir a figura 4, difundida em produtos comercializados em sites de utensílios domésticos, como canecas e blusas para o uso diário:

FIGURA 4 – Olhos de cigana oblíqua e dissimulada



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/290200769736381901/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

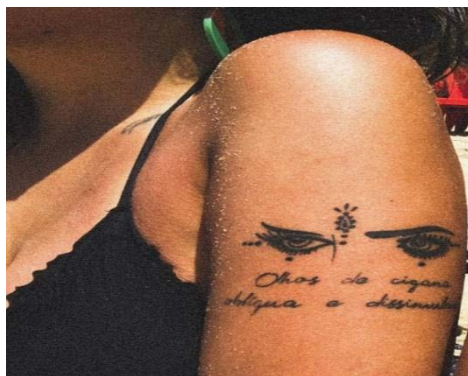
O texto-imagem da figura 4 faz alusão aos pormenores recorrentes quando o narrador descreve Capitu:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada.” Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira, eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. (ASSIS, 1999, p.65)

São esses detalhes que possibilitaram várias metáforas ligadas à figura de ficção, pois desde o início do romance ela é descrita como “oblíqua e dissimulada, capaz de fingir sedução para alcançar seus objetivos” (ZILBERMAN, 1999, p. 14). O enigma do olhar é bastante recorrente em toda a narrativa, os olhos são discutidos como sentidos expressivos e ambíguos, mas que comunicam muito mais do que a oralidade da boca: “os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham...” (ASSIS, 1999, p. 37).

Pela expressões que descrevem o olhar de Capitu, notamos metáforas ligadas ao olhar e mais uma vez relacionando a mulher aos símbolos da natureza, como “os olhos de ressaca”, o mar sempre referenciado na narrativa, que provocam no leitor o questionamento para a ambiguidade da figura de ficção, porquanto “Capitu é a história contada através dos olhos” (CARVALHO, 2008, p. 19). Logo, quando um leitor deseja marcar em seu corpo um texto-imagem, como uma tatuagem reproduzindo os olhos e a expressão diretamente conectada à Capitu, possibilita a sobrevivência da personagem, uma vez que outras pessoas, mesmo que não tenham lido *Dom Casmurro*, poderão conhecer ou reconhecer a expressividade e força da protagonista. As figuras 5, 6 e 7 exteriorizam essa abordagem, conforme vemos abaixo:

FIGURA 5 – Olhos de cigana oblíqua e dissimulada



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/400750066844563759/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

FIGURA 6 – Dom Casmurro e os olhos de Capitu



Fonte: <https://www.facebook.com/Bruna.Martins.Tattoo/photos/a.798586560319184/1764146560429841/?type=3>. Acesso em: 16 dez. 2023.

FIGURA 7 – Capitu



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/547750373431859061/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

Diante desses textos-corpos-imagens e de seu “poder semiótico” (KRESS, 2003), os quais defrontamos nas figuras 5, 6 e 7, podemos ler *Dom Casmurro* e perceber a expressividade da pervivência de Capitu: “encontrar Capitu, a fictícia, seria deparar-se com o que há de feminino em nós mesmos?” (CARVALHO, 2008, p. 19). Os olhos da personagem são representados nessas três figuras: na 5, os olhos de cigana são reforçados pela maquiagem, o *bindi*, ornamento utilizado pelas mulheres indianas e também as ciganas, aparece como joia rara. Ele representa o estado civil das mulheres das referidas etnias. Na imagem 5, o *bindi* sugere o terceiro olho misterioso, que ajuda a fixar a metáfora “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Nas figuras 6 e 7 vemos a presença do narrador-personagem Dom Casmurro — que, tal como o outro Dom, isto é, o Quixote, aparenta olhar meio desequilibrado e perdido. Surpreendentemente, a figura 7 se assemelha bastante à caracterização do personagem Dom, performatizada pelo ator Michel Melamed, na minissérie *Capitu*, adaptada e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, transmitida pela TV Globo, em 2008.

Esses textos multimodais, como textos-corpos-imagens, apresentam intertextos ou alusões a figuras da ficção. Por meio deles nos perguntamos: 1) por que determinadas personagens literárias adquirem relevância para além da literatura e da relação que estabelecem com seu autor?; 2) o que fica da personagem quando se conclui a leitura?; e 3) por que uma personagem ganha tanto destaque e grandeza saindo da literatura para a rotina da vida? Esses questionamentos tornam a figura da ficção um assunto interessantíssimo, discutível e sempre motivo de reflexão aos leitores. Sendo assim, entendemos que “todos os textos são multimodais. A língua sempre tem de ser realizada por meio de, e vem acompanhada de, outros modos semióticos” (KRESS; LEEUWEN, 1998, p. 186 *apud* RIBEIRO, 2021, p. 44).

Concluimos considerando a relevância da junção entre texto e imagem para a figuração de Capitu, sobretudo porque essa relação faz com que ela sobreviva por meio de *memes* nas redes sociais, apareça como produto consumido na vida cotidiana e como imagem em corpos, que como expressões de linguagem ajudam a manifestar força e expressividade dessa personagem literária.

Referências

- AMADO, Jorge. **Cartas a uma leitora sobre romances e personagens**. Ilustrações de Floriano Teixeira *et al.* Salvador: FCJA, 2003.
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise Estrutural da Narrativa**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 16-62.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHO, Luiz Fernando. Capitu c'est moi? *In*: SCHPREJER, Alberto (org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 17-31.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- KRESS, Gunther. **Literacy in the New Media Age**. London: Routledge, 2003.
- LUFT, Lya. Capitu: para que saber? *In*: SCHPREJER, Alberto (org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 75-82.

MOURA, Antonio. Capitu: retrato de uma Gioconda brasileira. *In*: MACHADO, Ana Maria *et al.* **Machado de Assis: um autor em perspectiva**. São Paulo: Global, 2013. p. 69-82.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos. **Figuração, política e vida real**. 2014a. Disponível em: <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/08/07/figuracao-politica-e-vida-real/>. Acesso em: 01 dez. 2014.

REIS, Carlos. **Aula Magna: Figuras da Ficção: estudos narrativos e estudos de personagem**. 2014b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qRxUz8FURA4>. Acesso em: 15 nov. 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

RESENDE, Otto Lara. Não traiam Machado. *In*: SCHPREJER, Alberto (org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 113-114.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Escrever, hoje**: palavra, imagem e tecnologias digitais na educação. São Paulo: Parábola, 2018.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Multimodalidades, textos e tecnologias**: provocações para a sala de aula. São Paulo: Párabola, 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. Machado/Shakespeare: Bento Santiago/Leontes: afinidades estruturais. *In*: WERKEMA, Andréa Sirihal; ROCHA, João Cezar de Castro. **Atualidade de Machado de Assis: leituras críticas**. São Paulo: Nankin, 2021. p. 127-142.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-50.

SANTIAGO, Silviano. Uma linhagem esquisita. *In*: SCHPREJER, Alberto (org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 83-98.

SCHPREJER, Alberto. Vamos à história dos subúrbios. *In*: SCHPREJER, Alberto (org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 7-11.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise Estrutural da Narrativa**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218-264.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. A verdade. *In*: SCHPREJER, Alberto (org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 115-120.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZILBERMAN, Regina. Um casal nosso conhecido. *In*: ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999. p. 26-29.

Livros de receitas: possibilidades de proximidades geracionais

Mariana Vogt Michaelsen

1 Apresentação

O cozinhar começa com as mãos que escolhem os alimentos, que limpam, cortam, mexem, sovam, moldam. As mãos queimam, mas pela habitual proximidade com o fogo são mais resistentes a ele. As mãos que cozinham são as mesmas que escrevem as receitas culinárias. Os dedos sujos marcam e os alimentos respingam impressões nas páginas dos livros de receitas que amarelecem conforme o uso. Os mais manuseados são mais amarelados, tem mais rasgos nas páginas. Embora as receitas culinárias registrem o fazer culinário, a escrita não é condição de existência desse fazer. As receitas podem ser transmitidas oralmente como um outro modo de registro do saber.

Ainda assim, oriento-me pela palavra escrita, mas sempre considerando que o saber culinário está entrelaçado com a prática e nem tudo dessa prática é registrado nas páginas dos livros de receitas: há algo do cozinhar que escapa à escrita. Considerando isso, neste artigo trato as transmissões culinárias geracionais a partir de dois livros: o livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária*, de Carolina Marcondes Porciúncula; e a antologia de textos *Íntimas suculências: tratado filosófico de cozinha*, de Laura Esquivel. Os títulos já evidenciam que a cozinha e a culinária estão presentes em ambos. Embora de diferentes gêneros literários, a escolha por esses dois livros se justifica por compreender como há diversas maneiras de se aproximar do fazer culinário através da linguagem.

O livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária* foi escrito para as alunas do curso de culinária ministrado por Carolina nos anos 1970¹ em Ijuí, cidade do interior do Rio Grande do Sul. Da forma como

1 O livro não tem ficha catalográfica, portanto, o ano não está especificado.

foi estruturado estão impressas receitas de um lado da página e páginas em branco no verso:

FIGURA 1 – Páginas 96 e 97 do livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária*, de Carolina Marcondes Porciúncula



Fonte: arquivo pessoal

Algumas páginas em branco, no entanto, foram preenchidas com novas receitas, manuscritas por outras pessoas, além de Carolina:

FIGURA 2 – Páginas 66 e 67 do livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária*, de Carolina Marcondes Porciúncula



Fonte: arquivo pessoal

Além disso, há alterações em algumas receitas publicadas, as quais mudam a quantidade de ingredientes, o modo de fazer ou acrescentam algum outro utensílio para o preparo da receita. Em minha dissertação (MICHAELSEN, 2022) trabalhei com cinco exemplares do livro de receitas. Todos publicados no mesmo ano, porém diferentes devido às alterações e acréscimos. As receitas manuscritas, as alterações nas receitas publicadas e as manchas, rasgos e páginas perdidas tornam um livro diferente do outro e, assim, colocam em questão a autoria: Quem é autor(a) de um livro de receitas? É quem cozinha? É quem lê? É quem escreve uma receita? É quem reescreve?

Para além das questões autorais, neste momento, interesse-me pelas proximidades geracionais e, portanto, não posso deixar de dizer que Carolina Porciúncula era minha bisavó. Cresci na cozinha de minha avó Maria Helena, filha de Carolina, e de meu avô Oscar, e o livro de receitas é a nossa proximidade geracional. Nesta direção, os escritos de Laura Esquivel se colocam como proximidades geracionais também. O romance *Como água para chocolate* (1989) foi escrito após o nascimento da filha da autora, que coincide com o momento em que ela retorna para a cozinha, lugar onde cresceu vendo a mãe

e a avó cozinham, conforme relata na antologia *Íntimas suculências: tratado filosófico de cozinha* (1998). Na antologia, organizada após a publicação do romance, a autora conta como as memórias de infância influenciaram a escrita do seu primeiro romance, além de outras reflexões sobre escrita e cozinha.

Os relatos de Laura Esquivel descrevem e se aproximam do que não se escreve em um livro de receitas, isto é, apesar de os livros registrarem o passo a passo, há algo da experiência da cozinha que vai além do que se escreve em uma receita culinária. As reflexões de Laura Esquivel, assim, complementam o livro de receitas de Carolina na medida em que retratam experiências, sensações e percepções de quem está ao redor do fogo. O que não se escreve em um livro de receitas, embora parte da vivência na cozinha, está registrado na antologia a partir das lembranças da autora. O livro de receitas de Carolina, por outro lado, conta histórias de outro modo: com as marcas de dedos, as manchas de ingredientes, as mudanças e acréscimos nas receitas. A proximidade com o fogo é outra quando o livro é manuseado e consultado na cozinha, e seus efeitos podem ser vistos nas páginas, marca outra de experiências.

2 A escrita ao redor do fogo

Escrevo este tópico ao redor do fogo. Não somente porque o verbo *cozinhar* vem da ação de colocar o alimento no fogo, mas por tudo o que acontece ao redor do fogo enquanto o alimento coze. As receitas culinárias manuscritas ou impressas nos livros de receitas são o registro de um gesto, o culinário. Embora a escrita se materialize em letra, não é necessário que haja escrita para a transmissão desse saber, isto é, as receitas podem ser transmitidas oralmente. É na cozinha, ao redor do fogo, que os segredos — culinários ou não — circulam. Por isso trago as lembranças da infância de Laura Esquivel (1998), que relembra os momentos em que as mulheres de sua família se reuniam ao redor do fogo:

Los primeros años de mi vida los pasé junto al fuego de la cocina de mi madre y de mi abuela, viendo cómo estas sabias mujeres, al entrar en el recinto sagrado de la cocina, se convertían en sacerdotisas, en grandes alquimistas que jugaban con el agua, el aire, el fuego, la tierra, los cuatro elementos que conforman la razón del universo. Lo más sorprendente es que los hacían de la manera más humilde, como si no estuvieran haciendo nada, como si no estuvieran transformando el mundo a través del poder purificador del fuego, como si no supieran que los alimentos que ellas preparaban y que nosotros comíamos permanecían dentro de nuestros cuerpos

por muchas horas, alterando químicamente nuestro organismo, nutriéndonos el alma, el espíritu, dándonos identidad, lengua, patria (ESQUIVEL, 1998, p. 15-16).

A visão da autora permite pensar a criatividade e o saber presentes nos gestos dessas alquimistas da cozinha, que cozinhavam como se não estivessem fazendo nada. Laura Esquivel (1998) volta o seu olhar para essas sábias mulheres e, pelas descrições de suas memórias, podemos perceber a legitimação do espaço da cozinha como um local de saberes femininos. Além da ação cotidiana de se alimentar, o momento de preparo e ingestão dos alimentos é ampliado quando visto a partir dos efeitos no corpo, no espírito, na língua e na identidade.

Se a repetição é característica do cozinhar, gosto de pensar essa questão a partir da noção de *infraordinário*², de Georges Perec (2010), pois ele nos convoca a voltar o olhar para o que acontece todos os dias, as coisas comuns, habituais:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o *infraordinário*, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação (PEREC, 2010, p. 179).

Quando Perec (2010) diz para interrogarmos o cotidiano, o habitual, afirma que estamos acostumados a ele e, por isso, não pensamos sobre. A sentença se aproxima das mulheres que cozinhavam como se não estivessem fazendo nada (ESQUIVEL, 1998), assim como se aproxima das percepções de Denise Amon e Renata Menasche (2008) sobre as repetições do cotidiano:

A familiaridade com essas comidas era gerada pelo fato de estarem à mesa todos os dias, havia a repetição e a ausência de reflexão que caracterizam um cotidiano. Por si só, essa familiaridade gerava uma sensação de intimidade, também não questionada, com esse grupo desconhecido que comia igual, um sentimento de identidade com a comunidade (AMON; MENASCHE, 2008, p. 15).

2 Em um dos capítulos de seu livro *O infraordinário*, Perec (2013) lista os alimentos que comeu ao longo do ano de 1974. Assim o autor evidencia como a alimentação e o alimentar-se estão presentes no nosso cotidiano. Precisamos nos alimentar para sobreviver. Mas, além disso, Perec coloca em lugar de importância esse ato tão comum ao listar as comidas ingeridas ao longo de um ano.

O que se vê na cozinha? Quais eram os gestos das mulheres na cozinha? Como descrever uma receita culinária? Tantas perguntas rondam a escrita. Hoje, parto da seguinte afirmação: receitas culinárias são a escrita de saberes. Podemos reconhecê-las pela estrutura: título, ingredientes e modo de fazer. Poderíamos classificá-las como formas simples, conforme a definição de André Jolles (1930, p. 20): “Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia”.

Dentro da suposta simplicidade, há muita complexidade. Por exemplo, a leitura que visa a execução de uma receita do livro *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária* não é tão simples. Há saberes que foram transmitidos oralmente durante o curso e, assim, não estão escritos nas páginas do livro. Algumas receitas, inclusive, mencionam modos de preparo de outras receitas. Vejamos a receita³ número 126:

126 – PÃO DA RAINHA

1 colher bem cheia de fermento fleichmann

½ litro de leite

1 colher de sal

200 gramas de banha

250 gramas de manteiga

½ colher de canela

12 ovos e 6 gemas

750 gramas de açúcar

MODO DE FAZER

1. Dissolve-se o fermento em ½ litro de leite com 1 colher de açúcar, com 4 xícaras de farinha de trigo, faz-se fermento.
2. Quando o fermento estiver lêvedo, **bate-se os ovos com açúcar como para pão de ló** e junta-se no fermento. Junta-se manteiga e a banha amolecida, canela e sal. Junta-se 2 kilos de farinha de trigo, mistura-se bem, e deixa-se crescer bem.
3. Esta massa deve ser feita de noite, no dia seguinte junta-se mais farinha até formar uma massa que possa sovar. Sova-se bem e faz-se os pães em feitiços de tranças, deixa-se em lugar quente, tapa-se os pães com uma toalha grossa e deixa-se levedar, para

3 Respeitei a forma como a receita está escrita no livro de receitas, sem fazer alterações de ortografia.

se conhecer quando os pães estão levedos, coloca-se uma pequena bolinha de massa em um copo com água; quando a bolinha subir é sinal que a massa está toda lêveda. Pincele-se os pães com um ovo desmanchado com 2 colheres de açúcar e 2 de café.

Forno brando (PORCIÚNCULA, 197-, p. 128-129, grifo meu).

No segundo tópico do modo de fazer, é dada a seguinte instrução: “bate-se os ovos com açúcar como para pão de ló” (PORCIÚNCULA, 197-, p. 128), portanto, supõe-se certo saber de quem irá ler essa receita ao considerar que essa pessoa saiba como se faz um pão de ló. Nem tudo se escreve em uma receita. Neste sentido, o que fica de fora é indício de proximidade entre quem escreve a receita e quem cozinha. Débora Santos de Souza Olivera (2010), ao analisar a escrita de uma mesma receita ao longo de 70-90 anos, percebe que o número de linhas aumenta muito. A autora considera que as linhas das receitas aumentaram, pois a experiência de ensinar e aprender a cozinhar diminuiu (OLIVEIRA, 2010). Há algo da experiência e das possibilidades de proximidade na cozinha, então, que pode ter diminuído com o tempo?

Laura Esquivel (1998) conta que se afastou da cozinha quando foi estudar e trabalhar, e somente sentiu necessidade de retornar à cozinha quando a sua filha era pequena. Ela tinha o desejo de que a filha comesse as mesmas comidas que ela comia em sua infância: “Yo quería que mi hija conociera su pasado, comiendo lo mismo que yo había comido en mi niñez. Lo malo fue que ya no me acordaba de las recetas de la familia” (ESQUIVEL, 1998, p. 19). É com o desejo de continuidade que a autora passa a cozinhar e, de alguma forma, retorna ao espaço da cozinha e perpetua os saberes familiares.

Ao analisar uma receita manuscrita por uma senhora judia, Amon e Menasche (2008, p. 16) dizem que a senhora já sabia fazer a receita, “o que indica que não a estava escrevendo para si mesma, mas para que fosse transmitida para as próximas gerações, na família. A passagem para a escrita revela o desejo de permanência da comida [...]”. O desejo de continuidade se manifesta na escrita de receitas culinárias. No entanto, a partir da análise de cinco exemplares do livro *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula*, percebi que as receitas culinárias continuam a ser escritas, isto é, elas são alteradas quando feitas e as alterações podem ser vistas nas mudanças em ingredientes ou no modo de fazer (MICHAELSEN, 2022). Isso indica que há transmissão de saberes culinários, todavia, esses saberes continuam em construção, elaboração e reelaboração.

3 (Des)importâncias ao redor do fogo

Busco colocar a culinária e, principalmente, a escrita culinária em lugar de importância, não somente por ter um livro de receitas como objeto de estudo, mas também por considerar importante a marcação desse modo de escrita como um espaço de saberes legitimados, considerando que historicamente os saberes e fazeres femininos foram deslegitimados. Por que falar de (des) importâncias então? Porque o que permitiu, de algum modo, a perpetuação das receitas culinárias foi a visão destas como banais, cotidianas e não criativas. Visão oposta à defendida aqui, mas necessária para pensar como historicamente a escrita de receitas culinárias se fez. Portanto, duas vertentes orientam este tópico: a escrita de receitas culinárias e a diferenciação entre culinária e gastronomia.

As “(des)importâncias” fazem referência ao Trabalho de Conclusão de Curso de Marília Dutra Jacques (2019, p. 7), que influenciada pelo poema *Apanhador de desperdícios* (2018)⁴, de Manoel de Barros, diz que tem o desejo de “falar sobre as pequenas desimportâncias que atravessam o ambiente da cozinha e o ato de alimentar-se”. Jacques (2019), como outras aqui citadas, tem as memórias de uma mulher cozinheira — no caso, a sua mãe — como orientação de pesquisa e de escrita. As memórias de mães, avós, tias e outras mulheres costumam — ao menos nos casos aqui citados — estar em cozinhas caseiras, no ambiente doméstico e familiar. A dicotomia de espaços público ou privado define, legitima ou deslegitima certos saberes e fazeres.

A diferenciação entre os termos culinária e gastronomia é estabelecida com profissionalização desse saber a partir da criação da gastronomia (GOMES; BARBOSA, 2004). Essa profissionalização atribui à gastronomia um caráter superior e predominantemente masculino, ao passo que a culinária é associada a um fazer doméstico, inferior e feminino (GOMES; BARBOSA, 2004). A decisão pelo uso do termo “culinária” não se limita a reconhecer a pesquisa como envolta de mulheres, mas, principalmente, por acreditar que ao voltar o olhar para a escrita de receitas culinárias a partir da criatividade, lugares preestabelecidos podem ser questionados.

Quando as mulheres começaram a escrever na Europa do século XIX, alguns modos de escrita eram autorizados a elas, pois não eram vistos como

4 Destaco um trecho: “Dou respeito às coisas desimportantes/ e aos seres desimportantes./ Prezo insetos mais que aviões./ Prezo a velocidade/ das tartarugas mais que a dos mísseis./ Tenho em mim um atraso se nascerça” (BARROS, 2018, p. 25).

ameaça ao patriarcado: os diários, as anotações de casa, as cartas e as receitas culinárias (PERROT, 1998). Michelle Perrot (1998) compreende essas formas de escrita como práticas de memória feminina que, no entanto, eram frequentemente destruídas pelas próprias autoras, ou seja, esses escritos eram jogados fora ou queimados. As receitas culinárias, por outro lado, permaneceram e foram transmitidas entre gerações, mantendo assim a memória escrita em páginas amareladas pelo tempo e pelos respingos de alimentos na cozinha.

Por ser fruto do curso de culinária, o livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária* está na casa de diversas famílias em Ijuí (RS). Esses livros pertenciam às donas de casa, alunas do curso de Carolina, mas foram transmitidos para as gerações seguintes. As receitas do livro continuam a ser feitas não somente por familiares de Carolina, mas também por alunas do curso e descendentes dessas alunas. Com esse exemplo é possível perceber como as receitas culinárias expandem o âmbito doméstico: elas circulam e são feitas por diversas mãos.

Há outros indícios da circulação das receitas. Algumas das receitas manuscritas nas páginas em branco têm nomes próprios entre parênteses, isto é, essas receitas foram presenteadas por outras mulheres. A troca de receitas culinárias, grafada em nomes próprios entre parênteses, é prova da circulação do saber culinário. E, mais além, é registro de que as práticas de memória feminina (PERROT, 1998) são feitas e construídas na coletividade. Se as alunas ou descendentes de alunas preservaram o livro *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária* em suas casas e se continuam a cozinhar algumas receitas do livro, a permanência dos saberes passados se materializam em refeições. A continuidade das receitas se dá toda que vez que elas são refeitas.

Em uma pesquisa sobre o livro *O não me deixes: sua história e sua cozinha* (2000), de Rachel de Queiroz, Ivana Teixeira Figueiredo Gund (2019, p. 160) diz que o conhecimento sobre a comida “é permeado por um saber que quer degustar. Continuar comendo dessa comida é a garantia de preservar a memória. Nesse sentido, come-se não somente a materialidade, mas também o símbolo de identidade, do qual não se permitem afastamentos”. É na intenção de preservação de uma identidade que Laura Esquivel retorna para a cozinha quando a sua filha nasce.

O retorno de Laura Esquivel para a cozinha resultou não apenas em memórias, mas em seu primeiro romance, *Como água para chocolate* (1989):

Como agua para chocolate, desde su concepción, estuvo rodeado de amor: La gestación no comenzó cuando se me ocurrió la idea central de la historia, sino cuando recibí mi primer alimento dado con amor.

Escribí mi novela como un intento de darle el valor que se merece a la transmisión del amor en la cocina. Estoy convencida de que al igual que Tita en mi novela, uno puede imprimir esta emoción a los alimentos, pero también a toda y cada una de las actividades que realiza día con día (ESQUIVEL, 1998, p. 50).

A autora reconhece que a ideia central do livro é gestada quando ela recebeu o primeiro alimento dado com amor. Neste sentido, dois aspectos são bastante interessantes. Primeiro, a importância das experiências na cozinha e o reconhecimento da transmissão de amor e de saberes nesse espaço. Segundo, como isso se materializa no romance da autora, visto que *Como água para chocolate* é estruturado como se fosse um livro de receitas⁵. Doze capítulos compõem o livro. Cada capítulo é nomeado com um mês do ano e o título de uma receita. Na página seguinte há uma lista de ingredientes. E, por fim, a maneira de fazer mescla a narrativa com a maneira de fazer a receita. A estrutura do romance, assim, assemelha-se a um livro de receitas, pois é composto por um conjunto de receitas culinárias com título, ingredientes e maneira de fazer. A diferença é que a maneira de fazer se faz mais longa ao passo que narra a história de Tita, personagem do romance.

É interessante como as desimportâncias de mulheres que cozinhavam como se não estivessem fazendo nada (ESQUIVEL, 1998) ganham importância ao serem evidenciadas na prosa da autora. As ações cotidianas e a vida na cozinha tornam-se fermento de escrita e reflexão. O romance *Como água para chocolate* desloca a ideia da cozinha somente como espaço de opressão, senão de resistência, assim o romance torna-se importante referência e marco da literatura feminista mexicana (SANTOS; LÚCIO, 2017).

Algumas teóricas feministas contam como as memórias e vivências com outras mulheres influenciaram o desenvolvimento de seus estudos. É o caso de Silvia Federici, autora que escolho destacar nesse momento devido ao seu trabalho sobre o feminismo e o trabalho doméstico:

5 O romance *Papel manteiga para embrulhar segredos: cartas culinárias* (2006), de Cristiane Lisbôa, é outro exemplo de uma prosa que recorre às receitas culinárias. O livro é dedicado a Tita, protagonista do romance de Laura Esquivel.

Graças ao meu envolvimento no movimento de mulheres, eu me dei conta de que a reprodução de seres humanos é o fundamento de todo sistema político e econômico, e que a imensa quantidade de trabalho doméstico remunerado e não remunerado, realizado por mulheres dentro de casa, é o que mantém o mundo em movimento. Contudo, essa percepção teórica cresceu no campo prático e emocional fornecido pela minha própria experiência familiar, que me expôs a um mundo de atividades que por muito tempo subestimei e que, no entanto, quando criança e adolescente, muitas vezes observei com grande fascínio. Ainda hoje, algumas das minhas mais estimadas memórias de infância são da minha mãe fazendo pão, massa, molho de tomate, tortas e licores, além de tricô, costura, consertos de roupas e sapatos, bordados, ou cuidando das plantas. Às vezes eu a ajudava em certas tarefas — na maior parte do tempo, porém, com relutância. Como criança, eu via o seu trabalho; mais tarde, como feminista, eu aprendi a enxergar a sua luta (FEDERICI, 2019, p. 17-18).

O relato de Silvia Federici mostra como o desenvolvimento teórico se deu a partir de vivências pessoais e emocionais, com destaque para a figura de sua mãe na cozinha. Então, as (des)importâncias dos fazeres culinários são, na verdade, potências de criação. Reafirmo “a potencialidade de pensar a culinária como (re)criação de mulheres, como a possibilidade de deslocamento da opressão para a criação” (MICHAELSEN; RAMOS, 2020, p. 11).

4 Considerações finais

As vivências na cozinha, as lembranças de mães e avós ao redor do fogo e a preocupação em transmitir sabores para as gerações seguintes são possibilidades de proximidades geracionais. As receitas culinárias podem ser transmitidas oralmente ou graficamente. No último caso, tendo o livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária* como referência, é possível ler novas receitas manuscritas nas páginas em branco, evidência de que as receitas culinárias continuam a ser (re)criadas.

As páginas dos livros de receitas carregam marcas da proximidade com os alimentos e com o fogo: páginas amarelecidas, rasgos, páginas perdidas e manchas. Assim como carregam marcas das proximidades entre mulheres: elas criaram redes através da troca de receitas culinárias. Os nomes próprios entre parênteses pluralizam a autoria do livro que tem o nome Carolina Porciúncula impresso na capa.

É a partir da cozinha que este artigo se fez, tendo o livro de receitas como minha proximidade geracional. Mas percebo que outras mulheres têm como ponto de partida as vivências na cozinha: o romance *Como água para chocolate* e as reflexões em *Íntimas suculências*, de Laura Esquivel; bem como os estudos teóricos de Silvia Federici. Ao evidenciar os saberes femininos de mães, avós e outras mulheres, essas autoras tensionam lugares preestabelecidos de gênero e mostram como, apesar da opressão, houve muita criação.

Se a deslegitimação de algumas formas de escrita (PERROT, 1998) permitiu que as mulheres continuassem a escrever, a escrita de receitas culinárias aparece em destaque aqui, visto que as receitas culinárias eram trocadas entre amigas, vizinhas e familiares, e os livros de receitas foram transmitidos entre gerações de mulheres, que repetiam os mesmos gestos ao cozinhar. Assim eu também repito: as mãos que cozinham são as mesmas que escrevem as receitas culinárias.

Referências

AMON, Denise; MENASCHE, Renata. Comida como narrativa da memória social. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n.1, p. 13-21, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/4467>. Acesso em: 20 jun. 2023.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018.

ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ESQUIVEL, Laura. **Íntimas suculências**: tratado filosófico de cocina. Espanha: Ollero & Ramos, 1998.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Livia. Culinária de papel. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 33, p. 3-23, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2214>. Acesso em: 27 jun. 2023.

GUND, Ivana Teixeira Figueiredo. Sobre aquilo que não nos deixa: memórias, afeto e gostos em Rachel de Queiroz. **O Eixo & a Roda**, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 145-161, 2019. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/14553. Acesso em: 28 jun. 2023.

JACQUES, Marília Dutra. **Cozinha**: atravessamentos e desimportâncias. 65 p. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Biologia) — Centro de Ciências Biológicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1930.

LISBÔA, Cristiane. **Papel manteiga para embrulhar segredos**: cartas culinárias. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2006.

MICHAELSEN, Mariana Vogt; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Ela sabia desaparecer com(o) os pedaços de cebola: mulheres, (in)visibilidades e livros de receitas. **Revista Confluências Culturais**, v. 9, n. 2, p. 9-22, 2020. Disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/view/88/70>. Acesso em: 29 jun. 2023.

MICHAELSEN, Mariana Vogt. **(N)o verso da receita, uma página em branco**: a escritura, a litura e a leitura de livros de receitas. 98 p. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

OLIVEIRA, Débora Santos de Souza. **A transmissão do conhecimento culinário no Brasil Urbano do século XX**. 188 p. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEREC, Georges. Aproximações do quê?. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 12, n. 1, p. 177-180, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100014>. Acesso em: 20 jun. 2023.

PEREC, Georges. **Lo infraordinario**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

PORCIÚNCULA, Carolina Marcondes. **Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária**. Ijuí (RS): Litografia Serrana, [197-].

QUEIROZ, Rachel de. **O Não Me Deixes**: suas histórias e sua cozinha. São Paulo: Siciliano, 2000.

SANTOS, Jenison Alisson; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Opressão e resistência na cozinha em *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel. **Revista Criação & Crítica**, n. 18, p. 138-151, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/129125>. Acesso em: 28 jun. 2023.

As Postoperas *White Raven* e *Liquid Voices*: conexões luso-americanas desveladas através da literatura e da música

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Conforme estudo das Intermidialidades (CLÜVER, 2008; RAJEWSKY, 2012), pode-se examinar a múltipla configuração midiática dos fenômenos artísticos da contemporaneidade, considerando-se especificamente a subcategoria constelação midiática ou combinação de mídias, que discute o processo de combinação de mídias distintas por contiguidade, justaposição ou integração, como se fosse gênero unívoco. Objetiva-se neste artigo apresentar resultados parciais de pesquisa interartes em andamento¹ a respeito de obras que se apresentam em uma nova combinação de mídias no universo operístico, sendo denominadas de postoperas (NOVAK, 2012; 2013), e que apresentem conexões luso-americanas.

Através das análises pretende-se apontar as conexões luso-americanas nas postoperas *White Raven* (1991), de Philip Glass, e *Liquid Voices* (2017), de Jocy de Oliveira, focalizando o estudo em como a literatura se apresenta nestas obras e em como as características musicais se desvelam pela Estética² da Impureza (SCARPETTA, 1985), caracterizando majoritariamente a intertextualidade pelo viés paródico (HUTCHEON, 1985, 1994). Para tanto este artigo será dividido em quatro seções: no Prelúdio teremos a apresentação dos conceitos pilares deste artigo (Estética da Impureza, Postopera e Teoria da Paródia); na segunda e

1 A pesquisa *Postopera e Pós-Minimalismo: possíveis conexões com a América Latina* (de 04/2020 a 03/2024), cadastrada na Pró Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Mato Grosso, elaborada e coordenada por Rita de Cássia Domingues dos Santos, visa a analisar as postoperas *Fate at Eight*, *White Raven* e *Liquid Voices*.

2 Neste artigo, o sentido da palavra Estética é o proposto por Pareyson, que sugere o uso do termo ao referir-se à beleza e à arte num sentido amplo, histórico, filosófico e especulativo, não se limitando a um programa de arte, mas sim como uma reflexão sobre a arte, discutindo suas problemáticas, entretanto sem ditar-lhe normas, pois carece deste caráter normativo e até mesmo do valorativo (PAREYSON, 1997).

terceira partes as apresentações das postoperas *White Raven* e *Liquid Voices*; e, na Coda,³ a análise comparativa das duas postoperas, visando desvelar as conexões luso-americanas através da literatura e da música.

1 Prelúdio: conceitos pilares

Este trabalho traz um recorte da produção operística contemporânea, presidida por relações intersistêmicas, denominada por Jelena Novak⁴ pela terminologia postopera (NOVAK, 2012, 2013), conceituando-a como uma obra que é, a um tempo, pós-dramática e pós-moderna. A principal característica absorvida do teatro pós-dramático, segundo essa autora, é a não primazia de apenas um elemento na composição da obra (no caso da ópera, a música) e sim, na postopera, todos os elementos do processo criativo terem igual relevância: libreto (literatura), dança, teatro, cenografia, luz, música etc., sendo que a relação corpo-voz é parte construtiva igual, tão importante como a música, o libreto ou a encenação. São obras que, conforme Lehmann (2007), deixam de meramente reproduzir “imagens” ou buscar a mimese, apresentando muitas vezes combinações inovadoras com outras mídias.

Tendo o princípio dramático desconstruído, criam-se inovadoras possibilidades para a relação entre corpo e voz no espetáculo, sendo que Novak traz uma crítica às óperas tradicionais na situação, recorrente nestas, que ela nomeia por “ventriloquismo”⁵, ou seja, a incongruência ou dissociação entre o que o corpo faz em cena e o que a voz emite. Na postopera ocorre o contrário, sendo que ainda temos o uso vocal diferenciado, sem a empostação tradicional lírica, muitas vezes com uso de microfone, o que proporciona uma liberdade para a expressão corporal do cantor/ator/dançarino (NOVAK, 2012).

Fator que contribuiu para esta maneira diferenciada de se fazer ópera foi o surgimento de novas poéticas, com ressignificações semânticas, a partir de combinações midiáticas, “formas estas que, ao longo desse processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos” (RAJEWSKY,

3 Coda, na terminologia musical, se refere à finalização da obra, que geralmente é sucinta, mas em alguns compositores, como Beethoven, pode ser imensa e trazer materiais novos.

4 Novak (1974) é uma pesquisadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da Universidade Nova de Lisboa, atuando na área da musicologia, dos estudos culturais, dos estudos sobre performance e ópera contemporânea, teatro musical e dramaturgia.

5 Novak (2012) usa a teoria da voz acusmática de Michel Chion para mostrar como o estranhamento da voz, que parece vir de outro lugar que não sua fonte aparente, produz significado, e questiona o potencial da ópera para usar outras mídias e seus mecanismos de representação.

2012, p. 59). A mistura de processos artísticos que antes eram bem delimitados borra ainda mais as fronteiras entre artes, gêneros e mídias, remetendo a uma Estética da Impureza. Scarpetta relaciona essa Estética a uma possível atitude pós-moderna, uma crise da estética da especificidade, crise que propicia o surgimento da postopera. Este autor afirma que no modernismo, especialmente nos movimentos de vanguardas dos anos 1960, parecia óbvio que cada arte devia se livrar de suas impurezas, se desvencilhar das artes “concorrentes”, tender sempre para mais especificidade (SCARPETTA, 1985, p. 149).

A Estética da Impureza, conceito que foi cunhado por Guy Scarpetta⁶ em seu livro *L'Impureté* (1985), inclui a vanguarda⁷ e a evocação do passado, o velho e o novo, o moderno e o pós, as denominadas “baixa e alta culturas”, abarcando a comunicabilidade da cultura de massa e da *pop art*. Essa Estética sugere a possibilidade de se aceitar a novidade como expressão artística, e não pela superação preconizada pela vanguarda.

Scarpetta recusa a metanarrativa moderna da singularidade ou pureza das artes, e defende a abertura para uma Estética da Impureza que possibilite as demandas da invenção sem negar o *kitsch*, a cultura de massa e o passado: “o arcaísmo também pode, sob certas condições, produzir outra escolha que a regressão” (SCARPETTA, 1985, p. 50). Desta forma, a liberdade do artista em empregar recursos do passado, de citações, da ironia e da paródia é um aspecto delineado por Scarpetta, que converge para a Teoria da Paródia de Linda Hutcheon⁸.

Em seu livro *A Theory of Parody*, Hutcheon define a paródia como imitação com diferença crítica. Segundo esta autora, o significado etimológico oferece definições diversas, como, por exemplo, que o prefixo *para* tem significados diferentes, sendo um deles *contra* e outro ao *longo* ou ao *lado*. Considera que a interpretação do *contra* deve ter sido mais utilizada, na medida em que o termo se fixou mais na versão da ridicularização e do contraste do que na outra versão *de acordo*. Entretanto, afirma que não há nada no conceito de paródia

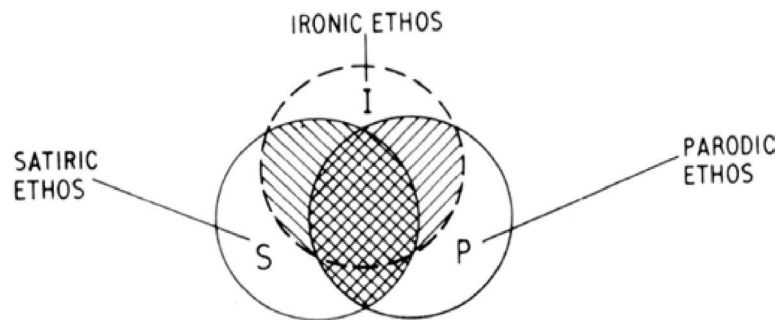
6 Ensaísta e professor na Universidade de Grenoble, Scarpetta (1946) foi colaborador da revista de arte moderna *Art Press*, ensinou literatura e cinema na Universidade de Reims e escreveu ensaios, como *Brecht ou Le Soldat Mort* (1979) e *Elogie Du Cosmopolitisme* (1981).

7 Os movimentos unidos sob o termo Vanguarda, de acordo com Scarpetta (1985), apresentam quatro eixos: o da estratégia coletiva, o da “tábula rasa”, o do progresso da Arte e o do radicalismo.

8 Esta pesquisadora desenvolveu uma teoria sobre o pós-modernismo a partir do conceito da ironia. Além dos consagrados livros *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1994) e *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon escreveu, com Michael Hutcheon, os livros *OPERA: Desire, Disease, and Death* (1999), *Bodily Charm: Living Opera* (2000) e *OPERA: The Art of Dying* (2004).

que efetivamente necessite da inclusão do ridículo ou do burlesco, mas que ela pode, sim, ser considerada uma transcontextualização com inversão, com ironia, uma repetição com diferença (HUTCHEON, 1985).

FIGURA 1 – Quadro teórico de Everett



Legenda: Quadro teórico mostrando graficamente a interseção de paródia, ironia e sátira.

Fonte: EVERETT, 2004

A Teoria da Paródia vem sendo usada por pesquisadores para analisar obras musicais contemporâneas (EVERETT⁹, 2004; SANTOS, 2019). Conforme o gráfico da Figura 1, de Everett (2004), baseado na Teoria da Paródia de Hutcheon, pode-se visualizar que a ironia perpassa as outras duas categorias, podendo em algumas obras estar unicamente impregnada com a sátira, em outras unicamente com a paródia, em algumas apresentar somente a ironia e, por fim, em algumas obras apresentar tanto a sátira como a paródia.

Everett afirma que a paródia adquire um *ethos* marcado (satírico ou irônico) quando acompanhada por sinais que transcontextualizam e invadem, ou negam, o significado tópico ou expressivo associado a um referente. Também pontua que os *ethos* satírico e irônico não são mutuamente exclusivos; dependendo do contexto, a sátira pode operar independentemente da ironia ou pode ser subsumida dentro da ironia, em um nível mais baixo da estrutura.

A seguir, apresentaremos a postopera *White Raven*, também intitulada *O Corvo Branco*.

9 Everett, em seu artigo “Parody with an Ironic Edge” (2004), formaliza os contextos e procedimentos pelos quais a paródia assume ressonância satírica ou irônica em um discurso musical, recorrendo a perspectivas literárias sobre paródia e ironia definidas por Linda Hutcheon e Douglas C. Muecke e conceitos e aplicações teórico-musicais de Robert Hatten e Esti Sheinberg.

2 *White Raven*

White Raven é uma postopera em cinco atos para solistas, coro e orquestra, composta em 1991 pelo estadunidense Philip Glass (1937) em colaboração com Robert Wilson¹⁰ (1941), sobre libreto de Luísa Costa Gomes¹¹ (1954), e por encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses e do Teatro Real de Madrid.

Philip Glass é considerado, por muitos musicólogos, como um dos fundadores do Minimalismo musical¹², embora ele próprio não se considere um compositor minimalista. Compositor estadunidense profícuo e bem-sucedido, escreveu várias composições para formações diversas, trilhas sonoras para filmes, sinfonias e inúmeras óperas, dentre elas *Satyagraha* (1980); *Akhnaten* (1984); *The Fall of the House of Usher* (1988); *The Voyage* (1992); *La Belle et la Bête* (1994); *Les Enfants terribles* (1996); e *The Lost* (2013).

A estreia mundial da obra, sob o título em português *O Corvo Branco*, ocorreu no Teatro Camões em 26 de setembro de 1998, por ocasião da Exposição Internacional de Lisboa, sendo dirigida pelo maestro Dennis Russel Davies. Depois que estreou em Lisboa, na exposição sobre oceanos, no mesmo ano foi encenada em Madri e, posteriormente, uma versão reduzida da ópera foi apresentada em Nova Iorque, em 2001.

O tema central desta postopera é a descoberta em si, e não apenas os descobrimentos portugueses; assim, o libreto multifacetado cobre um eixo temporal que vai da Grécia antiga, com seus geógrafos e astrólogos, até às viagens à lua do século XX. Como nas outras colaborações entre Glass e Wilson, *White Raven* apresenta o que eles denominam *knee play*, duetos sempre com as mesmas personagens antes de iniciar cada ato; no caso de *White Raven*, é um dueto de dois corvos negros¹³. Sobre esta postopera, Torrão e Páez-Granados afirmam:

10 Também conhecido por Bob Wilson, é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo. Como diretor cênico, fez muitas parcerias com Philip Glass, como na icônica postopera *Einstein on the beach* (1976).

11 Luísa da Gama da Costa Gomes é uma escritora, dramaturga e tradutora portuguesa.

12 Os outros compositores que são considerados, ao lado de Philip Glass, como os fundadores do minimalismo musical são: La Monte Young, Terry Riley e Steve Reich — embora a origem do minimalismo musical atualmente seja assunto controverso. Além disso, a partir da década de 1980, os compositores começaram a compor de maneira diferente do chamado “minimalismo musical dos anos iniciais”, iniciando uma nova corrente musical denominada por muitos pesquisadores como Pós-Minimalismo. Para mais informações, ver o capítulo 3 do livro de Santos (2019).

13 Na mitologia grega, os corvos eram originalmente brancos e eram os mensageiros de Apolo. Até que, certo dia, trouxeram-lhe más notícias e a fúria deste deus os chamuscou de preto, devido a ser

[...] apresenta, por um lado, traços próprios duma ópera convencional: certo tipo de secções (uma abertura e kneeplay bem definidos, por exemplo), um evidente sentido cerimonial e um tratamento claramente lírico da voz enquanto instrumento musical. Desta forma, o tratamento da voz feito para cada uma das personagens acompanha o peso e o sentido do discurso poético. Mas, por outro lado, o modo como as cenas e os discursos poético-musicais vão sendo apresentados, funcionam como quadros expositivos o que confere um aspecto fotográfico às cenas, as quais, funcionam como diapositivos em movimento. Tudo isto é traduzido, dum ponto de vista musical, pela ausência de modulações cuja função seria ir preparando o encadeamento de secções com continuidade harmónica. (TORRÃO; PÁEZ-GRANADOS, 2020)

Esta ópera não conta realmente uma história, ou seja, é influenciada pelo teatro pós-dramático, característica central da postopera. O libreto apresenta uma série de paisagens de personagens e acontecimentos, misturando versos poéticos com tratados científicos recitados pelo narrador (que também dança e atua), além de aparecerem no libreto títulos de jornal ou, em seu final, uma longa lista de personalidades da história de Portugal, usando textos de Camões e trechos de cartas de Vasco da Gama. Toda esta mistura caracteriza a Estética da Impureza, como veremos na análise de alguns trechos do libreto. Esta Estética enaltece o caráter sem progressividade lógica ou linear (dionisíaco) e nega a dissertação homogênea, existindo como um discurso que remete a uma espécie de montagem, lacunar e estilhaçada, que engloba a heterogeneidade (SCARPETTA, 1985), semelhante ao conceito de Paralogia de Lyotard (2009).

A seguir um trecho da obra *Os Lusíadas*, de Camões, ilustrando um dos momentos desta postopera com conexões luso-americanas que é cantado pelo personagem Vasco da Gama:

Eu, que bem mal cuidava que em efeito
Se pusesse o que o peito me pedia
Que sempre grandes coisas deste jeito
Pressago, o coração me prometia
Não sei por que razão, por que respeito

o deus sol. Na postopera *White Raven*, os corvos negros sempre trazem notícias sombrias no início de cada ato. Por outro lado, os corvos estão no brasão da cidade de Lisboa. Quando os mouros ocuparam a península, o túmulo de São Mártir Vicente já não estava a salvo dos seus ataques; por isso, os portugueses transferiram os seus restos sagrados, juntamente com as suas relíquias, para Lisboa. O navio com os restos mortais partiu de Sagres para Lisboa, e foi acompanhado por dois corvos negros. O mártir foi então sepultado na igreja de Santa Sé, e a nau com dois corvos tornou-se um símbolo de Lisboa, estando na bandeira desta cidade.

Ou por que bom sinal que em mim se via
Me põe o ínclito Rei nas mãos a chave
Deste cometimento grande e grave.
E com rogo e palavras amorosas
Que é um mando nos Reis que a mais obriga
Me disse: as coisas árduas e lustrosas
Se alcançam com trabalho e com fadiga
Faz as pessoas altas e famosas
A vida que se perde e que periga
Que quando ao medo infame não se rende
Então, se menos dura, mais se estende
(OS LUSIADAS, IV, p 77-78, *apud* GOMES, libreto de *White Raven*¹⁴)

Quanto à paródia, nesta postopera temos a inserção no libreto de trechos do livro de Michèle Curcio (1987), intitulado *Manuel du Savoir-Vivre Aujourd'hui*, que é um tratado de boas maneiras.

Não tentaremos enganar a alfândega nem fugir aos regulamentos
Responderemos delicadamente às perguntas dos funcionários
Escreveremos os atestados e declarações que nos pedirem
Comportar-nos-emos como turistas bem-educados e compassivos
**Diremos que somos estrangeiros e que pedimos desculpa pelas
nossas faltas**
(CURCIO, 1987, *apud* GOMES, libreto de *White Raven*, grifo nosso)

Ainda neste sentido temos a inserção de personagens estranhos ao tema dos descobrimentos, como no trio vocal entre Dorothy, o Homem de Lata¹⁵ e o galo de Barcelos¹⁶.

GALO DE BARCELOS:
...já te tenho dito

14 O libreto de *White Raven* foi disponibilizado para mim por sua autora, Luiza Costa Gomes, por ocasião da mediação que fiz com ela e Nicholas McNair, no evento RESVES ÓPERA 4, da Universidade Nova de Lisboa. Mais informações em: <https://cesem.fcsh.unl.pt/resves-opera/>.

15 Dorothy e o Homem de Lata são personagens do icônico filme *O Mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming, baseado no livro de L. Frank Baum. É um filme estadunidense dos gêneros musical e fantasia, que conta a história de uma garota órfã, Dorothy, que após entrar num ciclone viaja para Terra de Oz e tenta achar o caminho de volta para sua casa.

16 A lenda do Galo de Barcelos narra a intervenção milagrosa de um galo morto na prova da inocência de um homem erradamente acusado. O tradicional galo deu origem a uma profusão de recriações. Geralmente feito em barro e pintado basicamente em preto com enfeites vários, pode ser encontrado em madeira, cerâmica, pano, camisetas, azulejos, enfim, numa variedade de artefatos.

Que não é bonito andares a me enganar

DOROTHY:

Além para lá do arco-íris

Bem no alto

HOMEM DE LATA:

Onde está o coração que me batia

Contra a armadura?

(GOMES, libreto de *White Raven*, grifo nosso)

Nota-se o uso da paródia pelo viés do *ethos* satírico (HUTCHEON, 1985; 1994), principalmente pelas frases do libreto “Diremos que somos estrangeiros e pedimos desculpas pelas nossas faltas” e “que não é bonito andares a me enganar”, remetendo à situação da colonização bárbara dos portugueses.

Quanto ao *ethos* irônico¹⁷, pode-se considerar este aspecto da paródia no libreto quando ele alude à aparição da Miss Universo, em diálogo com os três cientistas Heródoto, Aristarco e Prinz. Neste momento, um dos cientistas canta: “Estamos na cratera de Seleuco, num quarto com vista para o Oceano das Tempestades. Tu dizes, vamos dar uma volta, ver o Mar dos Humores, **os Jones dão lá hoje um churrasco.**” (GOMES, libreto de *White Raven*, grifo nosso). Esta postopera é repleta de símbolos e misturas, seu libreto desvela críticas subjacentes, trazendo a desconstrução das tradições operísticas e teatrais, ou seja, o uso da paródia nesta postopera ressoa com o discurso de Hal Foster sobre pós-modernismo oposicionista ou pós-modernismo de resistência (GLOAG, 2012).

Na próxima seção apresentaremos outra postopera com características diversas, mas que convergem para as conexões luso-americanas e também para os três conceitos pilares da nossa análise.

17 A ironia paródica é acompanhada por um espírito ético, bem-humorado ou contestador, enquanto a sátira é sempre acompanhada por um *ethos* zombador ou desdenhoso. Mais informações em Hutcheon (1985; 1994).

3 *Liquid Voices: a história de Mathilda Segalescu*

*Liquid Voices — A História de Mathilda Segalescu*¹⁸ é uma postopera que apresenta a dualidade na confluência de universos heterogêneos (a ópera e o cinema; o universo judeu e o universo árabe), como a potência da coexistência pela multiplicidade¹⁹ (DELEUZE; GUATTARI, 1997). A compositora explica o nome da postopera, afirmando a subcategoria constelação midiática (CLÜVER, 2008; RAJEWSKY, 2012): “Ópera multimídia em um único ato... repetições históricas de refugiados através dos tempos desaparecidos nas águas e transformados em vozes líquidas” (OLIVEIRA, 2017, *apud* SILVA, 2019, p. 118).

Jocy de Oliveira²⁰, compositora, escritora e pianista atuante, participou como idealizadora da Primeira Semana de Música de Vanguarda, que ocorreu no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1961, e é conhecida por apresentar a música eletrônica ao público brasileiro. Foi a primeira compositora brasileira a produzir e dirigir suas óperas, buscando reformular o formato convencional operístico, sendo que vários de seus trabalhos são de estrutura não linear e fundem música e performance com recursos multimídia. Dentre essas obras podemos citar: *Fata Morgana* (1987), *Liturgia do Espaço* (1988), *Inori à Prostituta Sagrada* (1993), *Illud Tempus* (1994), *As Malibrans* (1999-2000), *Kseni – A Estrangeira* (2003-2006), *Solo* (2006-2007), *Revisitando Stravinsky* (2010), *Berio sem Censura* (2012) e *Realejo de Vida e Morte* (2022) (SANTOS; SOUZA; OLIVEIRA, 2023).

Liquid Voices (2017) é estruturada em torno dos elementos formais da ópera, entrelaçando drama, canto e música instrumental, mas foi concebida inicialmente para mídia gravada, no formato filme, tanto que a compositora denomina “roteiro” o libreto que ela própria escreveu (OLIVEIRA, 2020). Esta postopera apresenta a história de uma cantora fictícia e famosa pianista judia, Mathilda Segalescu, em um grupo de refugiados judeus, integrantes do Struma²¹

18 A estreia da ópera na versão teatral foi em 2017, no Sesc 24 de Maio (São Paulo – SP), com os seguintes intérpretes: Gabriela Geluda – soprano; Luciano Botelho – tenor; João Senna – viola; Paulo Passos – clarone, clarineta e sax; Aloysio Neves – guitarra elétrica; Joaquim Abreu – percussão; Ricardo Siri – percussão; Peter Schuback – violoncelo; Sara Cohen – piano; Marcelo Lima – difusão da música eletroacústica.

19 Este devir que Deleuze e Guattari (1997) pontuam perpassa o tempo todo esta ópera, unindo linhas quebradas que geram encontros inesperados.

20 Em 1986, a compositora realizou curadoria da série de concertos *Mulheres Compositoras*, na Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro. Por sua atuação na área da música contemporânea, compositores de referência para a música erudita, como Luciano Berio (1925-2003), Iannis Xenakis (1922-2001) e Claudio Santoro (1919-1989) dedicaram peças a ela. Tem 23 discos gravados no Brasil e no exterior, atuando ora como compositora, ora como intérprete.

21 O libreto da postopera *Liquid Voices* parte de uma verdadeira tragédia, o naufrágio do Struma, em 1942, que transportou mais de 700 judeus fugindo da perseguição nazista na Europa. O nome da

— o último navio a navegar da Romênia para a Palestina, afundado no Mar Negro. Posteriormente o piano, único sobrevivente do naufrágio, é encontrado por um pescador árabe, que se apaixona pelo fantasma de Mathilda, que está conectado ao instrumento, e todas as noites surge para narrar sua diáspora.

Com duração total de uma hora e vinte minutos, o libreto desta postopera é estruturado em quatro grandes blocos, aqui denominados A, B, C e D, com quinze cenas, ligadas por paisagens sonoras eletroacústicas com monólogos, além de três segmentos compostos do imaginário e de memórias (bloco intermediário). O Tenor sempre canta em francês, com exceção da primeira cena, *Santa Maria Amar*, que ambos cantam em galego. A Soprano canta em alemão, árabe e galego, aplicando majoritariamente técnicas estendidas à sua vocalidade, conforme a compositora: “O soprano, por outro lado, usa técnicas vocais estendidas contrastantes, que levam às vozes líquidas ininteligíveis da memória da água” (OLIVEIRA, 2020, p. 37).

Em *Liquid Voices* nota-se a fusão da perspectiva do cinema desde a sua gênese, assim como o uso diferenciado da voz, distanciando-se de uma mimese melódica da fala, principalmente no canto da protagonista. Além disso, ressalva-se como única característica que destoa do conceito de postopera a apresentação da história de forma linear pela compositora, o que não corresponde, a rigor, à poética do teatro pós-dramático. O uso inusitado da voz que a compositora propõe para a soprano, a personagem Mathilda Segalescu, é reflexo da pesquisa eletroacústica que Jocy de Oliveira sempre levou à frente em seus procedimentos composicionais, a qual é determinante na percepção dos fenômenos sonoros da compositora e se torna um fator determinante para a análise desta postopera (SANTOS; SOUZA; OLIVEIRA, 2023).

No bloco A, *Santa Maria Amar*,²² temos a Cena 1, que mostra dois universos temporais heterogêneos, a Idade Média e a atualidade. É apresentada a canção medieval *Santa Maria Amar* (número 7) e um rock instrumental, caracterizando procedimentos intertextuais: a canção medieval traz intertextualidade referencial e o rock caracteriza a intertextualidade abstrata (AP SIÔN, 2017).

personagem principal foi criado com a junção de dois nomes, Mathilda e Segalescu, da lista de passageiros deste navio.

22 As Cantigas de Santa Maria são um conjunto de 427 composições em galego-português, que no século XIII era a língua fundamental da lírica culta em Castela. Encontram-se repartidas em quatro manuscritos, um deles na Biblioteca Nacional da Espanha (Codex To, por Toledo), dois no Escorial (Codex E e T) e o quarto em Florença (Codex F).

SANTA MARIA AMAR

Devemos muit' e rogar
Que a ssa graça ponna
Sobre nos, por que errar

Porende vos contarey
D'um milagre que achei
Que por ha badessa

Mas o demo enartar
A foi por que enpreñar
S'ouve de d'un de Bolonna
ome que de recadar.
Avia, e de guardar,
Seu feit'e sa besonna.
Santa Maria amar...

Porende vos contaney
d'um miragre que achei.
(OLIVEIRA, 2020)

Nesta cena, a compositora promove uma reflexão a respeito de papéis e de gênero, pois ambos os personagens trocam de roupas, ambos usam o mesmo hábito de freira/padre, e cantam a canção que consta no libreto/roteiro, que denota a conexão com as origens de Portugal, pelo uso do galego.

Mais à frente, entre os blocos B e C, ocorre um bloco intermediário, com três segmentos compostos do imaginário e de memórias: *Canto dos Minaretes*, *Jantar com os Vampiros* e *Recital*. A Paródia acontece especialmente na cena *Jantar com os Vampiros*, na qual ela janta com seus amigos vampiros que vieram da Romênia. Apesar do jantar ser servido em talheres luxuosos, praticamente não tinham nada para comer. Depois dançam um tango caricato, caracterizando tanto a conexão com a América Latina (tango) como o uso da paródia pelo viés do *ethos* satírico (HUTCHEON, 1985; 1994).

Quanto à intertextualidade, de acordo com as categorias de Ap Siôn (2007), *Liquid Voices* apresenta intertextualidade do tipo referencial com a canção medieval *Santa Maria Amar*; do tipo abstrata com o gênero rock; e intratextual, com três obras de autoria da própria compositora: *Ouçõ vozes que se perdem*

nas veredas que encontrei (1981); *For Flute* (2015) e *Vampiro Tango* (2020) (SANTOS; SOUZA; OLIVEIRA, 2023).

4 Coda: considerações finais

Estas duas postoperas são bem diversas, tendo em comum o uso da Estética da Impureza e da intertextualidade, gerando conexões luso-americanas.

White Raven, conforme ilustrado na segunda seção, demonstra *ethos* satírico e irônico (HUTCHEON, 1985; 1994), inclusive quando apresenta trechos da obra *Lusíadas* no trio que ocorre logo após o solo vocal de Vasco da Gama.

TRIO: VASCO DA GAMA, REI e RAINHA

RAINHA:

Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido

DA GAMA:

As coisas árduas e lustrosas se alcançam com trabalho e com fadiga

REI:

O ouro a prata os rubis as safiras

RAINHA:

A pimenta a canela o cravo o gengibre a noz moscada.

DA GAMA:

A vida que se perde e que periga

Que, quando ao medo infame não se rende

A música desta parte se apresenta no ritmo bossa-nova, ritmo considerado “exportação” da cultura brasileira no século XX, combinando com o trecho do Rei, “O ouro a prata os rubis as safiras”, e da Rainha, “A pimenta a canela o cravo o gengibre a noz moscada”. Simultaneamente, este trio apresenta características de Lamento Barroco, com vocalizações imitando suspiros pela soprano (Rainha). O lamento na música barroca ilustra afetos como tristeza e desesperança, o que coaduna com a primeira linha do trecho de *Os Lusíadas*, “Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido”.

Quanto à postopera *Liquid Voices*, esta desvela conexões luso-americanas pelo uso da Cantiga medieval número sete, em galego, do *Cancioneiro de Santa Maria*, e pelo uso do gênero tango. A mistura impura de vertentes artísticas

(cinema e ópera) e a presença da inovação trazida por alguns elementos da postopera, em conjunção com a aceitação e inclusão de traços intertextuais que remetem ao passado, denotam claramente a égide da Estética da Impureza, de acordo com Scarpetta (1985).

Com este estudo interartes pretendeu-se contribuir tanto para o campo da literatura expandida quanto para o campo de estudos de poéticas contemporâneas. Importante sinalizar que a pesquisa sobre a múltipla configuração midiática dos fenômenos artísticos da contemporaneidade e sua resultante consubstanciada neste tipo primoroso de ópera, a postopera, e seus desdobramentos nas Américas, não se pretende exaurida, estando apenas em seu começo e aberta a outras interpretações e contribuições.

Referências

AP SIÔN, Pwyll. **The Music of Michael Nyman**: Texts, contexts and intertexts. Aldershot: Ashgate, 2007.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade e Estudos Interartes. *In*: NITRINI, Sandra *et al.* (org.). **Literatura, artes, saberes**. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209-232.

CURCIO, Michèle. **Manual de etiqueta**. Tradução Eduarda Correia. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1997. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

EVERETT, Yayoi. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. **Music Theory Online**, v. 10, n. 4, 2004. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html. Acesso em: 19 jan. 2023.

GLOAG, Kenneth. **Postmodernism in Music**. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: University Press, 2012.

GOMES, Luiza Costa. **Libreto de White Raven**. Lisboa: Portugal, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Irony's Edge**. New York: Routledge, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

NOVAK, Jelena. **Singing Corporeality**: Reinventing the Vocalic Body in Postopera. Amsterdã: Universidade de Amsterdã, 2012.

NOVAK, Jelena. From Minimalist Music to Postopera: Repetition, Representation and (Post) Modernity in the Operas of Philip Glass and Louis Andriessen. *In*: POTTER, Keith; GANN, Kyle; AP SIÔN, Pwyll. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate, 2013. p. 129-140.

OLIVEIRA, Jocy de. **Além do roteiro**. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”. Uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. *In*: DINIZ, Thaís F. Nogueira (org.). **Intermedialidades e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SANTOS, Rita de C. D. dos. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul**. Curitiba: CRV, 2019.

SANTOS, Rita de C. D. dos; SOUZA, André R. de; OLIVEIRA, Maria Cecília de. Liquid Voices: uma postopera? **DEBATES – Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 1-24, 2023. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12024>. Acesso em: 24 abr. 2023.

SCARPETTA, Guy. **L'Impureté**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

SILVA, Alexandre Guilherme Montes. **Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TORRÃO, N.; PÁEZ GRANADOS, O. Corvo Branco: construção e desconstrução de mitos. **Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, p. 85-105, 2020. Disponível em <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e209>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Narrativa transmidiática no universo de LOONA

Vitória Evelyn Mota Dias Ribeiro

A mulher sempre inspirou a construção de narrativas ao longo da História, tanto sob perspectivas distintas, quanto por meio de múltiplos gêneros e formatos. Mesmo na indústria fonográfica percebemos o uso do videoclipe enquanto suporte para fins não apenas comerciais, mas também artísticos, a partir da apresentação de narrativas feministas. No caso do K-Pop, como é comumente chamado o setor musical da indústria de entretenimento sul-coreana, temos o grupo feminino LOONA como um grande exemplo dessa apropriação temática em nível *mainstream*.

Por meio de um universo audiovisual próprio, o *loonaverso*, a narrativa desenvolvida pelo grupo promove uma mensagem de inspiração para o encontro não discriminatório de forças feministas visando à emancipação das mulheres. Dessa forma, o presente artigo é um recorte de uma pesquisa em Iniciação Científica com interesse original em compreender as questões feministas exploradas na narrativa contada pelo LOONA. Uma vez que a história é organizada em diferentes textos de mídias distintas, nos interessamos em compreender como o *loonaverso* opera em nível estrutural. Consideramos, então, as diferentes naturezas desses materiais — fotos, *teasers*, videoclipes, site e descrições verbais —, atentando para as funções que cada um deles exerce na narrativa.

Para tanto, recorreremos à bibliografia essencial aos estudos transmidiáticos, *Cultura da Convergência* (2009), de Henry Jenkins, assim como *Narrativa Transmídia: modos de narrar e tipos de histórias* (2016), de Camila Figueiredo. Também, uma vez que o material mais expressivo na apresentação da história são os videoclipes, recorreremos aos estudos de Thiago Soares em *A estética do videoclipe* (2013) para entendermos melhor as especificidades de sua linguagem.

Para cumprir com os objetivos propostos, iniciamos com a contextualização do LOONA enquanto parte da cultura K-Pop, tendo em vista como os grupos femininos modificaram-se ao longo do tempo. Feito isso, passamos à organização do universo narrativo em mídias diferentes, sob a perspectiva da transmídia, verificando também como é construída a verossimilhança e a riqueza de signos fundamentais do grupo e de suas subunidades.

1 LOONA no K-Pop

O termo *K-Pop* possui cada vez mais relevância para consumidores, produtores e para a indústria de entretenimento da maneira como a conhecemos no ocidente. Tal feito é fruto de um percurso que engloba desde a conquista do quinteto Wonder Girls, que tem a primeira canção sul-coreana, *Nobody*, a entrar na Billboard Top 100 em 2008 (HERMAN, 2018), até o primeiro bilhão de visualizações em um vídeo na plataforma YouTube, alcançado em 2012 com o videoclipe do cantor e compositor PSY para *Gangnam Style* (BOWENBANK, 2022). Mais recentemente, o septeto masculino BTS e o quarteto feminino BLACKPINK estabeleceram-se como referências internacionais do gênero. É em meio à nova era global para o K-Pop que o LOONA inicia seus trabalhos.

Segundo o Serviço de Cultura e Informação Coreano (KOCIS), “[a] cultura popular coreana é o produto de adoção e adaptação, do resultado da comunicação entre diversas culturas” (2011, p. 99). Isso se confirma na própria constituição múltipla do K-Pop, sempre em diálogo com diferentes gêneros musicais e estéticas. Podemos dizer que sua característica mais marcante é a estruturação no sistema *idol*, criado por Lee SooMan, fundador da SM Entertainment, um dos três maiores conglomerados sul-coreanos de entretenimento. É sob tal sistema que os artistas passam por treinamentos de longa duração em diferentes habilidades, incluindo vocal, rap, dança, comportamento, atuação, entre outras.

Segundo a revista especializada sul-coreana *Idology* (HIGHWAY STAR, 2020), podemos traçar a existência de três gerações completas que revelam como o gênero cresceu interna e externamente. Cada era possui características únicas que dizem respeito à sonoridade, à moda, à quantidade de membros nos grupos, à demanda de solistas, à estética, às formas de comunicação com os fãs, assim como ao nível de expansão além do mercado sul-coreano. Diferenciam-

se também os discursos, como os que envolvem a participação e a presença das mulheres artistas nessa indústria.

Reconhecendo as contribuições dos grupos pioneiros S.E.S, Fin.K.L e Baby VOX, é preciso apontar como suas existências estavam condicionadas à de versões femininas do grupos masculinos já lançados. Ainda, a associação à imagem romântica, fofa e passiva era comum, mesmo com tentativas de distanciamento, como no caso dos primeiros trabalhos do Fin.K.L e Baby VOX. Tal perfil é mantido e desenvolvido na segunda geração, principalmente pelo Girls' Generation (SNSD). Porém, não demora para que esse e outros grupos femininos amadureçam em questão sonora e imagética. Assim, na passagem para a terceira geração, entre 2009 e 2011, grupos como f(x), After School e 2NE1 trazem imagens menos convencionais, mais experimentais e maduras, ao mesmo tempo em que são joviais. Tal transição ocorre em paralelo ao advento do YouTube, o que permite o alcance maior à comunidade de fãs internacionais.

Graças a essa plataforma e às mídias sociais, ao longo da terceira geração, notamos como o gênero gradativamente se consolida como um mercado não restrito apenas ao leste asiático ou à própria Ásia. Os casos já citados do solista PSY e dos grupos BTS e BLACKPINK são os maiores exemplos desse feito. A *Idology* (HIGHWAY STAR, 2020) aponta que, como consequência para a atual quarta geração, “[...] os produtos do k-pop não são produzidos pensando apenas no público coreano, mas têm um foco muito mais direcionado ao público global”. Por isso, nessa nova transição, encontramos um campo fértil para o início não apenas de carreiras, mas também de projetos inovadores.

LOONA é um grupo de K-Pop construindo sua própria visão do mundo¹: com essas palavras, presentes na descrição do videoclipe de *Sonatine* (2017), o grupo musical sul-coreano LOONA oficializa a existência de um universo audiovisual próprio. Lançado em outubro de 2016 sob o selo da empresa de entretenimento sul-coreana Blockberry Entertainment (BBC), o grupo diferencia-se, em um primeiro momento, ao atualizar o modelo seguido para formação e manutenção de grupos no cenário do K-Pop. Sua existência é dividida em duas fases: a primeira é caracterizada pela estreia de doze solistas que passariam a integrar três subunidades; na segunda, iniciada em agosto de 2018, as integrantes passaram a formar um grupo único. Tal processo encontra justificativa no *loonaverso*, o universo narrativo sustentado pelas produções

1 No original: “LOONA is a K-Pop group building its own view of the world”.

do grupo. Assim, a história contada e as estratégias para seu desenvolvimento colocam o LOONA como um ato musical e objeto de estudo complexo.

2 A estrutura transmidiática do *loonaverso*

A priori, é preciso esclarecer que a criação de universos narrativos envolvendo grupos de K-Pop não é inédita, tampouco exclusiva do LOONA. O grupo masculino EXO é um grande exemplo, pois possui narrativa própria em um sistema complexo, idealizada desde sua estreia. Ainda em relação aos grupos masculinos, o próprio BTS também utiliza o recurso desde 2015 em parte de seus trabalhos, o que pode ser reconhecido por meio do selo BU, ou Bangtan Universe (AISAWA, 2022). Da mesma forma, o grupo feminino T-ARA, lançado em 2009, também apresentava histórias diferentes em seus videocliques, mudando a narrativa de acordo com cada era musical. Mais recentemente, em 2019, o aespa, grupo feminino da SM Ent. — tal qual o EXO —, também estreou sob a premissa de expandir o universo próprio dos artistas da empresa. Por outro lado, temáticas inspiradas no feminismo são exploradas em trabalhos de outros grupos, como em *The Boys* (2011), do SNSD, *I Don't Need a Man* (2012), do Miss A, e *Female President* (2013), do Girls' Day.

A diferença do LOONA frente a tais casos (principalmente, antes da estreia do aespa) está na consistência, frequência e intencionalidade com que utiliza os elementos do *loonaverso* para contar uma narrativa feminista. Além disso, a forma pela qual os apresenta também merece atenção.

Como todo grupo musical inserido na indústria fonográfica em nível *mainstream*, o videoclipe é um dos tipos de materiais lançados pelo LOONA. Segundo Soares (2013, p. 92), o videoclipe, enquanto produto cultural midiaticado, tanto é gerado “em função de certas regras de gêneros musicais quanto obedecendo à própria narrativa imagética de um determinado artista”. Por motivos comerciais e artísticos, a imagem de um artista é desenvolvida tendo em vista um público consumidor. Dessa forma, o videoclipe também tem sua composição músico-imagética modelada de acordo com as questões sociais vividas pelo seu público (SOARES, 2013, p. 178), o que comprovamos com LOONA.

Pode-se pensar que, uma vez que é um grupo feminino, seu *fandom*² é consequentemente composto por mulheres. No K-Pop, entretanto, devido às estratégias adotadas na divulgação dos artistas, é comum que grupos femininos possuam grande número de fãs homens, e vice-versa. Como possível causa mais imediata, está a ideia vendida pelas empresas dos *idols* enquanto modelos de namorados e namoradas ideais, reforçada pela cultura de *fanservice*, em que o artista age de maneira pensada para agradar os anseios dos fãs, incluindo formas de flerte. Frente a esse cenário, o LOONA junta-se a outros grupos que, por adotarem temáticas feministas e/ou estéticas incomuns para *idols* mulheres, garantem que grande parcela de seus fãs também seja deste gênero³.

Entretanto, o *loonaverso* não é desenvolvido somente por meio do videoclipe, mas também nas fotos e nos vídeos *teasers*; nas descrições verbais no Youtube, Twitter e Instagram; nas sessões do evento *Cinema Theory*, realizado em salas de cinema da Coreia do Sul, no qual há a interação direta com os fãs e a apresentação de materiais exclusivos; e em um *site*. Tal característica conversa com a descrição feita por Jenkins em *Cultura da Convergência* (2009, p. 141) de que “[u]ma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo”. Ou seja, a autonomia é essencial à narrativa transmídia.

Pelo conhecimento prévio do público que consumia os conteúdos produzidos em associação ao LOONA, já se especulava que havia um fio condutor interligando os lançamentos. Como argumento, podemos citar a colaboração entre as integrantes durante a pré-estreia. Heejin, a primeira, participa de *I'll be There, b-side* do álbum de Hyunjin, a segunda; isso vale para as demais *b-sides*, exceto *Twilight*, de Kim Lip, a sexta, e *D-1*, de Yves, a nona. Seja nas faixas ou nos vídeos, incluindo os subgrupos, há participações especiais. Por isso a importância da legenda anteriormente citada que oficializa a existência do *loonaverso*.

Mais do que uma estratégia de publicidade, com rostos familiares inspirando a aproximação do público às novas integrantes, isso permite que as narrativas pessoais sejam expandidas ao associar-se às histórias das demais. É dessa forma que são criadas redes de contato entre personagens

2 Segundo nota de tradução (JENKINS, 2009, p. 425), o termo é “utilizado para se referir à subcultura dos fãs em geral, caracterizada por um sentimento de camaradagem e solidariedade com outros que compartilham os mesmos interesses”.

3 Em 2021, 51,53% dos fãs usuários do Reddit eram mulheres, frente a 33,60% de homens e 8,05% de pessoas não binárias. Disponível em: https://www.reddit.com/r/LOONA/comments/tsjpyk/2021_loona_orbit_census_results/. Acesso em: 17 mar. 2023.

de diferentes contextos e espaços. Para compreendermos quais contextos e espaços são esses, devemos levar em conta a própria divisão das unidades que apresentamos em ordem respectiva. O LOONA 1/3 é caracterizado como um “típico grupo feminino do K-Pop”⁴, visto sua associação à identidade inocente, romântica e passiva, construída desde as pioneiras S.E.S e Fin.K.L, enquanto as três garotas do LOONA/ODD EYE CIRCLE (OEC) são dadas como “estranhas”⁵, ao negarem a espera do grupo anterior. Já o LOONA/yyxy (lê-se o x como *by* e o y também na pronúncia da língua inglesa, *why*) diferencia-se ao descobrir que o ego “não é decidido ou feito por outro alguém, mas ao amar a si próprio”⁶. Tais características definem os conteúdos dos diferentes materiais produzidos. Há uma ambientação nas fotografias *teasers* do 1/3 que é distinta daquelas do OEC, por exemplo.

Sabendo disso, voltemos à questão da autonomia dos textos que compõem o *loonaverso*. Sem dúvidas, tanto pela sua duração, quanto pela complexidade de sua linguagem, é o videoclipe a mídia em que o *loonaverso* mais progride. Formado pelas esferas música-imagética, acaba por envolver a letra musical como um possível guia para sua criação. Uma vez que “[...] tanto a imagem como a canção, podem agregar valor ao produto final, essa hierarquia irá variar de acordo com as especificidades de cada videoclipe” (SOARES, 2013, p. 104). Para compreendermos como essa organização se dá nas produções audiovisuais do LOONA, devemos nos atentar às duas formas de se interpretar seus conteúdos. As letras das canções abordam temáticas, em sua grande maioria, românticas. Enquanto Hyunjin admite a falta de coragem para se declarar à pessoa amada em *Around You*, Kim Lip canta um amor quase erótico em *Eclipse*. Porém, o conjunto de imagens associado às canções nos videoclipes imprime novos significados às letras.

Para isso, são utilizados símbolos recorrentes e referências a outros textos, já comuns ao público, ou menos imediatos para reconhecimento. Alguns desses signos fazem aparições esporádicas, o que aumenta os valores que possuem e agregam à narrativa. A pulseira da amizade encontrada à porta de casa, no videoclipe de *Around You*, lançado em novembro de 2016, é vista sendo confeccionada por Gowon e Chuu no videoclipe de *SeeSaw*, apresentado em março de 2018 durante uma das sessões do *Cinema Theory*. É confirmada então a ideia de que o objeto era uma forma de comunicação entre as garotas,

4 Descrição de *Love&Live* no videoclipe de *Sonatine* (LOONA/1/3, 2017).

5 Descrição de *Girl Front* (LOONA/ODD, 2017).

6 Descrição de *love4eva*. Disponível em: <https://youtu.be/tIWpr3tHzll>. Acesso em: 10 mar. 2023.

separadas em planos diferentes no universo. Assim, tal pulseira só ganha sentido mais de um ano depois do lançamento do solo de Hyunjin. Mais ainda, o desejo do encontro com alguém que a letra apresenta é redirecionado. Esta leitura que transforma o tom romântico das produções é presença constante nos demais videocliques.

Tal como para outros artistas, a maioria dos videocliques são acompanhados por descrições verbais, cuja finalidade comercial é apresentar a sonoridade de cada álbum, as mídias sociais do artista e/ou meios de adquirir produtos oficiais. Entretanto, informações audiovisuais também são completadas por meio desses textos, como o episódio em que Yeojin perde-se na floresta e precisa ser resgatada, citado na descrição do videoclipe de *Sonatine*. Em seu videoclipe, *Kiss Later* (2017), há uma cena muito rápida em que ela corre em direção ao escuro (2'41"), mas a importância real do fragmento no *loonaverso* só surge graças à descrição.

Enquanto importante recurso para que o videoclipe e o álbum musical tenham mais chances de alcançarem sucesso comercial, os *teasers* são materiais fotográficos e em vídeo que, como indicado pelo termo em inglês, provocam o consumidor a esperar pela e a interagir com a produção lançada posteriormente. As fotografias, publicadas nas mídias sociais do grupo e utilizadas em *banners* físicos na estratégia doméstica de divulgação, acompanham legendas que depois se revelam trechos das músicas, ou são textos próprios. Uma importante característica do projeto pré-estreia é a ideia do *Who's next girl?*, ou “Quem é a próxima garota?”, pergunta presente nas legendas das imagens publicadas antes da revelação da próxima integrante. Com acesso apenas a parte do corpo, rosto e/ou ambiente, os fãs eram levados a especularem não apenas sobre a identidade real da integrante, mas também sobre a contribuição de sua personagem no *loonaverso*.

Podemos, então, descrever tais fotografias — em ambas as fases — como o primeiro contato com os elementos mínimos da narrativa. *A priori*, é nelas que são apresentadas as cores associadas a cada integrante, algo que influencia a narrativa por meio de associações, assim como o espaço em que residem. Nos *teasers* solos, as integrantes que futuramente formariam o LOONA 1/3 aparecem em locais de países diferentes, buscando a verossimilhança; tal plano é chamado de Terra pelos fãs. No caso do OEC, os fundos das imagens são escuros ou brancos, reforçando a artificialidade do espaço. Por isso, é dito que elas habitam o Limbo. Já as garotas do yyxy são apresentadas em espaços diversos. Graças

à legenda do segundo *teaser* de Yves⁷ e posteriores confirmações, é sabido que o plano que habitam é o Éden. Aliás, algumas das fotografias apresentam um *blur* ou um ruído visual que causa um efeito etéreo, como nesse segundo *teaser*.

Tais informações são recuperadas nos demais materiais. As primeiras imagens divulgadas de Heejin, por exemplo, são feitas em jardins parisienses, onde ela posa com vestidos e adornos que lembram a vestimenta da realeza. Essa caracterização casa com a inspiração do videoclipe de *ViViD* em *Alice no País das Maravilhas*, obra escrita e ambientada, em suas primeiras páginas, na Inglaterra do século XIX. Tal qual Alice, Heejin sai do mundo real e nobre para visitar um outro, psicodélico.

Ou seja, há certa redundância no conteúdo apresentado pelas fotografias e pelos vídeos. Todavia, há casos especiais em que os significados daquelas testam as leituras destes. Em seus primeiros *teasers*, a sexta integrante, Jinsoul, aparece em um vestido azul longo, de cabelo descolorido e em um espaço artificial que lembra uma floresta, cuja caracterização e ambientação são completamente diferentes das anteriores. Não demorou para que os fãs a descrevessem como uma bruxa. No quinto *teaser*⁸, em sua saia está escrito “para criar algo novo, você deve primeiro destruir”. Com essas informações, o papel exercido por Jinsoul foi interpretado como vilanesco, o que influenciou os sentidos atribuídos ao videoclipe lançado mais tarde.

Seguindo essa ideia, havia grande expectativa para a revelação da décima segunda e última integrante, Olivia Hye. O seu terceiro *teaser*⁹ é acompanhado pela seguinte legenda: “talvez eu te engane”. Ainda, a cor utilizada na escrita de seu nome tornava-se mais escura a cada imagem, indo do branco ao preto, comumente associado às trevas e ao mal. Com isso, a interpretação mais imediata foi a de que se tratava de mais uma vilã. Por meio de frases vagas e signos como esses, a narrativa brinca com a imagem da mulher subversiva, até mesmo levando o leitor à hipocrisia de ver como inimigas algumas das personagens mais ativas na luta pela libertação das demais.

7 Diz a legenda: “O novo Éden criado por Yves”. Disponível em: <https://twitter.com/loonatheworld/status/930812658395295745?t=b5q8plr-n6VILbaQz3OtEA&s=19>. Acesso em: 16 mar. 2023.

8 Disponível em: <https://twitter.com/loonatheworld/status/875367377621274624>. Acesso em: 12 mar. 2023.

9 Disponível em: <https://twitter.com/loonatheworld/status/975386368195964930>. Acesso em: 12 mar. 2023.

Em relação aos *teasers* lançados em formato de vídeo, é importante ter em mente que há dois tipos: aqueles que tratam diretamente do videoclipe a ser lançado, e outros que são publicados sem essa finalidade, sob o rótulo de dois colchetes, anterior aos títulos. Ambos são peças audiovisuais que, cumprindo com a função comercial pretendida, marcam transições importantes na narrativa. Já na fase pós-estreia, há dois *teasers* [] que integram a mulher que consome as produções do grupo à história, denominados *For all LOONAs around the world* e *To all LOONAs around the world*, respectivamente.

Outra mídia em que se desenvolve a narrativa é o *site*. *A priori*, era apresentado na parte superior direita dos *teasers* fotográficos o endereço www.loonatheworld.com, onde é possível encontrar informações de contato profissional com a empresa e a cronologia dos lançamentos do grupo. No primeiro *teaser* de Yves, entretanto, o endereço apresentado passou a ser www.dlrowehtanool.com, a versão espelhada do anterior. Por motivos desconhecidos, esse *site* já não é mais acessível. Constituído de apenas uma página, apresentava, inicialmente, o *gif* de uma fita de Möbius, criada em 1858 pelo astrônomo alemão August Ferdinand Möbius. Objeto de valor para a Matemática, ela é conhecida pela sua estrutura que torna “[...] impossível determinar qual é a parte de cima e a de baixo, a de dentro e de fora” (BBC, 2018).

Para entender o valor desse elemento para a narrativa, devemos associar seu significado com informações anteriormente fornecidas. Temos uma pista inicial no primeiro solo, *VIVID* (2017). As imagens e a letra musical se associam e revelam o desejo de Heejin de desobedecer às ordens da patroa, liberando as cores que estavam presas em garrafas (2’49”), em um ato de rebeldia contra um cotidiano regrado. O *looping* entediante e limitador do qual fala ocorre graças à fita, considerando o espaço fictício: é nela que está estruturado o *loonaverso*. Aliás, o *looping* tem relevância física, uma vez que outro elemento essencial da narrativa é a corrida: em inúmeros materiais, para quebrarem com o padrão de tempo e espaço, as integrantes são apresentadas correndo.

Também, podemos notar nos minutos 1’38” e 1’43” de *Girl Front* (2017) como as integrantes do OEC utilizam pulseiras idênticas à fita. Tal aparição, até então inédita, importa quando reconhecemos que essa subunidade se opõe fortemente à premissa da primeira, o que indica sua existência em outro ponto da fita. Logo, o *gif* pode ser redundante para o público que conhece esses videoclipes, mas serve para confirmar uma informação até então tratada como teoria de fã.

Com a estreia da última subunidade, LOONA/yyxy, o *site* passou a apresentar outro *gif*. Dessa vez, tratava-se de uma fita de DNA modificada que explicava outro aspecto do nome do subgrupo (sigla para “juventude juventude pelo jovem”¹⁰): a proposta para criação de um novo gene que rompesse com as expectativas dos gêneros mulher e homem. Nesse caso, a informação era nova.

A partir dessa diversidade midiática, percebemos a tríade na qual a transmídia se apoia (FIGUEIREDO, 2016, p. 47): “a convergência dos meios de comunicação, a cultura participativa e a inteligência coletiva”. Percebemos a preocupação por parte dos produtores do *loonaverso* em garantir a liberdade de exploração por parte dos fãs. Ao mesmo tempo, é perceptível a importância das descrições verbais para a compreensão e confirmação de dados da história. Ou seja, as confirmações disponibilizadas aos poucos por meio das descrições verbais, principalmente, são maneiras estratégicas de guiar as leituras existentes. Essa é uma decisão saudável ao projeto, pois “[t]anta informação dispersa em rede pode acabar confundindo o público ou ainda saturando-o com informações em excesso” (FIGUEIREDO, 2016, p. 51). No contexto do K-Pop, é notável a necessidade sentida pelos fãs em ter suas teorias reconhecidas e validadas, algo raro de acontecer.

Além disso, segundo Figueiredo (2016, p. 58), é preciso que projetos transmidiáticos “[...] a. se situem em um mundo ficcional rico em detalhes; b. tenham bons personagens e uma estrutura episódica; e/ou c. possibilitem a busca por verossimilitude”. Em relação ao primeiro item, citando a professora e pesquisadora de mídias digitais Janet Murray, Jenkins atenta para a importância da “capacidade enciclopédica” (JENKINS, 2009, p. 116) que as mídias digitais possuem e agregam às narrativas transmídia. No caso do LOONA, há uma diversidade de elementos associados às integrantes, às subunidades e ao grupo como um todo. Quanto aos símbolos fundamentais, temos os países para o 1/3, os olhos especiais para o OEC e as frutas para o yyxy. Em relação ao grupo como um todo, como aludido pelo nome que se assemelha à palavra em espanhol *luna*, a lua é o elemento central.

Essa diversidade também é percebida nas relações intertextuais. Além de *Alice no País das Maravilhas*, caso já citado, o conflito do filme *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), dirigido por Amy Heckerling, é adequado à narrativa e desenvolvido no videoclipe do LOONA/yyxy, *love4eva* (2018). Outros exemplos incluem as alusões bíblicas em *new* (2018), *love4eva* (2018) e *Egoist* (2018).

10 Em inglês: “youth youth by young”.

A complexidade das relações estabelecidas entre essas informações levam à construção de mapas mentais por parte dos fãs, chamados de *orbits* (em português, órbitas, trata-se de um jogo de pronúncia com outras duas palavras: *our*, “nossa” em inglês, e 빛 romanizada para “bit” e que significa “luz”. São os fãs, então, que iluminam e orbitam a lua representada pelas integrantes). Uma das criações mais famosas, feita pelo usuário do Reddit *bragen*, discute a teoria das cores¹¹. É grande o número de *blogs* em diferentes plataformas e canais no YouTube que são criados para destrinchar a narrativa.

Quanto ao item “b”, cada videoclipe e era musical podem ser entendidos como episódios de extensão micro e macro em que se fundamenta o *loonaverso*. Também, cada personagem possui uma narrativa própria baseada tanto em estados que permitem a identificação por parte dos fãs, como em figuras já conhecidas no imaginário popular, como a já citada bruxa. E isso nos leva ao item “c”, pois a narrativa parte de um lugar-comum que aproxima os conflitos vividos no mundo fictício à realidade da mulher real.

Ainda, em uma sessão do *Cinema Theory*, a apresentação de um *vlog* intitulado *Letter to Hong Kong* (YAMILETH BV, 2018) leva a um outro nível de verossimilhança. Nele, acompanhamos a integrante Vivi, a única estrangeira do grupo, que compartilha com as demais meninas do 1/3 sobre a vida e a família em sua terra natal. Entretanto, no minuto 2’6”, com a visita a um aquário, não sabemos mais se estamos assistindo a um conteúdo genuíno ou fictício: Jinsoul, ao fundo, vestida com seu uniforme característico e olhando intensamente para os peixes, está interpretando sua personagem. Dessa forma, as sessões, além de promoverem “[...] a interação com o público, [...] confundem as fronteiras entre o mundo ficcional e o real” (FIGUEIREDO, 2016, p. 58).

Todavia, há pontos fundamentais à transmídia que não são cumpridos completamente dentro do *loonaverso*. Como visto anteriormente, em grande parte do tempo os *teasers* apresentam redundância ao se relacionarem com os vídeos, o que é coerente graças às suas pretensões publicitárias. Igualmente, o *site* espelhado não tem papel autônomo, pois as informações que traz são dependentes do conhecimento dos outros materiais.

Logo, considerando as limitações e funções exercidas por esses diferentes textos e mídias, a experimentação com a verossimilhança e a alta capacidade

11 Disponível em: https://www.reddit.com/r/LOONA/comments/8cglwd/another_crackhead_theory_based_on_the_physics_of/?utm_source=share&utm_medium=mweb3x. Acesso em: 17 mar. 2023.

de criação de uma cultura participativa, entendemos o *loonaverso* como um projeto potencialmente transmidiático.

3 Conclusão

Enquanto um ato musical produzido no seio de uma indústria de entretenimento, o LOONA é um exemplo da apropriação em nível *mainstream* de questões feministas para a criação de uma narrativa. No contexto do K-Pop, vimos como a construção de histórias por meio de materiais audiovisuais não é exclusiva e inédita do grupo. Mais ainda, temáticas inspiradas no feminismo estão presentes em trabalhos de outras artistas. Assim, a diferença do LOONA reside na complexidade de uma narrativa que dialoga com a estratégia transmidiática para divulgação e manutenção do projeto.

Por isso, pautados em Jenkins (2009) e Figueiredo (2016), analisamos como o universo narrativo criado está organizado em materiais de diferentes naturezas. Tendo o videoclipe como material mais rico em informações sobre o *loonaverso*, buscamos, a partir das contribuições de Soares (2013), entender como seu uso é feito de forma organizada para estabelecer uma relação comercial e artística bem-sucedida ao sustentar duas possíveis leituras: a romântica e a rebelde. Também, em acordo com nossos objetivos, identificamos as especificidades de cada mídia, o quão relevantes são para a história, e quais suas limitações. Da mesma forma, reconhecemos como a riqueza de signos e diálogos intertextuais permite a exploração das interpretações possíveis por parte dos fãs, o que garante a criação de uma cultura participativa.

Logo, é seguro dizer que o LOONA constrói uma narrativa potencialmente transmidiática com base em reflexões relevantes à luta emancipatória das mulheres. Igualmente, reconhecemos que as observações aqui feitas não conseguem, muito menos pretendem, abranger todo o conteúdo do *loonaverso*. Esperamos, então, que esta análise sirva como caminho para novas pesquisas no que diz respeito ao LOONA e/ou as tendências narrativas no K-Pop.

Referências

AISAWA, Karen Naomi. A criação multiplataforma do BTS Universe: relações entre espaço canônico e espaço associado. *In*: JORNADA INTERNACIONAL GEMINIS (JIG 2021), 4, 2022, São Carlos (online). **Anais** [...]. São Carlos: JIG, 2021. Disponível em: <https://www.doity.com.br/anais/jig2021/trabalho/227314>. Acesso em: 09 fev. 2023.

BBC NEWS BRASIL. **Fita de Möbius, o enigmático objeto com um só lado que fascina matemáticos, artistas e engenheiros**. 28 set. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45659225>. Acesso em: 17 mar. 2022.

BOWENBANK, Starr. Psy's 'Gangnam Style' Turns 10: How Its Video Became the First Member of YouTube's Billion Views Club. **Billboard**, 15 jul. 2022. Disponível em: <https://www.billboard.com/music/pop/psy-gangnam-style-10th-anniversary-youtube-billion-views-club-1235115043/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

FIGUEIREDO, C. A. P. de. Narrativa transmídia: modos de narrar e tipos de histórias. **Letras**, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 45-64, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25079>. Acesso em: 8 ago. 2022.

HERMAN, Tamar. Looking Back On Wonder Girls' 'Nobody,' A Decade Later. **Billboard**, 23 sept. 2018. Disponível em: <https://www.billboard.com/music/music-news/wonder-girls-nobody-10-year-anniversary-k-pop-hot-100-chart-8476481/>. Acesso em: 6 fev. 2023.

HIGHWAY STAR. **Afinal, como são divididas as gerações do K-Pop?** 3 out. 2020. Disponível em: <https://www.hwstar.com.br/news/highwayblog/afinal-como-sao-divididas-as-geracoes-do-k-pop/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KOREAN CULTURE AND INFORMATION SERVICE [KOCIS]. The Korean Wave: A New Pop Culture Phenomenon. **Korean Culture**, v. 1, 2011. Disponível em: <https://www.korea.net/Resources/Publications/About-Korea/view?articleId=2215#>. Acesso em: 27 ago. 2022.

LOONA^{1/3}. **Sonatine**. YouTube, 27 abr. 2017. Disponível em: https://youtu.be/a6JmCdDs_GM. Acesso em: 10 mar. 2023.

LOONA/HEEJIN. **ViViD**. YouTube, 4 out. 2016. Disponível em: <https://youtu.be/-FCYE87P5L0>. Acesso em: 19 mar. 2022.

LOONA/ODD EYE CIRCLE. **Girl Front**. YouTube, 21 set. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/tyInv6RWL0Q>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LOONA/YEOJIN. **Kiss Later**. YouTube, 15 jan. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/thpTOAS1Vgg>. Acesso em: 18 maio 2023.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/37376027/A_ESTÉTICA_DO_VIDEOCLIFE. Acesso em: 23 mar. 2022.

YAMILETH BV. **[ESP] LOONA/ViVi Letter to HongKong**. Youtube, 13 jul. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/AqiGee97Tcl>. Acesso em: 5 fev. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Adeval Ferreira de Andrade Neto

Nasceu em Santa Terezinha-PE e atualmente mora em São Paulo-SP. É Mestrando em Letras e Graduado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Graduado em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal de Campina Grande. É Membro dos Grupos de Pesquisa Literatura em Campo Expandido (LICEX) e Semióticas Contemporâneas (SEMIC). Atualmente dedica-se à pesquisa de narrativas inter e transmidiáticas, bem como à produção de Literatura de Cordel e à valorização da cultura nordestina.

E-mail: adevaldeandrade@gmail.com

Ana Beatriz Cursino de Araújo

Formada em Letras pela USP e especialista em Literatura brasileira pela UFRGS, é mestranda em Estudos Literários na Unifesp. Trabalha como editora e autora na área de Linguagens e suas Tecnologias desde 2015. Tem como interesse a poesia contemporânea brasileira e as artes plásticas.

E-mail: ana.cursino.araujo@gmail.com

Camila Prietto

Graduada em Artes Cênicas, em Interpretação Teatral (UEL, 1998-2001). Especialista em Contação de Histórias e em Livro para Infância (A Casa Tombada/FACONNECT). Atriz, escritora, bonequeira, diretora e pesquisadora. Com Paulo Sokobauno (ator, diretor, músico e performer) fundou o UniVERSO CaJu, núcleo de pesquisa e criação em arte em 2019 como evolução e resultado de suas pesquisas. Também mantém pesquisas em técnicas para escrita, desde 2011, teatro de animação e bonecos, desde 2005, e construção de personagem, desde 2001.

E-mail: camilaprietto@gmail.com

Claudia de Oliveira Boim Pinto e Silva

Graduada em Pedagogia pela Universidade Paulista (SP), com formação em Psicopedagogia, Psicodrama e Arteterapia. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Avaliação da Aprendizagem e acompanhamento psicopedagógico clínico. Experiência em tratamento psicopedagógico em pacientes autistas e sindrômicos, prostituição, vítimas de violência, abuso sexual, usuários de drogas e doentes mentais. Trabalhou com arteterapia com presidiárias, pacientes terminais de câncer e comunidades de pescadores. Atendimento a crianças chinesas com necessidades especiais na cidade de Huangdao-China.

E-mail: clau_boim@hotmail.com

Eduarda de Oliveira Figueiredo

Mestra em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso e bacharela em Audiovisual pelo Centro Universitário Senac São Paulo.

E-mail: figueiredoeduarda15@gmail.com

Fernando Arantes Ferrão

Bacharel em Letras (Português e Alemão) e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Instituto de Letras/UERJ. Atualmente, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura/Faculdade de Letras/UFRJ e bolsista da CAPES, desenvolve pesquisa comparativa acerca dos títulos *Tristes Trópicos*, “narrativa de viagens” de Claude Lévi-Strauss (Paris, 1955), e *Triste Trópico*, filme ficcional de Arthur Omar (Rio de Janeiro, 1974). Profissionalmente, é construtor e restaurador de instrumentos de cordas, atuando junto à comunidade de músicos sinfônicos, em atelier próprio no Rio de Janeiro, desde 1988.

E-mail: fernandoferrao@letras.ufrj.br

Isabela Bragança

Mestranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Graduada em Letras Português e Francês pela Universidade de São Paulo.

E-mail: isabelabraganca17@gmail.com

Isabella Mantovani Matta

Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras Mackenzie (PPGL – UPM), com bolsa do Programa de Excelência Acadêmica – PROEX/ CAPES. É membra dos grupos de pesquisa Semióticas Contemporâneas (SEMIC) e Literatura em Campo Expandido (LICEX), produzindo pesquisas no campo da intermedialidade.

E-mail: isa.mantovani22@gmail.com

Isis Diana Rost

Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Publicou *O Risco do Berro – Torquato, neto, Morte e Loucura* (2017) e *Navilouca ReVista* (2022), entre outros títulos.

E-mail: idrost55@gmail.com

Kennya Severiano de Sousa

Mestra e graduada pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP-Campus Assis). Desenvolve desde 2019 pesquisas sobre o cinema do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Ainda na graduação, estudou a composição da personagem feminina no longa *Matador* (1986) — e por meio da literatura comparada e das marcas autorais do cineasta, conduziu o mito da mulher fatal em paralelismo com uma das principais marcas da cultura espanhola, a tourada. Já no mestrado, progrediu para a chamada segunda fase da filmografia almodovariana e analisou a transtextualidade da obra literária para a fílmica no longa *Carne Trêmula* (1997).

E-mail: kennya.sousa@unesp.br

Laís Gerotto de Freitas Valentim

Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestra em Letras (2022) e Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela mesma instituição (2016), Bacharela em Letras (habilitação tradutor/intérprete) pelo Centro Universitário Anhanguera de São Paulo – Unidade Brigadeiro (2013). Sua linha de pesquisa é literatura latino-americana feminina contemporânea.

E-mail: laisgfvalentim@yahoo.com.br

Luara Teixeira de Almeida

Doutoranda e mestra, bolsista CAPES, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica da PUC-SP, com Bolsa Sanduíche na Universidade de Aveiro (Portugal). É pós-graduada em Direção de Arte em Comunicação, especializada em Publicações para crianças e jovens (EINA – Barcelona) e graduada em Design Gráfico. Faz parte dos grupos de pesquisa CAPES/CNPq A Voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas e Literatura Juvenil: questões e práticas de leitura. Sua pesquisa tem como foco as literaturas de infância e jovem em suas mais diversas expressões, linguagens, cores e formatos, como os livros ilustrados e as histórias em quadrinhos.

E-mail: luaraalmeida13@hotmail.com

Margarida Pontes Timbó

Possui graduação em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA, 2009), mestrado (2011) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2016). Foi professora tutora em EAD do Programa Universidade Aberta do Brasil, Instituto UFC/Virtual; exerceu atividade docente no curso de Especialização em Língua Portuguesa e Literatura, na UVA. Lecionou no curso de Letras do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (Parfor-UVA). Atualmente é professora do curso de Direito na Faculdade Luciano Feijão (FLF) e professora temporária do curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA).

E-mail: professoramargaridaff@gmail.com

Mariana Vogt Michaelsen

Escritora, mestra e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), graduada bacharel em Psicologia pela UFSC. Cresceu na confeitaria de seus avós e a cozinha é a origem de tudo o que faz hoje. Pesquisa a escritura de receitas culinárias a partir do livro de receitas *Quitutes da D^a Carolina Porciúncula: arte culinária*, publicado por sua bisavó. Ministra oficinas de escrita criativa de receitas culinárias. É autora do livro *Segredos sussurro enquanto a ambrosia cozinha* (2023).

E-mail: marivogt1104@gmail.com

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Mato Grosso e da Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da mesma Instituição. Realizou estágio pós doutoral (2021/2022) na USP, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. É coordenadora do grupo de pesquisa ContemporArte, filiado ao CNPq. Autora dos livros *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes* (2019); *Entre poesia e música, palavras que entoam* (organização com Célia Reis, 2022), além de outras coletâneas, capítulos de livros e artigos sobre: poéticas contemporâneas, interartes, intertextualidade, intermedialidade e literatura em campo expandido.

E-mail: ritadominguesantos@alumni.usp.br

Vitória Evelyn Mota Dias Ribeiro

Nasceu em Tauá, município do Ceará, e reside em São Paulo desde bebê. Em 2023, aos 22 anos, formou-se bacharel e licenciada em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Em sua Iniciação Científica, estudou a proposta transmidiática e o conteúdo feminista presente na narrativa do grupo musical sul-coreano LOONA. Já no Trabalho de Conclusão de Curso, expandiu as conclusões iniciais a partir de uma análise semiótica fundamentada nas contribuições do cientista norte-americano Charles Sanders Peirce, dessa vez com foco na reconstrução da imagem da bruxa pelos materiais audiovisuais do grupo.

E-mail: vitoriaemdribeiro@gmail.com

