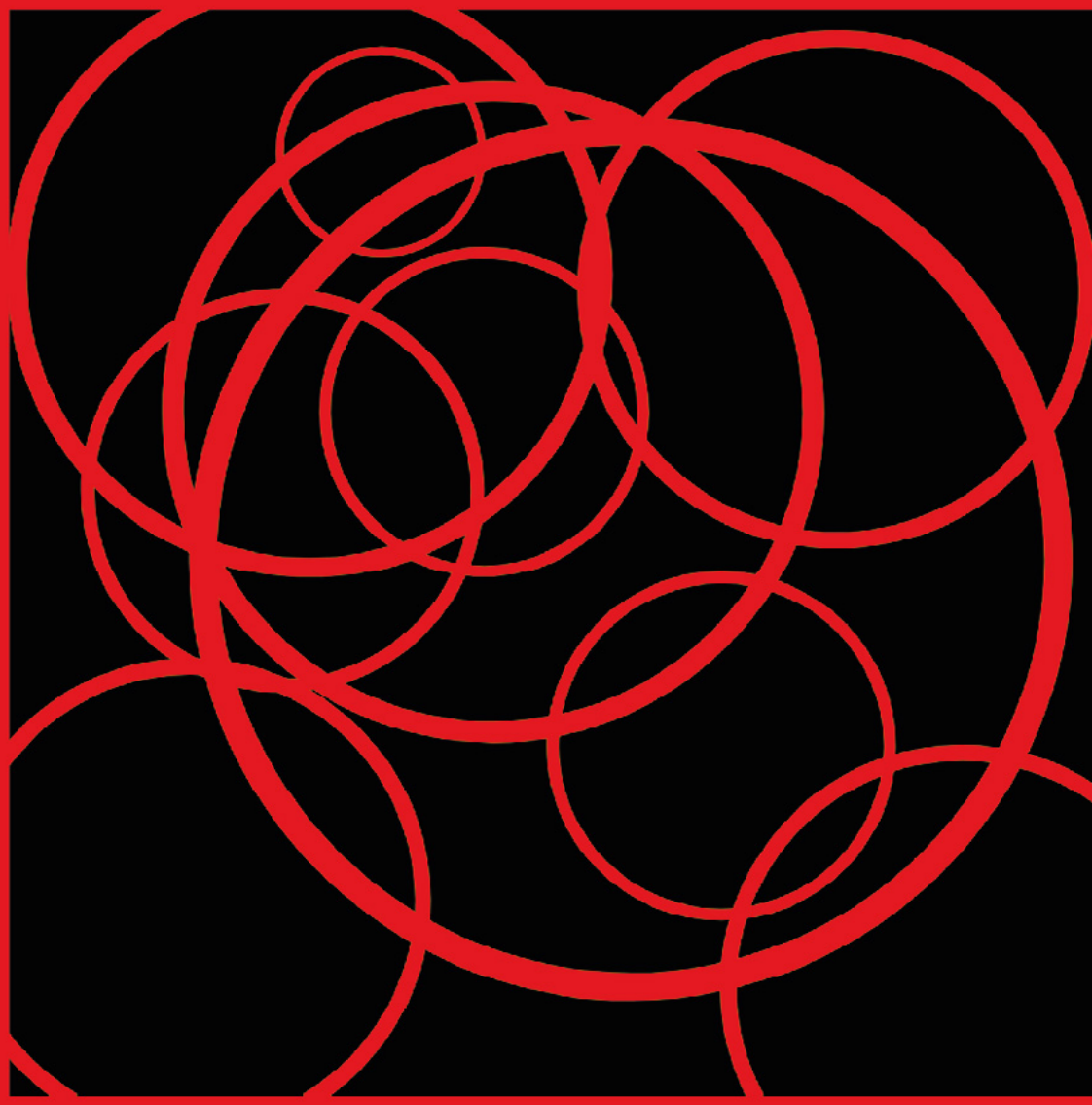


Juan Ferreira Fiorini
Maria Elisa Rodrigues Moreira
Vinícius Carvalho Pereira
ORGANIZADORES

DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS: **textos e personagens em deslocamento**



Juan Ferreira Fiorini
Maria Elisa Rodrigues Moreira
Vinícius Carvalho Pereira
ORGANIZADORES

DIÁLOGOS INTERMIDIÁTICOS:
textos e personagens em
deslocamento



1ª EDIÇÃO
BELO HORIZONTE
2023

D536 Diálogos intermediáticos [livro eletrônico] : textos e personagens em deslocamento / Organizadores Juan Ferreira Fiorini, Maria Elisa Rodrigues Moreira, Vinícius Carvalho Pereira. – Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto, 2023.

Formato: PDF
ISBN 978-65-86268-40-9

1. Linguística. 2. Literatura – História e crítica. 3. Estilo literário. I. Fiorini, Juan Ferreira. II. Moreira, Maria Elisa Rodrigues. III. Pereira, Vinícius Carvalho.

CDD: 809

Elaborado por: Maurício Amormino Júnior — CRB6/2422
Informação bibliográfica deste livro, conforme a NBR 6023:2002 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

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



Tradição Planalto Produções Visuais e Editoriais

www.tradicaoplanalto.com.br

Tel.: +55 (31) 3226-2829

Sumário

Apresentação 6

Vinícius Carvalho Pereira

Parte I

Personagens em deslocamento

Dos livros e filmes para a *timeline*: a construção transmidiática das personagens Minerva McGonagall e Albus Dumbledore em *fan accounts* no *Twitter* 13

Denilson Patrick Oliveira Silva

Flavia Abreu Pereira da Silva

Vinícius Carvalho Pereira

***Sombra e ossos*: um passeio de esqui entre o romance e a série 28**

Adeval Ferreira de Andrade Neto

Maria Elisa Rodrigues Moreira

***"WE'RE JUST ALIKE"*: o processo de refiguração da personagem Will Graham na série transficcional *Hannibal* 42**

Iouchabel Sarratchara de Fatima Falcão

O caso Macobeba: considerações sobre as diferenças entre literatura e mito 59

Nabil Araújo

Thayane Verçosa

Os níveis de engajamento nos deslocamentos insólitos da personagem em *Alice: Madness Returns* (2011) 76

Rejania Francisca da Cruz Santiago

**A simbologia do gato na cultura ocidental:
uma análise a partir da obra *O Poderoso Chefão* 94**

Emanuel J Santos

**A refiguração cinematográfica de Catherine Earnshaw
e Heathcliff 107**

Anna Paula Silva e Sousa

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Parte II Textos em deslocamento

**A escrita de si na história do outro: horizontes
teórico-metodológicos para analisar a travessia
jornalístico-literária de García Márquez..... 127**

Jocy Ambrósio da Silva

Tamires Ferreira Coêlho

O ser *kitsch* em *Boquitas pintadas* 145

Juan Ferreira Fiorini

Por uma nova poética do traduzir: da fidelidade à criação..... 161

Bruna Fontes Ferraz

**Entre a morte e a narração da vida: o desafio da
construção de perfis póstumos 175**

Thalia Aparecida Gonçalves

Sarah Cristina Mendes de Oliveira

Tamires Ferreira Coêlho

A linguagem das *Graphic Novels* 190

Isabella Mantovani Matta

Apresentação

Vinícius Carvalho Pereira

Deslocamento: talvez uma das metáforas conceituais mais marcantes de nosso tempo. Em um mundo cada vez mais globalizado, informações, mercadorias e pessoas estão a todo instante se deslocando em fluxos de diferentes escalas, do local ao planetário, muito embora as possibilidades de acesso a esses trânsitos sejam distribuídas de forma radicalmente desigual entre os sujeitos de distintos países, etnias, classes sociais, gêneros, idade etc. Sendo a amarra a determinado *local* um contraponto imposto a muitos pela *globalização* — donde o termo “glocalização” adotado por alguns pesquisadores —, urge pensar nosso tempo como formado por pontos de partida, de parada, de passagem ou de destino (ainda que qualquer classificação seja sempre precária, já que deslocamentos, por definição, são sempre movência e impermanência).

Em um contexto como esse, parece imperativo pensar sob paradigma análogo a literatura contemporânea, que se conforma como um campo inespecífico e múltiplo, atravessado por outras mídias e semioses que deslocam balizas tradicionais da narrativa e da poesia. Afinal, um romance que flerta com o cinema, um game que é adaptado de um conto, um poema que vira arte urbana, um herói de epopeia que se transforma em vilão de quadrinhos, ou um texto jornalístico que se confunde com o literário são espécimes que vão se tornando cada vez mais comuns em tempos de culturas híbridas, na deriva que confunde o erudito, o popular e o massivo, conforme investigado por Nestor García Canclini.

Acompanhando um pouco desse cenário da literatura como campo instável de processos e produtos de trânsito, a presente obra reúne doze capítulos sobre personagens e textos em deslocamento. As reflexões aqui publicadas são oriundas de discussões e apresentações de trabalhos nas *Jornadas Intermidiáticas 2: Personagens em Deslocamento*, realizadas online em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT); e nas *Jornadas Intermidiáticas 3: (Des)Limites do Texto*, realizadas online em 2021 em parceria entre o PPGEL/UFMT e o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGL/UPM). Aos trabalhos oriundos de tais eventos se somam aqui ainda capítulos

escritos por pesquisadores convidados, os quais vêm traçando há alguns anos importantes percursos acadêmicos na área dos Estudos Comparados e dos Estudos Intermidiáticos.

Na primeira parte do livro, intitulada *Personagens em deslocamento*, encontramos sete capítulos, nos quais se analisam aspectos referentes à figuração, à refiguração e à sobrevida de personagens ficcionais em outros produtos culturais e outras mídias. No primeiro deles, “Dos livros e filmes para a *timeline*: a construção transmidiática das personagens Minerva McGonagall e Albus Dumbledore em *fan accounts* no Twitter”, Denilson Patrick Oliveira Silva, Flavia Abreu Pereira da Silva e Vinícius Carvalho Pereira analisam os procedimentos interdiscursivos e intermidiáticos pelos quais célebres personagens do universo canônico de Harry Potter são transpostos para o Twitter como se fossem usuários com perfis cadastrados nessa rede. Os pesquisadores discutem de que modo cada um dos perfis usa expedientes distintos para recriar os poderosos bruxos da casa Grifinória por meio de *tweets* que ora retomam elementos da saga em Hogwarts, ora os atualizam para o cenário brasileiro contemporâneo. Nesse processo, observa-se como ambos os perfis mobilizam recursos técnicos da rede social Twitter e realizam gestos criativos comuns ao universo da *fanfiction*.

Em “*Sombra e ossos*: um passeio de esquite entre o romance e a série”, Adeval Ferreira de Andrade Neto e Maria Elisa Rodrigues Moreira analisam a adaptação do romance *Sombra e Ossos*, da escritora norte-americana Leigh Bardugo, e a série homônima da Netflix. Atentando para semelhanças e diferenças entre ambos os produtos culturais, os pesquisadores destacam os procedimentos discursivos e imagéticos do meganarrador que, na produção audiovisual, ao mesmo tempo narra e mostra os eventos, alterando também o foco narrativo do romance fonte, contado “originalmente” em primeira pessoa pela protagonista Alina. Ademais, o capítulo destaca mudanças na composição dessa personagem por meio de sua refiguração ao ser adaptada para a série. Os pesquisadores observam como a adaptação sinalizou para novas nuances da personalidade da protagonista a partir da introdução de outras variáveis condicionantes de seus comportamentos.

Em “‘WE’RE JUST ALIKE’: o processo de refiguração da personagem Will Graham na série transficcional *Hannibal*”, Louchabel Sarratchara de Fatima Falcão discute a (re)construção de uma das personagens mais conhecidas do romance *Red Dragon* (1981), do escritor estadunidense Thomas Harris, em sua adaptação para a primeira temporada da série *Hannibal* (2013). Partindo de abordagens dos estudos narratológicos transficcionais, a pesquisadora destaca

como a série reorganiza sintaticamente elementos dos quatro romances que compõem a tetralogia iniciada com *Red Dragon* e imortalizada no imaginário popular em torno da personagem Hannibal Lecter. Para tanto, analisa algumas das transformações narratológicas presentes na série de TV, principalmente no que condiz aos duplos e reiterações de signos audiovisuais para construção da interioridade do personagem Will Graham sob manipulação de Hannibal Lecter.

Também no capítulo “O caso Macobeba: considerações sobre as diferenças entre literatura e mito”, de Nabil Araújo e Thayane Verçosa, os conceitos de figuração e refiguração são mobilizados, mas aqui para entender os fluxos interdiscursivos que se dão em torno da personagem Macobeba, originalmente caracterizada em matérias de 1929, do periódico *A província*, como um monstro grande e agressivo, com quatro olhos vermelhos e um rabo meio de leão, meio de cavalo, a assolar as praias do sul de Pernambuco. Conforme a hipótese interpretativa dos pesquisadores, esteada no pensamento de Lévi-Strauss, as refigurações de Macobeba podem ser mapeadas em longas cadeias, compostas tanto por refigurações autorais (aquelas “em que o personagem sofre variações significativas em cada reelaboração, permanecendo atrelado a uma função autor”, como nos Macobebas de Mário de Andrade, de Graciliano Ramos, de Jorge de Lima, de Cavalcanti Proença e de Joaquim Cardozo) e por refigurações autonomizantes (aquelas “em que o monstro se descola da função autor, tornando-se parte de uma tradição popular e anônima”, próxima, portanto, do mito, como nos imaginários infantil e popular).

Já em “Os níveis de engajamento nos deslocamentos insólitos da personagem em *Alice: Madness Returns* (2011)”, é no universo dos games que se dá a refiguração da protagonista de *Alice no País das Maravilhas*, conforme analisado por Rejania Francisca da Cruz Santiago. Em seu texto, a pesquisadora investiga como a personagem criada por Lewis Carroll e ilustrada inicialmente pelo artista John Tenniel, ainda na Era Vitoriana, ganha novos contornos no videogame *Alice: Madness Returns* (2011), assinado pelo designer American McGee, incitando distintos níveis de engajamento do leitor-jogador. Sua argumentação considera os conceitos de adaptação e de duplo engajamento dos leitores, de Linda Hutcheon, bem como os três níveis básicos da “identificação” mapeados por Murray Smith: o reconhecimento, o alinhamento e a aliança.

Por sua vez, Emanuel J. Santos, no capítulo “A simbologia do gato na cultura ocidental: uma análise a partir da obra *O Poderoso Chefão*”, inicia seu texto com uma recolha de alguns dos vários simbolismos atribuídos à figura do gato em diferentes sociedades e tempos. O pesquisador parte desses dados

para verificar em que medida o gato que Dom Vito Corleone acaricia no começo do primeiro filme da trilogia *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola (1972), contribui como atributo na figuração do famoso gângster. Em sua análise, o pesquisador destaca como o simbolismo do gato adiciona à figura de Dom Vito Corleone tanto semas de afeto e delicadeza quanto de destruição e infração à lei, pontuando ainda que a cena do gato fora acrescida ao filme por acaso, não constando no seu roteiro inicialmente. Ademais, o texto pontua como a mesma ambivalência de caráter permeia outros personagens ficcionais associados a gatos, como nos desenhos animados *Inspetor Bugiganga* (1986) e *Pokémon* (1997), ou na personagem Ernst Stavro Blofeld, da franquia *007*.

Encerrando a primeira parte deste livro, o capítulo “A refiguração cinematográfica de Catherine Earnshaw e Heathcliff”, das autoras Anna Paula Silva e Sousa e Maria Elisa Rodrigues Moreira, discute o processo de refiguração do casal de protagonistas do romance inglês *O Morro do Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, na adaptação cinematográfica homônima de 1939, dirigida por William Wyler. Considerando pressupostos teóricos de adaptação de Linda Hutcheon e Robert Stam, bem como elementos narratológicos analisados por Carlos Reis, Antonio Candido e outros, as pesquisadoras atentam aos processos de ganhos e perdas da transposição da obra para o cinema, assim como à sobrevida das personagens em nova mídia. Entre outros pontos-chave, destacam que a refiguração de Heathcliff é construída “utilizando estratégias extratextuais, como as imagens cinematográficas, deslocamento de câmera, trilha sonora, jogo de luzes, posicionamento na cena e adições ao enredo”. De maneira análoga, concluem que “a refiguração de Cathy revolve em torno da atuação de Merle Oberon, da direção de William Wyler, além das escolhas de figurino, de elenco e de produção sonora”.

Já a segunda parte do livro, intitulada “Textos em deslocamento”, reúne cinco capítulos que tratam de mídias, práticas e esferas discursivas com que a literatura contemporânea partilha inespecificamente signos, com destaque para o jornalismo, o kitsch, a tradução e os quadrinhos. No capítulo “A escrita de si na história do outro: horizontes teórico-metodológicos para analisar a travessia jornalístico-literária de García Márquez”, as pesquisadoras Joycy Ambrósio da Silva e Tamires Ferreira Coêlho analisam a reportagem seriada “Relato de um naufrago”, redigida pelo autor de *Cem Anos de Solidão* para relatar a aventura de um marinheiro que ficou dias à deriva no Caribe colombiano, sobrevivente de um naufrágio em 1955. No artigo analítico, toma-se como objeto de pesquisa o cruzamento entre jornalismo e literatura — de fronteiras tão porosas em vários

dos escritos de Márquez —, com destaque para os elementos da subjetividade do jornalista na narração das aventuras de um terceiro, embaralhando os limites da escrita de si e do outro frente aos imperativos éticos da narração do fato jornalístico durante a ditadura militar colombiana.

Já em “O ser kitsch em *Boquitas pintadas*”, Juan Ferreira Fiorini analisa como o kitsch, enquanto sistema estético fortemente ligado a valores da classe média, pode ser lido como um dos principais núcleos de significação do segundo livro do argentino Manuel Puig. Para tanto, o pesquisador percorre diferentes vetores pelos quais o kitsch se faz presente na obra, seja no seu enredo rocambolesco de folhetim, seja na crítica à sociedade de costumes na cidade ficcional de Coronel Vallejos (“duplo literário da cidade natal do escritor, General Villegas”), seja em elementos da cultura massiva que ora valem como atributos de personagens, ora como elementos que posicionam a narrativa diante de um quadro maior de sistemas culturais com que pode flertar a literatura, como “os folhetins, as radionovelas, as fotonovelas, o cinema produzido nas décadas de 1930 e 1950, o *star system* hollywoodiano, as letras de tango e de bolero, os anúncios comerciais e as colunas de aconselhamento amoroso publicados nas revistas, o discurso empolado das notícias dos jornais”.

No capítulo “Por uma nova poética do traduzir: da fidelidade à criação”, Bruna Fontes Ferraz parte de um entendimento ampliado de tradução, não apenas entre línguas, mas também dentro de uma mesma língua ou entre diferentes sistemas semióticos, para comparar as teorias da tradução propostas por Walter Benjamin e Henri Meschonnic, “autores para quem a tradução é uma obra autônoma que acrescenta camadas significativas ao original”. Na contramão das ideias de fidelidade, equivalência ou outras metáforas hierarquizantes, a pesquisadora investiga como, para Benjamin e Meschonnic, traduzir é sempre criar e fazer emergir a diferença. Para tal, o capítulo pontua como o estranhamento e a abertura para a alteridade são prerrogativas do ato tradutório tanto nos escritos do filósofo alemão quanto do francês, ainda que estes divirjam no que concerne à ideia de uma língua pura a que a tradução poderia momentaneamente aceder, conforme defendido por Benjamin. Conforme a pesquisadora, Meschonnic, diferentemente, aposta na ideia de que a tradução se apropria da escritura poética (presente mesmo na linguagem cotidiana) como espaço condicionado por sujeitos históricos imersos em processos culturais situados.

A seu turno, em “Entre a morte e a narração da vida: o desafio da construção de perfis póstumos”, Thalia Aparecida Gonçalves, Sarah Cristina Mendes de Oliveira e Tamires Ferreira Coêlho tratam de um gênero ainda carente de estudos

na área do Jornalismo: o perfil de personagens falecidas, aproximável da esfera discursiva do jornalismo literário. As autoras partem de distinções com outros gêneros próximos (a biografia e o obituário) para caracterizar o perfil póstumo por sua abordagem “do acontecimento da morte de uma forma mais humanizada e sem viés sensacionalista”, celebrando também “a vida, as conquistas e a importância do personagem em questão”. De tal perspectiva, o capítulo reflete sobre as experiências individuais das autoras quanto à redação de perfis póstumos para pessoas falecidas nas cidades de Mariana (MG) e Cuiabá (MT). A análise pontua diferenças e semelhanças no processo de apuração jornalística, condicionadas por, entre outros fatores, possibilidades ou impossibilidades de contato direto com as personalidades perfiladas.

Encerrando o livro, o capítulo “A linguagem das Graphic Novels”, de Isabella Mantovani Matta, parte das definições de Will Eisner quanto à arte sequencial e seus regimes semióticos verbais e não verbais para analisar o romance gráfico *Persépolis*, publicado por Marjane Satrapi em quatro volumes, entre 2000 e 2003. Definindo o romance gráfico como “um romance narrado através de imagens com pequenos trechos textuais”, a pesquisadora investiga os efeitos de sentido que palavras e imagens contraem quando organizados na sintaxe quadrinística de *Persépolis*, bem como os desdobramentos narratológicos desses efeitos. Para isso, a pesquisadora considera as diferentes formas como o verbal e o não verbal se articulam na obra, com destaque para a tipologia proposta por Neil Cohn, que considera, nas narrativas gráficas, as articulações inerentes, emergentes, adjuntas e independentes entre palavras e imagens.

Reunidos, estes doze capítulos mostram algumas das várias entradas que se pode adotar para pensar a literatura contemporânea como um campo de personagens, textos e mídias em deslocamento. Em lugar de uma imagem totalizante, ingenuamente calcada na ilusão de descrever exhaustivamente um sistema complexo como o da literatura contemporânea, o que temos aqui é um conjunto de portas e vetores por meio dos quais adentrar um universo artístico cujas regras mudam a todo o tempo, impulsionadas que são pelos trânsitos a que se lançam os signos literários hoje. Desejamos, pois, que sejam frutíferas as leituras proporcionadas por essa obra e os deslocamentos reflexivos a que ela inste os leitores!

Parte I
Personagens em deslocamento

Dos livros e filmes para a *timeline*: a construção transmidiática das personagens Minerva McGonagall e Albus Dumbledore em *fan accounts* no *Twitter*

Denilson Patrick Oliveira Silva

Universidade Federal de Mato Grosso

Flavia Abreu Pereira da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso

Vinícius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso

1 Introdução

O universo ficcional de Harry Potter, idealizado pela escritora britânica J. K. Rowling, começou em junho de 1997 com a publicação de *Harry Potter e a pedra filosofal*; desde então, outros seis livros da saga foram lançados, todos um sucesso absoluto de vendas. Sabe-se que, até 2018, mais de meio bilhão de exemplares haviam sido vendidos em todo o mundo, o que faz da série a mais bem sucedida da história do campo editorial (MACHADO, 2020). Esse sucesso não se encontra apenas nesse mercado: no cinema, as adaptações somam 7,74 bilhões de dólares (PLASSE, 2020) sendo, portanto, uma das sequências mais aclamadas também no campo cinematográfico.

Diante disso, em 2012 foi lançado o *Pottermore*, um site destinado à comunidade de fãs da saga. Nesse espaço, há recursos interativos e informações extras a respeito do universo de Harry Potter (doravante HP), a fim de que os fãs possam continuar admirando a história, para além dos livros e filmes. Entretanto, esse lançamento foi feito por uma equipe oficial da produção de HP,

e se mostrou insuficiente para concretizar os frutos da imaginação dos fãs sobre novas e diferentes possibilidades para a história. Assim, com a necessidade de ir ainda mais além, a comunidade de fãs — também chamada de *fandom*, isto é, uma comunidade de fãs de uma determinada mídia ou personalidade, como um livro, filme, série, cantor, banda etc. — de HP enveredou por um caminho que se estende e se inova até hoje: a criação extraoficial de conteúdo sobre esse universo ficcional, ou seja, a ficção feita por e para fãs, fenômeno estudado em diferentes contextos (entre os quais, o próprio *fandom* de HP) por Jenkins (2009).

Exemplos desse conteúdo extra são a *fanart* e a *fanfiction*, ou apenas *fanfic*, que numa tradução literal significam respectivamente “arte e ficção de fã”. A primeira, por uma breve definição do dicionário Merriam-Webster (FAN ART, 2021), é descrita como “[t]rabalhos artísticos baseados em obras populares de ficção [...], criados por fãs”,¹ enquanto a segunda, de acordo com a pesquisadora brasileira Raquel Murakami, é definida como:

[...] textos geralmente narrativos baseados em livros, seriados de televisão, jogos, desenhos animados, histórias em quadrinhos etc. Em sua maioria são textos em prosa envolvendo personagens de um texto fonte. Por não possuírem uma estrutura textual obrigatória, podem contemplar outras formas de expressão como poemas e cartas. (MURAKAMI, 2016, p. 5).

Com a definição dos fenômenos da *fanart* e *fanfiction*, vemos como essas são, ao mesmo tempo, produto e razão de mais engajamento do *fandom* com a saga de HP. Para além disso, podemos observar certas relações entre os fãs e as mídias em que as criações são feitas. Nesse sentido, a pesquisadora Karen Hellekson afirma que “[o] histórico recente de disseminação da ficção de fãs ilustra a maneira com que as comunidades se apropriam da tecnologia” (HELLEKSON, 2014, p. 189, tradução nossa).² Isso nos permite observar alguns aspectos intrigantes desse processo: a série de livros e filmes é, de certa forma, “expandida” a partir da ficção de fãs, e essa expansão pode ser manifestada com alterações significativas devido não só à liberdade do escritor/ilustrador, mas também por conta do meio em que a criação ocorre. Logo, o que era permitido à saga no mundo literário e cinematográfico “oficial” se difere das novas produções

1 “Artwork based on popular works of fiction [...] that is created by fans”.

2 “Fan fiction’s recent history of dissemination illustrates the way that fan communities appropriate technology”.

em outras mídias pelos fãs; por exemplo, uma *fanfic* postada no *Facebook* ou no AO3 (*Archive of Our Own*, um dos maiores sites de *fanfics* do mundo) tem possibilidades ficcionais diferentes das que o cânone impresso oferece.

Atualmente, essas produções de fãs são compartilhadas e criadas principalmente em redes sociais. O *Twitter*, a rede de *microblogging* que permite postagens com até 280 caracteres, é uma delas, apresentando-se como um lugar onde os fãs podem gerar diferentes produções, compartilhá-las com um *fandom* específico e interagir com outros usuários. Isso pode ocorrer, por exemplo, com perfis dedicados a algum ídolo ou que simulam determinada personagem ficcional. Nesse caso, a personagem é refigurada na rede, o que consiste em “materializar [...] traços físicos e psicológicos que permitam reconhecer a personagem refigurada como resultado da transposição intermediária de uma figura original” (REIS, 2018a, p. 421-422). Ou seja, é como se a personagem saísse do seu universo ficcional e passasse a existir também em um perfil no *Twitter*, gerando conteúdo e agindo de maneira próxima ou que relembre a obra canônica que a originou inicialmente, mas também transformando seus sentidos pela agência dos usuários.

Essa mudança de mídia frequentemente culmina na composição de uma narrativa transmídia através do fluxo de conteúdos que se disseminam por meio de diferentes plataformas, pela ação tanto das grandes empresas de entretenimento quanto dos fãs. Assim, nesses perfis, o conteúdo (literário e audiovisual) é levado para a *timeline* do *Twitter* e ressignificado pelas particularidades dessa mídia. Ao mesmo tempo, esse trânsito também é de histórias, por meio da transficcionalidade, pois há a partilha de elementos comuns a outros universos ficcionais, como imagens e personagens. Sobre isso, Saint-Gelais (2011, apud REIS, 2018b, p. 518) diz que é o processo em que “pelo menos dois textos, do mesmo autor ou não, se reportam conjuntamente a uma mesma ficção”. No *Twitter*, essa retomada transficcional de narrativas ocorre principalmente pela refiguração das personagens, fenômeno anteriormente citado.

Neste estudo, são discutidos os perfis que deslocam duas personagens do universo de HP, Minerva McGonagall e Albus Dumbledore, por meio das contas @minervadiretora e @ProfessorDum, respectivamente, no *Twitter*. Para nossas análises, utilizaremos os teóricos de transficcionalidade (RYAN, 2013) e de refiguração (REIS, 2018a). Nosso objetivo é entender como as personagens Minerva McGonagall e Albus Dumbledore são refiguradas no *Twitter* e que novos sentidos são a elas acrescentados nesse processo. Para isso, buscamos analisar os

perfis na rede social e contrastar seus conteúdos com os dos livros e filmes, bem como entre si.

2 Desenvolvimento

Um universo ficcional pode ser entendido como “acabado” quando os seus produtores não lançam mais conteúdo. Oficialmente, talvez sim, mas, quando a *fanfiction* entra em cena, não depende apenas dos produtores essa dinâmica. O *fandom*, “grupo social dos fãs de determinado produto (narrativo ou não), que desenvolve práticas específicas em relação ao seu objeto de afeto” (MURAKAMI, 2016, p. 6), encarrega-se de continuar a expandir o universo ficcional do qual gostam. Essas práticas podem parecer desordenadas ou espontâneas, mas partem de preceitos criados dentro de comunidades na forma de pactos mais ou menos explícitos sobre os modos como os fãs podem expandir um universo narrativo de seu interesse. Eles não apenas escrevem para si, mas escrevem dentro de um contexto de produção, circulação e recepção onde fãs compartilham com fãs e julgam como fãs.

Essas produções também desempenham um papel social importante. Elas advêm não só da vontade de consumir mais produtos relacionados a determinado universo (ou de se enveredar por diferentes possibilidades de enredos), mas também da de construir narrativas envolvendo protagonistas femininas, relacionamentos homossexuais, sexo explícito etc., temas geralmente rejeitados pelos produtores culturais de grandes conglomerados e pela sociedade em geral. Desse modo, as *fanfictions* também se configuram como um espaço de expressão para grupos minoritários (MURAKAMI, 2016).

O advento dessas produções de fãs necessita que se leve em consideração o meio em que elas surgiram. A internet foi a principal razão de como e por que as *fanfics* começaram a circular de maneira massificada, como as conhecemos hoje em dia. Embora já houvesse *fanfics* em formato de zines impressos e mimeografados, a popularização da *web 2.0* e das tecnologias digitais permitiu aos *fandoms* dinamizar suas produções. Se no passado *fanfictions* eram fabricadas no formato de fanzines e enviadas por correio, hoje esse compartilhamento pode ser realizado por *e-mail*, fóruns e principalmente em redes sociais. Isso também ajudou a democratizar as *fanfics*, não apenas em nível de acesso e compartilhamento, mas também na produção em si, com ferramentas de edição de imagem e vídeo que habilitam praticamente qualquer

usuário das redes a serem potenciais produtores de conteúdo. Infelizmente, não há como rastrear com exatidão qual seria a primeira ficção de fãs, mas a pesquisadora Raquel Murakami, em sua dissertação, relata:

Não tenho informações concretas sobre em que momento a cultura da *fanfiction* surgiu dentro desses grupos [de fãs] [...] Quanto à difusão da *fanfiction*, lanço a hipótese de que parte se deu dentro do próprio Brasil, a partir do *fandom* de *Star Trek*. (MURAKAMI, 2016, p. 25).

As últimas décadas de transformação da internet, que alavancaram a produção de *fanfictions*, são referidas por Jenkins (2009, p. 4) como típicas da “cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem”. Nesse sentido, pode-se entender por “velhas mídias” os livros e filmes que servem de referência para a criação de uma *fanfic* numa determinada plataforma da internet – um site específico para esse tipo de ficção, ou uma rede social (um exemplo das “novas mídias”). Esse encontro intermídias leva ao

[...] fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, **que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam.** (JENKINS, 2009, p. 4, grifo nosso).

Assim, é a partir dessa busca das experiências do entretenimento e do consumo como processo coletivo, ensejadas pela cultura da convergência, que se teve um lugar profícuo para que os fãs do mundo inteiro pudessem começar a criar e a compartilhar suas ficções. Não se trata apenas de práticas de fãs, mas de um processo cultural onde essas práticas estão inseridas junto a outras iniciativas de expansão de universos narrativos, ora por ação de grandes conglomerados da indústria cultural, ora por fãs agindo individual ou coletivamente.

Os conceitos de refiguração e transficcionalidade, apresentados na introdução, são pontos-chave para entender os processos pelos quais as *fanfictions* operam, recuperando e transformando personagens importantes de universos ficcionais como o de Harry Potter. Nesta seção, abordamos o *modus*

operandi desses fenômenos em relação aos objetos selecionados, os perfis do *Twitter* @minervadiretora e @ProfessorDum, que, respectivamente, simulam postagens feitas pelos professores Minerva McGonagall e Albus Dumbledore.

De acordo com Carlos Reis (2018a, p. 421), “a refiguração implica o recurso a dispositivos técnicos e de produção narrativa inerentes a cada *medium* particular, configurando uma personagem, por assim dizer, derivada da figura original”. Assim, os casos de refiguração escolhidos precisam ser analisados sob essa perspectiva de que o meio em que estão inseridos — o *Twitter* — interfere no fenômeno em si, visto que essa rede social oferece ferramentas que ensejam a criação narrativa que são diferentes das disponíveis nos campos editorial e cinematográfico.

No *Twitter*, há uma gama de elementos semióticos que permitem a quem acessa um perfil inferir alguns aspectos da narrativa em construção. Na figura abaixo, podemos observar esses elementos: a) o nome escolhido para o perfil; b) a descrição de si (chamada de *bio* [biografia]); c) a foto de perfil (*icon*); d) a capa do perfil (*header*).



Figura 1 - Captura de tela do perfil @minervadiretora, no Twitter
Fonte: <https://twitter.com/minervadiretora>.

A princípio, pode-se dizer que esse perfil da Minerva segue uma linha que não diverge tanto da figuração canônica, tendo em vista o nome, as fotos e a descrição utilizadas, que retomam elementos da bruxaria presentes em livros, filmes e jogos de Harry Potter. A partir dessas informações, é possível concluir que o criador de @minervadiretora quer manter as características essenciais

da personagem de J.K. Rowlings, o que cria uma aura de “autenticidade” em torno da refiguração: essa “é” a professora McGonagall; basta verificar os dados expostos no perfil.

No entanto, poderia haver o questionamento: como isso se difere de uma mera transposição da professora dos livros e filmes? Enquanto no cânone ela é vista como séria e sob a perspectiva de professora maternal, no *Twitter*, com a interface reproduzida acima, em segunda análise, infere-se que foi acrescentado à Minerva refigurada um tom debochado e irônico. Essa percepção é possível graças a alguns detalhes, como a expressão facial na foto, com um meio sorriso e um olhar de esguelha. Também, há uma palavra que pode passar despercebida na biografia, “gata”; a ambiguidade aqui se dá porque, como substantivo, essa palavra se refere ao fato de, no universo canônico de HP, a personagem ser uma animaga, ou seja, ela pode se transformar em um gato quando lhe apetecer; e como adjetivo, ela caracterizaria de forma casual (e talvez até cômica) a aparência da personagem. A mesma dualidade poderia ser percebida também na referência à forma de contato com a Minerva do perfil: se, no cânone de HP, a correspondência pode ser levada e trazida por corujas mensageiras, no *Twitter* a @minervadiretora receberia “corujas eletrônicas” por meio de uma conta de *e-mail*.

Na figura abaixo, temos uma captura de tela do perfil @ProfessorDum, com os mesmos elementos semióticos da rede social analisados anteriormente.



Figura 2 - Captura de tela do perfil @ProfessorDum, no Twitter

Fonte: <https://twitter.com/ProfessorDum>.

Todas as descrições verbais e imagens nesse perfil estão de acordo com a linha canônica. A princípio, não se nota uma refiguração que se distancie do Albus Dumbledore da saga de HP, que é um professor sério e dedicado às causas

de Hogwarts, sobretudo quando envolvem a integridade do protagonista, Harry Potter (inclusive, não à toa, na capa desse perfil é possível identificar os dois num frame do filme *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, quando o professor protege o aluno do Voldemort). É interessante notar que a *bio* afirma que Dumbledore está “combatendo os crimes de Grindelwald”:³ o verbo “combater” no gerúndio nos permite ter a ideia de que é uma ação que está acontecendo no presente momento, o que vai contra a linha temporal canônica, tendo em vista que o bruxo Grindelwald já foi combatido e a personagem Dumbledore assassinada nos momentos finais da saga, conforme narrado nos livros e filmes. Mas enquanto *fanfiction*, há a possibilidade literária de o perfil estar situado em um momento anterior da progressão dos eventos, como em uma analepse. Isso é reforçado pelo fato de atualmente estar em produção a sequência cinematográfica *Animais Fantásticos* pela Warner Bros. Nesse filme, que é uma prequela da saga HP, a personagem Dumbledore atua combatendo os crimes de Grindelwald. A *bio* consiste, então, em um diálogo entre os recursos midiáticos e as contingências temporais do *Twitter* e do filme em produção.

Ambos os perfis, @minervadiretora e @ProfessorDum, ensejam a mobilização do conceito de sobrevida, em que um personagem ganha existência para além da(s) obra(s) original(is), seja por meio de uma analepse simbólica, seja por meio da refiguração.

A sobrevida da personagem reporta-se ao prolongamento de suas propriedades, como figura ficcional, através de refigurações que atestam a sua respetiva autonomia, em termos transficcionais. Na análise da sobrevida da personagem **estão em causa aqueles atributos que levam ao seu reconhecimento, fora do contexto original, bem como à observação das mutações sofridas por ela, eventualmente noutro contexto mediático.** (REIS, 2018a, p. 393-394, grifo nosso).

Em relação às postagens de cada perfil, ao analisarmos os *tweets* de @minervadiretora, foi possível estabelecer cerca de quatro categorias temáticas: mensagens de bom dia, conteúdos relacionados a gatos, postagens de nostalgia com relação a cenas da saga de Harry Potter e memes misturando atualidades

3 Nome de um dos personagens da saga, Gellert Grindelwald, bruxo praticante de artes das trevas e arquirrival de Dumbledore.

com elementos narrativos de HP. A seguir, reproduzimos um *tweet* de cada uma dessas categorias.



Figura 3 - Captura de tela de um tweet de bom dia
Fonte: <https://twitter.com/minervadiretora>.



Figura 4 - Captura de tela de um tweet relacionado a gatos
Fonte: <https://twitter.com/minervadiretora>.



Figura 5 - Captura de tela de um tweet nostálgico quanto a cenas de HP
Fonte: <https://twitter.com/minervadiretora>.



Figura 6 - Captura de tela de um tweet sobre memes misturando atualidades com elementos narrativos de HP
Fonte: <https://twitter.com/minervadiretora>.

As postagens das figuras 3 e 5 remetem ao cânone, porque fazem menção direta à saga de HP, enquanto corroboram a imagem de professora atenciosa construída por McGonagall nos livros e filmes. Esses aspectos retomam a professora Minerva canônica e permitem o reconhecimento imediato da personagem refigurada. Em contrapartida, as figuras 4 e 6 condizem com o aspecto humorístico inferido a partir das informações de perfil analisadas anteriormente, e evidenciam novas características acrescentadas à personagem de Minerva McGonagall nesse processo de refiguração.

Já em relação aos tweets do @ProfessorDum, encontramos-nos diante de cerca de três categorias temáticas, com significativa sobreposição com as que identificamos no perfil acima analisado: citações diretas e alusões à saga de Harry Potter, memes misturando atualidades com elementos narrativos de HP e comentários libidinosos.



Figura 7 - Captura de tela de um tweet que cita diretamente uma fala presente no livro/filme de Harry Potter e a Ordem da Fênix
Fonte: <https://twitter.com/ProfessorDum>.



Figura 8 - Captura de tela de um tweet com alusão ao universo de HP.
Fonte: <https://twitter.com/ProfessorDum>.

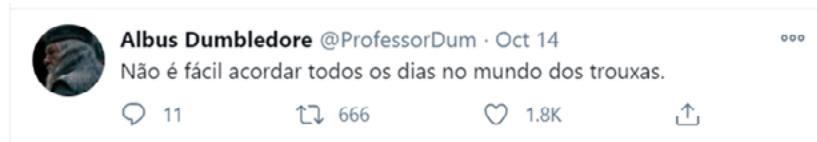


Figura 9 - Captura de tela de um tweet com meme misturando atualidades e elementos narrativos de HP.

Fonte: <https://twitter.com/ProfessorDum>.



Figura 10 - Captura de tela de um tweet com comentário libidinoso

Fonte: <https://twitter.com/ProfessorDum>.

As postagens reproduzidas nas figuras 7 e 8 são as que mais remetem ao cânone, visto que são, respectivamente, uma citação direta a uma cena da saga de HP e uma alusão a um elemento narrativo importante na franquia. Nesses casos, a refiguração não se difere tanto do professor caracterizado nos livros e filmes. Entretanto, as figuras 9 e 10 nos permitem observar um lado mais cômico e libidinoso de Dumbledore, o que pode ser definido, pois, como novos aspectos acrescentados à personagem refigurada, já que no cânone ele tem como consolidado o cariz de um homem reservado. A última figura requer uma análise mais detalhada, a fim de que não haja interpretações errôneas: chamamos aqui de comportamento “libidinoso” o ato de *tweetar* explicitamente a respeito do corpo de outra personagem da saga de HP, e não o fato de que é o perfil do professor elogiando o corpo de outro homem — inclusive, o ator Ezra Miller, que participa da sequência de *Animais Fantásticos* posterior aos filmes de Harry Potter, afirma que o segundo filme desse *sequel* “deixa claro que Dumbledore é gay” (CANHISARES, 2018), e nesse fato em si nada há de despuorado.

Todos os elementos semióticos e postagens analisados acima contribuem para o fenômeno da transficcionalidade, a qual ocorre por meio da refiguração das personagens Minerva e Dumbledore. No entanto, há ainda outros aspectos a serem observados, porque deve-se levar em conta que estamos lidando com *fanfiction* e redes sociais como espaços de realização da transficcionalidade. De acordo com Murakami (2016), existe um capital simbólico na criação de ficção de fãs:

Escritores de *fanfics*, em sua maioria, desejam o capital simbólico, ou seja, **o prestígio perante seu público**. Há ficwriters que buscam isso pela qualidade da escrita **e outros que optam por investir esforços em estratégias para conseguir o maior número de leitores**. (MURAKAMI, 2016, p. 32, grifos nossos).

Esse prestígio, no caso das personagens refiguradas escolhidas, é visto como desejado pelos usuários do *Twitter* e traduzido em métricas da própria plataforma, como no número de curtidas, compartilhamentos, *retweets*, seguidores etc. Os criadores desses perfis escolhem escrever postagens seguindo as categorias que abordamos acima; embora apenas haja aqui alguns exemplos, vimo-nos, durante a exploração dos perfis, diante de inúmeros *tweets* que pertenciam às mesmas categorias temáticas, seguindo um padrão estrutural. Pela frequência com que esses sujeitos fazem os *tweets* e considerando os engajamentos que podemos perceber ao acessar seus perfis no *Twitter*, podemos dizer que essas estratégias funcionam na construção de capital simbólico no *fandom*, e que a refiguração de Minerva e Dumbledore propiciam uma narrativa transficcional atrativa aos atores dessa rede social. Um indício objetivo seria, por exemplo, o número de seguidores que cada perfil possui, mais de 74 mil e 160 mil, respectivamente, quando da realização desta pesquisa (abril de 2021). Os *tweets* concentram humor, atualidades e referências ao universo ficcional de HP, elementos que muitos fãs inveterados da saga gostam de acompanhar, ainda mais quando os criadores “são” personagens refiguradas, que contribuem para suas próprias sobrevidas.

3 Considerações finais

A *fanfiction* é o modo que os fãs encontraram para continuar consumindo e gerando conteúdos relacionados a universos ficcionais pelos quais nutrem afeto. Nesse processo, levando-se em conta os objetos estudados, alguns fatores se evidenciaram. Os perfis @minervadiretora e @ProfessorDum no *Twitter*, ao simularem personagens da saga HP, não criam apenas uma expansão dos universos narrativos, mas se apropriam de diferentes mídias e geram uma pluralidade de novos sentidos. Se nos livros e filmes os professores de *Hogwarts* ensinavam magia, refigurados no *Twitter* fazem memes, relembram a saga e mantêm vivos personagens queridos pelos fãs.

Os perfis mencionados nesta pesquisa foram escolhidos por critérios de relevância, como o número de seguidores de cada um (que mencionamos na seção Desenvolvimento), e por serem um reflexo condizente do que as teorias sobre *fanfiction*, mídias, transficcionalidade e refiguração prelecionam.

É importante destacar que essas ações se desenvolvem em um contexto intimamente ligado aos fãs, mas que também se inserem em um espaço sociocultural maior de produção, circulação e recepção. As novas mídias e o modo como as pessoas se apropriam delas, a variedade de possibilidades que a internet propicia, e a geração e consumo de conteúdos estimulados por uma cultura que anseia por isso são marcas intrínsecas das *fanfictions* atuais, sobretudo, das analisadas neste artigo. Seu estudo abre portas para pensarmos novos usos das redes sociais, a exemplo do *Twitter*, como espaços em que a produção de conteúdo por usuários finais converge com iniciativas de engajamento de fãs na expansão de universos narrativos.

Referências

ALBUS DUMBLEDORE. **Twitter**: @ProfessorDum. Disponível em: <https://twitter.com/ProfessorDum>. Acesso em: 03 maio 2021.

CANHISARES, Mariana. Animais Fantásticos 2 deixa claro que Dumbledore é gay, afirma Ezra Miller. **Omelete**, 22 out. 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/harry-potter/animais-fantasticos-2-deixa-claro-que-dumbledore-e-gay-afirma-ezra-miller>. Acesso em: 3 mai. 2021.

FAN ART. *In*: MERRIAM-Webster. Springfield: Merriam-Webster, 2021. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fan%20art>. Acesso em: 17 fev. 2021.

HELLEKSON, Karen. Fan Fiction. *In*: RYAN, M.-L.; EMERSON, L.; ROBERTSON, B. J. (ed.). **The Johns Hopkins Guide to Digital Media**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2014. p. 188-190.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MACHADO, Felipe. 20 anos de magia. **IstoÉ**, São Paulo, 08 maio 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/20-anos-de-magia/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

MINERVA MCGONAGALL. **Twitter**: @minervadiretora. Disponível em: <https://twitter.com/minervadiretora>. Acesso em: 03 maio 2021.

MURAKAMI, Raquel Yukie. **O ficwriter e o campo da fanfiction**: reflexão sobre uma forma de escrita contemporânea. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10042017-122630/publico/2016_RaquelYukieMurakami_VOrig.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

PLASSE, Marcel. Primeiro Harry Potter atinge US\$ 1 bilhão nas bilheterias com relançamento na China. **Terra**, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/primeiro-harry-potter-atinge-us-1-bilhao-nas-bilheterias-com-relancamento-na-china,2dddfc840f94839515095ba7441e44bcgnel001g.html>. Acesso em: 17 fev. 2021.

REIS, Carlos. Refiguração. *In*: **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018a. p. 421-424.

REIS, Carlos. Transficcionalidade. *In*: **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018b. p. 518-520.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa transmídia e transficcionalidade. **Celeuma**, São Paulo, n. 3, p. 96-128, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87713>. Acesso em: 17 fev. 2021.

Sombra e ossos: um passeio de esquite entre o romance e a série

Adeval Ferreira de Andrade Neto

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Universidade Presbiteriana Mackenzie

[...] a ficção narrativa cinematográfica, tal como a televisiva, é um terreno muito fértil para a sobrevida das personagens. Acontece assim sobretudo em caso de adaptação de obras ficcionais, incluindo inevitáveis procedimentos de refiguração.

Carlos Reis, Dicionário de Estudos Narrativos

1 Introdução

As personagens são o alicerce das narrativas. Uma história bem escrita e bem estruturada pode cair por terra se suas personagens não se sustentarem ou se o leitor não conseguir uma identificação com elas. Por outro lado, muitas histórias fracas podem ser salvas por terem personagens profundas e envolventes. Sendo as personagens tão importantes, pelo menos três abordagens são fundamentais para seu estudo: a figuração, que, além da descrição e/ou da caracterização, aborda ainda todo o processo de produção e desenvolvimento dela; a refiguração, em que a personagem, ao ser recolocada em outra mídia (ou até na mesma mídia), pode ser vista com características complementares à sua primeira figuração; e ainda a sobrevida, por meio da qual a personagem ganha traços de personalidade ampliados, podendo se estender até mesmo ao universo não ficcional.

Esses dois últimos aspectos são bastante explorados nas transposições intermediáticas, tais como as adaptações, uma vez que as personagens sofrem releituras dos adaptadores para contar suas histórias em outras mídias. Com o advento dos serviços de *streaming*, as adaptações, que já se faziam bastante relevantes no cinema, cresceram ainda mais. Pensando nesse crescimento e na consolidação das adaptações perante o cenário mundial, optamos por investigar uma obra que obteve grande sucesso nos últimos anos: o romance *Sombra e Ossos*, da escritora norte-americana Leigh Bardugo, de 2012 (utilizamos a edição brasileira de 2021), e a série homônima da Netflix, cuja primeira temporada foi lançada em 2021.

Sombra e Ossos é o primeiro livro que compõe a trilogia dedicada ao *Grishaverso*.¹ 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, Maly, 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. Nos limites deste artigo, ainda que a série televisiva recorra em sua conformação a elementos de mais livros da franquia, abordaremos apenas o primeiro livro da trilogia inicial.

2 Algumas considerações sobre as adaptações

A adaptação talvez seja tão antiga quanto o ato de contar histórias. No nosso dia a dia nós não apenas contamos histórias, como as recontamos, às vezes acrescentando algo e, na maioria dos casos, omitindo informações ou detalhes. Até mesmo quando recontamos as nossas próprias histórias, procuramos remodelá-las de modo a esclarecer pontos dos quais outras

1 O Grishaverso abrange todo o universo diegético em que se encontram os Grishas, seres com a capacidade de moldar a matéria e de dominar a “Pequena Ciência”, e vem sendo construído por Bardugo há mais de dez anos. Até o momento, ele é composto por dez livros. A trilogia inicial, inaugurada por *Sombra e Ossos* (2012), inclui também *Sol e Tormenta* (2012) e *Ruína e Ascensão* (2014). Em seguida, a autora publicou a duologia *Six of Crows*, formada pelos livros *Sangue e Mentiras* (2015) e *Vingança e Redenção* (2016), cuja história se passa dois anos após o fim da história de *Ruína e Ascensão*, e que comporá o universo diegético da série. A duologia *King of Scars*, composta por *King of Scars*, lançado em 2019, e *Rule of Wolves*, de 2021, tem como protagonista Nikolai Lantsov, personagem que só vai aparecer no segundo livro da trilogia inicial. Há ainda três livros extras, não traduzidos para o português, que ampliam paralelamente o Grishaverso: *The Language of Thorns* (2017), que reúne seis histórias de contos e lendas Grisha; *The Severed Moon* (2019), um diário de anotações para fãs, que tem citações do livro; e *The Lives of Saints* (2020), que traz a história de vida de grandes santos do Grishaverso.

peças tenham reclamado. De forma simples, a adaptação pode ser entendida, nas palavras de Linda Hutcheon, como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2011, p. 9). Esse é o mesmo entendimento de que partilha Carlos Reis, no âmbito dos estudos narrativos. Para ele, a adaptação, a qual também chama de transposição intermediária, é “tanto o processo de transposição de uma narrativa de um *medium* para outro como o resultado final desse processo” (REIS, 2018, p. 18). Guiando-se pela primeira acepção, a adaptação exige um trabalho de recomposição semiótica em que o primeiro texto, muitas vezes chamado de “fonte”, é reestruturado para outro contexto midiático. Vale ressaltar que essa reestruturação exige uma criação, ou seja, é esperado, e até exigido, que o adaptador crie novas formas de expressar o texto, seja ampliando-o ou reduzindo-o, de modo que não se deve esperar que uma adaptação seja uma cópia imperturbável do texto original. Nas palavras de Hutcheon, a adaptação envolve “tanto uma (re-) interpretação, quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou de recuperação” (HUTCHEON, 2013 *apud* REIS, 2018, p. 18).

Quando se fala em adaptação, não podemos deixar de lado também as polêmicas que, infelizmente, ainda a cercam. De acordo com Robert Stam,

[...] a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações [...] 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).

Buscar na adaptação a fidelidade incontestável, como se pôde observar, é uma perda de tempo e de esforço, tanto pelo intervalo de apreciação demandado por cada mídia em particular, quanto pelo intuito do adaptador. Podemos dizer que a eficácia de uma adaptação nada, ou muito pouco, tem a ver com sua fidelidade à obra original. Parafrazeando Vieira, podemos dizer que ela terá sua autonomia e coerência artística quando dispuser de ressonância própria,

ao ponto de rivalizar de forma contundente com a ressonância da obra original (VIEIRA, 2010 *apud* REIS, 2018). É sob essa perspectiva que analisamos a obra selecionada.

3 *Sombra e Ossos*: semelhanças e diferenças entre o romance e a série

Como apontamos, a adaptação implica em mudanças: embora ela busque uma reconstrução do texto original sob outra ótica, e, portanto, esteja em diálogo com ele até certo ponto, as transformações são inevitáveis, sobretudo quando a adaptação se dá entre mídias diferentes, como é o caso de *Sombra e Ossos*, adaptado de um romance para uma série televisiva.

A primeira distinção que julgamos essencial tratar neste tópico é a questão do narrador, ou, neste caso, da narradora. De acordo com Reis, “o narrador é a entidade ficcional que relata a história, enunciando uma narração balizada pela sua posição temporal e pela sua condição de existência em relação à referida história” (REIS, 2018, p. 287). No romance em pauta, Alina Starkov é uma narradora-protagonista, ou uma narradora autodiegética, uma vez que relata as suas próprias experiências como personagem. Sendo assim, o universo mostrado no livro está sob a ótica dessa personagem, e aquilo que o leitor passa a acompanhar depende daquilo que ela também sabe.

Por outro lado, nas produções audiovisuais há sempre uma complicação quando se procura definir o narrador. De acordo com Michel Chion,

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

Ainda assim, cabe-nos aqui trazer uma definição sobre um possível narrador da mídia cinematográfica. Carlos Reis postula o termo *narrador cinematográfico* que, segundo ele, é entendido como “um composto formado por uma ampla e complexa variedade de dispositivos de comunicação, dirigidos ao canal visual e ao canal auditivo” (REIS, 2018, p. 291). Porém, para Reis, tal definição coloca o narrador cinematográfico ainda muito próximo, ou pelo menos tendendo a se aproximar, do narrador literário, além de que, como Horstkotte sugere depois, “a presença desse narrador cinematográfico tem de ser inferida pelo espectador, num grau maior do que acontece na narrativa literária, e que na narração fílmica emerge, assim, de uma interação entre o filme e quem o vê” (HORSTKOTTE, 2009 *apud* REIS, 2018, p. 291). À vista disso, e para compor a noção de narrador das mídias audiovisuais, Reis une à categoria de narrador uma entidade complementar: a do *mostrador*. Então, este será o primeiro agente narrativo, e será responsável pela filmagem. Após a filmagem, caberá ao narrador a função da montagem, ou seja, de que forma, a partir dos planos filmados, ele vai indicar a trajetória de leitura que deseja para o filme. A essa união entre o mostrador e o narrador, Reis chama “narrador-mostrador” ou “meganarrador”.

Na série *Sombra e Ossos*, podemos enfatizar a presença do meganarrador, uma vez que a narração verbal só ocorre no início do primeiro episódio, e desde então passamos a “ler” e compreender apenas aquilo que nos é “mostrado”. Além disso, caberá a esse meganarrador nos mostrar e contar tanto os elementos que não existem no romance quanto aqueles que ali já existem, mas que só chegam ao leitor por meio dos discursos diretos e da vivência da narradora protagonista, Alina Starkov.

No tocante às semelhanças entre as obras, destaca-se a permanência geral do enredo: apesar de a série incluir novos personagens e excluir alguns eventos e particularidades do romance, não há mudanças relevantes na história narrada. O complexo sistema político de Ravka² manteve-se o mesmo na obra adaptada, e a *Dobra das Sombras* (Figuras 1 e 2) continua a ser o principal

2 Ravka é governada pela figura de um Rei, 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. Especificamente dentre os Grishas há diferentes divisões, ou “castas”: os Corporalki, divididos em sangradores (que podem danificar órgãos e células) e curandeiros (que podem curar órgãos e células); os Etherealki, que podem ser infernais (que manipulam o fogo), aeros (que manipulam o ar) ou hidros (que manipulam a água); os Materialki, sendo estes durastes (que manipulam objetos sólidos) ou alquimistas (que manipulam produtos químicos); e os Grishas Raros, subdivididos entre alfaiates/artesãos (que podem mudar a aparência de outros e confeccionar roupas), cadáveres (que são capazes de manipular carne e células mortas), Conjuradores das Sombras (que são capazes de conjurar a escuridão) e Conjuradores do Sol (que são capazes de conjurar a luz do sol).

infortúnio da trama, funcionando como um fio condutor da narrativa. No romance, a Dobra das Sombras é descrita como “um corte negro que separara Ravka de sua única área costeira e a deixara isolada do mar. Às vezes, ela era mostrada como uma mancha; outras, como uma nuvem sombria e disforme” (BARDUGO, 2021, p. 20) nos mapas locais. A narradora chama a Dobra de “névoa sinistra” ao vê-la a olho nu:

[...] no passado, um lugar onde os fazendeiros cuidavam de plantações, e ovelhas pastavam nos campos verdejantes. Mais tarde, um talho escuro aparecera na paisagem, uma faixa de escuridão quase impenetrável que crescera com o passar dos anos e se enchera de horrores. Onde os fazendeiros, seus rebanhos, suas plantações, seus lares e famílias tinham ido parar, ninguém sabia (BARDUGO, 2021, p. 20).

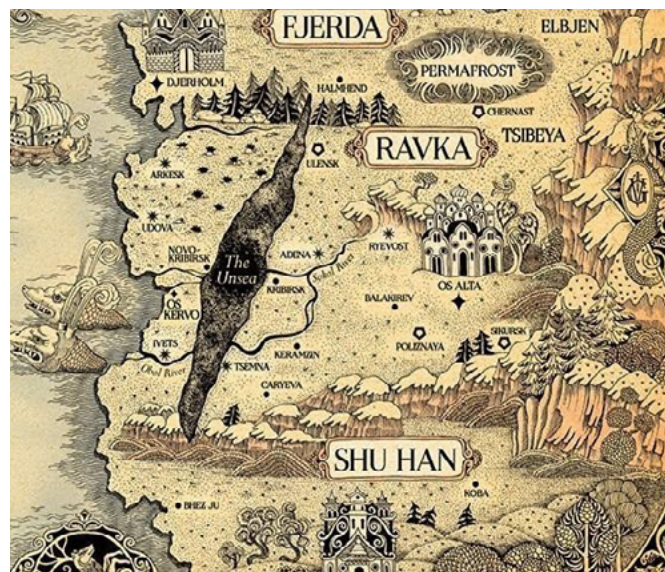


Figura 1 – Mapa de Ravka

Fonte: Adaptado de Observatório do Cinema, 2021.³

3 Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2021/04/sombra-e-ossos-fara-mais-sentido-para-voce-depois-desse-mapa>. Acesso em: 08 set. 2022.



Figura 2 – Dobra das sombras

Fonte: Série *Sombra e Ossos* (HEISSERER, 2021, ep. 7, 11'05'')

O local é ainda repleto de criaturas malignas, chamadas *volcras*, que têm “garras enormes, e imundas, asas coriáceas e fileiras de dentes afiados para se banquetear de carne humana” (BARDUGO, 2021, p. 22). Além disso, Ravka vive em guerra com os países fronteiriços, representados também na Figura 1: Fjerda, ao norte, e Shu Han, ao sul, o que impossibilita aos ravkanos dar a volta em torno da Dobra, ação dificultada também pela grande distância que precisariam percorrer para isso. Dessa forma, Ravka Leste tem a Dobra como um impedimento para chegar a Ravka Oeste e a seu porto, por onde lhe chegam os mantimentos e armamentos de todo o mundo.

No tocante às diferenças, como mencionamos anteriormente, a grande alteração nesta adaptação diz respeito ao narrador, pois o uso do meganarrador nos dá a possibilidade de conhecer outros núcleos, que agem além do que Alina pode ver, e a inclusão desses novos núcleos de personagens é a responsável pelas maiores mudanças entre as narrativas das duas mídias. Na série, tanto ocorre um maior protagonismo de Maly, cuja trajetória, no livro, só conhecemos pelos seus relatos a Alina, assim como são inseridos personagens que não integram o romance inaugural da franquia, tendo sido trazidos das outras obras que compõem o Grishaverso, tais como Jesper, Kaz e Inej, da duologia *Six of Crows*.

Esse núcleo, a nosso ver, traz um ganho à história, pois nos apresenta em maiores detalhes a ilha de Kerch, sobretudo sua capital, Katterdam, em que vivem as personagens citadas. Além disso, contribui para uma maior representatividade étnica na série, tema que é pouco explorado no romance. Outras duas marcas ainda se fazem destacar neste núcleo: a primeira delas diz

respeito às habilidades peculiares de cada um dos três personagens. Jesper é um inigualável atirador, Kaz é habilidoso orador e grande estrategista e Inej é uma guerreira furtiva, cujas habilidades com facas e adagas se equiparam às de Jesper com seus dois revólveres. A segunda marca é a fé da personagem Inej. No romance, em vários momentos se fala dos Santos. Quando Alina descobre seus poderes, rapidamente ouve falar que a consideram uma Santa, todavia, a limitação da narrativa autodiegética não nos deixa perceber bem a fé das demais personagens. Com Inej, podemos sentir mais profundamente a religiosidade e sua fé em dias melhores, de tal modo que é ela quem convence Kaz a não trocar Alina por dinheiro, como é seu plano inicial. Em vez disso, a guerreira Suli convence-o de proteger Alina para que esta possa salvar Ravka.

4 Figuração, refiguração e sobrevida: o caso de Alina Starkov

Destacamos, nesta seção, o processo de figuração da personagem Alina Starkov, a protagonista da narrativa, no romance *Sombra e Ossos*, assim como sua refiguração na série homônima, que nos possibilita acompanhar o processo de sua sobrevida. Conforme Carlos Reis, 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). Ele continua: a personagem é uma “figura usualmente humana, ou com aparência humana, com base textual ou mediática, num mundo narrativo” (REIS, 2018, p. 389). Por fim, define 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).

O conceito de “figuração” é indissociável do de personagem, pois consiste nas ferramentas narrativas utilizadas na criação desta. De acordo com Reis, “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).⁴ Ainda conforme Reis (2018), a figuração é dinâmica, gradual e complexa, o que significa que ela

4 A abordagem da figuração pode ser mais ampla, pois ela também “pode ser encarada numa aceção 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.

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. Esses componentes, unidos às potencialidades acionais, ou seja, às formas em que as personagens agem no universo diegético, dão a elas o impulso para atravessarem as fronteiras da ficção.

O pesquisador aponta três tipos de dispositivos que compõem a figuração, os quais não ocorrem separadamente ou têm qualquer relação hierárquica entre si: os *dispositivos retórico-discursivos*, como as pausas descritivas sobre as personagens ou os movimentos temporais que reiteram seus traços físicos, culturais e temperamentais; os *dispositivos de ficcionalização*, “[...] aqueles em que se evidencia, acentua ou questiona o estatuto ficcional normalmente reconhecido à personagem” (REIS, 2018, p. 167); e os *dispositivos de conformação acional*, que, como o nome indica, estão relacionados às ações das personagens em um determinado momento da narrativa.

Quando uma personagem figurada em uma determinada mídia (em nosso caso, o romance) ganha vida em outra mídia (aqui, o audiovisual), ocorre o necessário processo de sua refiguração: “[...] o conceito de *refiguração* decorre da noção de *figuração* e reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente 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. A primeira tem a ver com os procedimentos narrativos e a segunda com 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 exigirá sua forma de refiguração particular. No caso do audiovisual, os procedimentos narrativos refigurativos 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 personagem⁵, no sentido de que, a partir das refigurações, o mesmo autor, ou outros, podem reinterpretar e reescrever suas personagens originais dando-lhes algumas características socioculturais, psicológicas e/ou cognitivas que contribuam para o seu aprofundamento na qualidade de personagem.

Reis (2018) sumariza ainda três aspectos para uma reflexão acerca das limitações e das vantagens da refiguração. O primeiro deles consiste em se saber “até que ponto a refiguração dispõe de latitude e de legitimidade que permitam a subversão de referenciais literários canonicamente estabelecidos” (REIS, 2018, p. 422). O segundo aspecto trata de “apurar que mecanismos cognitivos intervêm no reconhecimento de uma pessoa refigurada” (REIS, 2018, p. 423). Por fim, o terceiro aspecto incide no fato de que a “refiguração gera consequências que podem retroagir sobre a figuração primeira de uma determinada personagem” (REIS, 2018, p. 423). Atentos a esses limites, podemos concluir que tanto a refiguração quanto a sobrevida são de fundamental importância para a continuidade e para o aprofundamento das personagens nas adaptações.

Alina Starkov é uma personagem que consideramos, conforme a acepção de Edward Morgan Forster (2005), redonda, ou seja, complexa, não se permitindo ser resumida em 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 de Alina revela esta complexidade e está marcado pelo fato de ela ser uma narradora autodiegética: nós a conhecemos profundamente porque, além de ela descrever tudo aquilo que vê, ainda nos deixa entrar na sua mente, externando aquilo que sente a cada momento da narrativa. No que diz respeito aos seus traços descritivos, já nas primeiras páginas podemos notar que ela não é feliz com sua aparência, percepção que se intensifica ao longo da narrativa, em especial em seus primeiros contatos mais próximos com as Grishas. Mesmo depois de descobrir seus poderes, Alina continua demonstrando baixa autoestima e inferioridade,

5 Ainda de acordo com Reis, “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.

replicando sua história de abandono e orfandade mesmo na profissão que resolve seguir, na qual demonstra habilidade reduzida.

A primeira reviravolta da personagem ocorre quando Alina, inconscientemente, evoca o poder de conjurar o sol ao entrar na Dobra das Sombras pela primeira vez. Isso acontece quando ela é atacada por um *volcra* no esquife em que viajava para atravessar a Dobra. Após o ataque, Alina desmaia e, quando acorda, não consegue entender o que aconteceu. Por várias vezes se recusa a aceitar que é uma Grisha, e essa recusa vai fazer com que até quase metade da história ela não consiga evocar seus poderes por conta própria. Adiante, ela vai para Os Alta, onde receberá o treinamento Grisha, mas mesmo assim não consegue evocar a luz sem ajuda. Durante sua estadia em Os Alta, Alina começa a se aceitar como Grisha e começa a aprender como usar seus poderes, ainda que necessite, neste momento, de amplificadores⁶ para fazê-lo. É também neste processo de autodescoberta que Alina começa a se aproximar do Darkling, o comandante do Segundo Exército, o que também contribui para a complexificação do processo de figuração da personagem.

É importante destacar também que parte da figuração de Alina está atrelada à personagem Maly: eles se conheceram ainda crianças no orfanato de Keramzin e são melhores amigos desde então. Quando ficam afastados durante o treinamento dela, Alina, que ama Maly, recorda-se de um teste feito ainda na infância, que teria identificado que ela era uma Grisha, e no qual ela inibiu os poderes temendo ser afastada de Maly. O silêncio — involuntário — de Maly faz com que ela suponha que ele a esqueceu, o que serve como disparador de seus poderes. Essa é uma nova reviravolta, que faz com que Alina se torne mais confiante e audaciosa, e que se descubra em um conflito amoroso que envolve, de um lado, Maly, e de outro, o Darkling. Apesar disso, eventos narrativos posteriores⁷ fazem com que Alina retorne quase à sua autopiedade e baixa autoestima inicial... Percebemos então que, no processo de figuração da protagonista, a autora lança mão da menina frágil e indefesa

6 Os amplificadores são partes de animais místicos assassinados por Grishas, as 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.

7 Após se envolver com o Darkling, de começar a se apaixonar por ele, de ele ter prometido que lhe daria o colar feito dos chifres do cervo de Morozova e de lhe ter prometido que juntos destruiriam a Dobra, Alina descobre que até então o Grisha das Sombras só havia mentido para ela. Há uma lenda em Ravka de que a Dobra das Sombras fora criada pelo Herege Negro, centenas de anos atrás, e o próprio Darkling diz isso para Alina em certo momento. Porém, ela descobre que foi ele mesmo quem criou a Dobra. Quando aceita essa revelação, Alina resolve fugir de Os Alta.

que vai se descobrindo e evoluindo ao longo da trama, ainda que não consiga manter-se no patamar de independência e autoaceitação que poderia alcançar. O fato de Alina não ser boa em nada, não ter qualquer habilidade e se rebaixar o tempo inteiro causa certo descontentamento e certa frustração no leitor. Alguns desses pontos, no entanto, são refigurados na série, de modo a valorizar a sua personalidade.

Uma dessas refigurações diz respeito ao fato de, na série, graças à atriz Jessie Mei Li, que a interpreta, Alina ganhar traços étnicos oriundos de alguns países asiáticos, com a atribuição da etnia shu han, elemento que não estava presente no romance, mas que contribuirá para sua sobrevivência. Sendo Shu Han um país inimigo de Ravka, Alina vivencia na série situações de xenofobia, que acabam por, de certo modo, justificar grande parte da sua inferiorização, que passa a decorrer dos outros e não mais de sua autodepreciação.

Os produtores da série, ao refigurarem Alina, o fazem de modo que ela seja mais determinada, forte e corajosa: não vemos a autopiiedade exacerbada do romance nas telas. Um exemplo ocorre quando, no primeiro episódio da série, um grupo de soldados precisa atravessar a Dobra das Sombras. No romance, já é certo que tanto a equipe dos rastreadores, à qual Maly pertence, quanto a dos cartógrafos, de Alina, irão para a Dobra. Porém, na série, inicialmente nenhum dos dois estão destinados a isso: Maly acaba sendo escolhido para a viagem, mas Alina não. Então esta usa de uma artimanha para conseguir se juntar a Maly, mesmo estando terrivelmente amedrontada quanto a ir à Dobra: sem saber como conseguir uma vaga no esquife, Alina queima os mapas de Ravka Oeste, o que justificaria a necessidade de sua presença para a elaboração de novos mapas.

Os poderes de Alina também são refigurados de modo a deixá-la mais forte. Enquanto no romance ela não consegue evocar nenhuma luz sem o auxílio de um amplificador até o seu despertar, na série ela é capaz de fazê-lo: ainda que de forma incipiente, trata-se de alguma demonstração de força, diferentemente da figuração romanesca. Após o seu despertar, outro episódio (não presente no romance) demonstra ainda mais essa força: David, um Grisha Fabricador, traz uma luva que ele fez para auxiliar Alina no controle de seus poderes. Alina testa a luva e consegue dividir sua esfera de luz em duas. Entretanto, como uma mulher empoderada, retira a luva e mostra a David que consegue fazer a mesma coisa sem o objeto, causando surpresa tanto nele quanto em nós, espectadores.

O comportamento de Alina em alguns momentos também é reformulado de modo a lhe dar mais atitude e mais heroísmo, sendo ela, na série, por

exemplo, quem toma a iniciativa de beijar o Darkling, ao contrário do que ocorre no romance. Talvez a cena mais marcante dessas mudanças na personalidade da personagem refigurada ocorra no clímax do romance: após o Darkling encontrar um dos amplificadores de Morozova e usá-lo em Alina, ele passa a dominar os poderes dela. Vai, então, levá-la novamente à Dobra das Sombras, desta vez com a intenção de expandir a fenda negra. No processo, para vingarse de Alina, ele resolve sacrificar Maly jogando-o aos *volcras*, sem imaginar que isso seria o combustível necessário para que Alina retomasse o controle de seu poder: ela subjuga o Darkling, sai do esquife que os levava pela Dobra e vai em busca de Maly, e, em meio aos tiros que são lançados sobre eles, usa o Corte, técnica drástica dos Grishas mais poderosos, partindo assim o esquife ao meio e condenando à morte todos aqueles que lá estão. No romance, por muito tempo o remorso dessa atitude intransigente vai assolar sua personalidade. Na série, o evento não acontece dessa forma: Maly consegue derrubar o Darkling do esquife e, após uma luta entre ambos, o Grisha das sombras é capturado por vários *volcras* enquanto Alina está desacordada. Quando ela desperta, usa seu poder para proteger o esquife, conseguindo afastar os *volcras* e permitindo que a Aero, Zoya, impulsione-o para fora da Dobra, salvando vários passageiros. Essa mudança confere à protagonista uma caracterização típica da heroína, que não age contra os preceitos de honra e que sempre é a favor da vida, não importando de quem seja.

Concluimos, então, que a refiguração de Alina na série lhe dá uma sobrevida tanto por trazer maiores detalhes da sua nacionalidade, quanto por lhe dar uma personalidade mais perspicaz, determinada e forte. Essas mudanças contribuem positivamente para a narrativa, uma vez que tendemos a nos identificar mais com essa personagem empoderada e cheia de atitudes do que com a lamuriosa Alina do romance.

5 Considerações finais

Ainda que de forma bastante breve, acreditamos ter apresentado ao longo deste artigo alguns exemplos do processo de deslocamento que permeia as adaptações narrativas, destacando o papel que ocupam nesse processo as personagens e os modos pelos quais são figuradas e refiguradas. A adaptação pode se mostrar, como no caso de *Sombra e Ossos*, um caminho para tornar personagens mais complexas e atraentes, na medida em que a possibilidade de sua refiguração permite que se lancem nuances sobre suas personalidades.

Para desenvolver estudos desse tipo, encontramos nas novas perspectivas dos Estudos Narrativos, tais quais apontadas em especial por Carlos Reis, um referencial teórico e metodológico relevante, que em muito pode contribuir para que entendamos melhor os fenômenos narrativos contemporâneos, em que as narrativas se expandem continuamente nas mais diversas direções, como é o caso do objeto aqui analisado, integrante do chamado Grishaverso. Esperamos, desse modo, ter contribuído para os estudos do campo, que são ainda carentes de análises aplicadas que recorram aos conceitos de refiguração e sobrevida, em especial.

Referências

- BARDUGO, Leigh. **Sombra e Ossos**. Tradução Eric Novello. São Paulo: Planeta, 2021.
- 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. JORNADA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA EM QUADRINHOS, 1, 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: 28 ago 2022.
- 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: 05 maio 2022.

“*WE’RE JUST ALIKE*”: o processo de refiguração da personagem Will Graham na série transficcional *Hannibal*

Iouchabel Sarratchara de Fatima Falcão

Universidade Federal de Mato Grosso

A série *Hannibal* (2013), criada por Bryan Fuller e produzida pela emissora NBC, apresenta-se ao telespectador como baseada no romance *Red Dragon* (1981), do escritor estadunidense Thomas Harris. Contudo, a estrutura que a reveste configura-se como uma transficção, uma vez que, no movimento comparativo, é possível identificar as criações e as modificações que imprimem à versão televisiva outra organização de espaços, diálogos e personagens além do romance de origem. Por esses aspectos, é possível delinear o processo de refiguração do personagem Will Graham, investigador especial do FBI, que ocupa a série com seu protagonismo diferente e mais abrangente que na narrativa matriz, num complexo jogo psicológico manipulado pelo personagem Hannibal Lecter e em cenários valorizados esteticamente por signos visuais possíveis no processo transmediático. O objetivo deste estudo é apresentar uma breve análise sobre o processo de construção da interioridade do personagem Will Graham, durante a primeira temporada da série.

1 Sobre a base literária e as adaptações audiovisuais

Graças às produções cinematográficas estadunidenses, a impressão figurativa do Dr. Hannibal Lecter está presente no imaginário dos amantes e consumidores da cultura *pop* desde que surgiu na atuação estigmática de Anthony Hopkins, no filme *O silêncio dos inocentes*, em 1991. O *thriller*, marcado entre os clássicos do gênero do século XX, é uma adaptação do romance homônimo do escritor também estadunidense Thomas Harris e segundo volume da quadrilogia que compõe o universo ficcional *Hannibal*.

Contudo, essa não foi a primeira aparição audiovisual desse personagem. A publicação do primeiro romance da quadrilogia, *Red Dragon*, é datada em 1981. Logo em seguida, em 1986, o *thriller* recebeu a adaptação cinematográfica *Manhunter*, ou “Caçador de assassino”, em tradução nossa, chegando ao Brasil sob o título homônimo ao romance, *Dragão Vermelho*. No entanto, essa versão não teve tanto sucesso quanto as estreladas por Hopkins nas produções subsequentes.

O filme *O silêncio dos inocentes*, portanto, tornou-se o carro-chefe do mundo ficcional *Hannibal* de mistério, investigação e terror, instalando-se, assim, no pódio dos clássicos cinematográficos para os fãs do gênero, nas décadas finais do século XX e início do século XXI. As outras produções fílmicas são sequenciadas por *Hannibal* (2001), *Dragão Vermelho* (2002) e *Hannibal: A origem de todo mal* (2007), todas adaptações transmediáticas dos romances de Thomas Harris para as telas. Essas produções fixaram na nossa imaginação a existência ficcional do psiquiatra erudito e assassino em série Hannibal Lecter, seja pela aproximação sonora entre as palavras “Hannibal” e “canibal”, que já insere uma atmosfera ambígua entre a curiosidade e o abjeto, seja pelo próprio fascínio ao gênero de mistério, investigação e terror.

Em comparação entre as *media*, é perceptível que o romance *The Silence of the Lambs* (*O silêncio dos inocentes*, Thomas Harris, 1988) e a adaptação cinematográfica homônima são bastante próximas. Linda Hutcheon auxilia-nos a elucidar essa prática de aproximação das adaptações como “transposição anunciada de uma obra particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29), quando uma outra obra ficcional é bastante fiel ao romance. Em termos de recepção, se fôssemos considerar a importância dessa informação, seria quase irrelevante, pois dificilmente a maioria dos consumidores do filme, enquanto produto, recebem a narrativa e a personagem Hannibal como “frutos” de uma criação anterior.

Isso pode ser reafirmado pelo fato de o primeiro surgimento da figura ficcional Hannibal ter sido no romance anterior ao *The Silence of the Lambs*, *Red Dragon* (1981), primeiro da quadrilogia, o que em nada afetou a concretização icônica do Dr. Hannibal Lecter que, em termos de construção das personagens nos enredos, não se categoriza nem como protagonista nem como antagonista das tramas. Torna-se, no mínimo, curioso observar como um personagem incorpora-se no imaginário coletivo mesmo não estando em classificações superiores, numa escala hierárquica, dentro dos recursos narratológicos.

Seja pela curiosidade que os *thrillers* psicológicos despertam, seja pela atuação de Anthony Hopkins – que deixou para o esquecimento a de Brian Cox, primeiro Hannibal Lecter nos cinemas, em *Manhunter* (1986) –, é inegável que a cultura popular cinematográfica estadunidense instaurou um certo fascínio peculiar em torno do universo *Hannibal*, tornando-o um clássico e/ou um selo tradicional de referência do gênero.

Há, portanto, esse histórico de produções anterior à série *Hannibal* (2013), o que projetou sobre ela uma certa aura de expectativas nos fãs das tramas e do gênero de terror investigativo. Outro século, outras propostas e tecnologias disponíveis às lentes criativas, que oferecem todo um projeto de refiguração e sobrevida das personagens, conforme pontuado a seguir.

1.1 Alguns aspectos da série *Hannibal*

Torna-se importante identificar algumas curiosidades sobre o mundo ficcional *Hannibal*, pois a figuração das personagens incide diretamente em alguns fenômenos de recepção e análise dos textos, sejam literários, sejam cinematográficos. O peso do nome Hannibal está intrínseco ao universo interpretativo ao qual pertence e é ele que nomeia a série de 2013, criada por Bryan Fuller e produzida pela emissora NBC. A série é dividida em três temporadas com treze episódios cada: a primeira temporada foi exibida em 2013; a segunda, em 2014; e a terceira, em 2015. No Brasil, foi transmitida, no mesmo ano de estreia, pelo canal AXN e seguiu disponível em algumas plataformas de *streaming*.

O encanto conturbado causado pela premissa de outra narrativa que envolve o assassino canibal participa de uma interessante construção erigida pela transficção (REIS, 2018) que, durante o cruzamento de elementos ficcionais pelos suportes transmediáticos (REIS, 2018) do texto à imagem, junta e reorganiza sintaticamente toda a quadrilogia de Harris, num percurso de “refiguração” (REIS, 2018) protagonizado pelo personagem Will Graham, ao mesmo tempo que se utiliza da ficção primeira para refigurar outras personagens a partir do foco narrativo proposto na série.

Esse curioso movimento evidencia o fato de que, muito embora o emblema das produções fílmicas esteja pautado no personagem Hannibal Lecter, seu protagonismo só existe devido à projeção que é feita dele a outras personagens e que se articula, principalmente, pela ação de manipular psicicamente,

elemento participante da figuração de Hannibal em todos os mundos ficcionais de que participa.

1.2 Uma breve descrição metodológica

Este breve estudo segue as abordagens dos estudos narratológicos transficcionais. A narrativa transficcional é definida por Pawel Marciniak (2015, p. 81) como “o fenômeno pelo qual dois textos, do mesmo autor ou de autores diferentes, se relacionam à mesma ficção, seja por repetir alguns personagens, continuação de uma narrativa anterior, ou compartilhando o mesmo universo ficcional”. Para este percurso analítico, utilizamos duas narrativas distintas que compartilham do mesmo universo ficcional: o romance *Dragão Vermelho* (HARRIS, 2015) ou ficção primeira, e a primeira temporada da série televisiva Hannibal. Consideramos também a “transmedialidade (REIS, 2018, p. 520) ou a narratividade por diferentes media, uma vez que, no processo de transposição narrativa, há dois suportes e duas linguagens diferentes: o texto literário escrito e a produção audiovisual.

O método do qual se lança mão para o movimento transficcional e transmediático nestes objetos específicos do universo ficcional *Hannibal* é o da versão, que “concentra-se em tentar uma nova apresentação e, ao mesmo tempo, modificar uma história já conhecida pelos leitores.”, conforme pontua Marciniak (2015, p. 4) ao revisar as terminologias de Richard Saint-Gelais.

Outros dos recursos narratológicos observados e que priorizaremos aqui são figuração, refiguração e sobrevida, todos acompanhando as descrições organizadas por Carlos Reis (2018). Por figuração considera-se os “processos discursivos e metaficcionais que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos” (REIS, 2018, p. 165). Já a refiguração reporta-se à “reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens.” (REIS, 2018, p. 421, grifo do autor). Por fim, a sobrevida de uma personagem trata-se do “prolongamento de suas propriedades distintas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como *refigurações*.” (REIS, 2018, p. 485, grifo do autor).

Neste caso específico, consideramos os termos elencados a partir da dinâmica de construção narratológica do personagem Will Graham no seu processo de figuração na ficção primeira, *Dragão Vermelho* (HARRIS, 2015),

e como alguns recursos descritivos e retórico-discursivos do processo de caracterização participam de sua refiguração – como também do de outros personagens presentes no universo ficcional em que juntos participam –, indicando as propriedades de individualização do personagem Will Graham e outros, como, por exemplo, nomes próprios, descrições psicológicas e produções verbais, que garantem as suas “sobrevidas” no espaço ficcional da série.

São esses os recursos e percursos que utilizamos como condutores de análise das transformações narratológicas presentes na versão audiovisual, principalmente no que condiz com eixo motivador da série de protagonizar, diferente da ficção primeira, a construção da interioridade do personagem Will Graham sob manipulação do personagem Hannibal Lecter.

2 Will Graham e sua figuração no romance *Dragão Vermelho*

Antes de destacarmos os fatores determinantes da refiguração e da sobrevivência do personagem Will Graham na série *Hannibal*, façamos um breve levantamento dos elementos que compõem sua figuração, ou seja, que determinam o seu aspecto ficcional na narrativa matriz. Numa perspectiva macro, a narrativa distribui de maneira bastante dinâmica e gradual os espaços de figuração das personagens, permitindo que o protagonismo incida principalmente sobre o próprio *thriller*, o que é específico do gênero. Assim, os atributos figurativos são entregues aos leitores a partir das ações investigativas de dois assassinatos cometidos por Francis Dolarhyde, ou “Dragão Vermelho”, referência à tela *O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol* (1803), do artista William Blake.

Will Graham participa do enredo a partir de sua habilidade mental de interpretar evidências criminais. Ele é um “especialista em criminalística” (HARRIS, 2015, p. 18) com “histórico de instabilidade mental” (HARRIS, 2015, p. 108) que se acentuou quando foi atacado pelo Dr. Hannibal Lecter durante a investigação em que capturou o *serial killer*. Impedido de atuar como instrutor de medicina legal forense por esse motivo, Graham passa a ser contratado como “agente especial” pelo FBI para os casos de assassinatos em série complexos. O fato de seu instrumento de trabalho ser sua mente interfere diretamente na sua vida pessoal, obrigando-o a se afastar de seus laços familiares construídos após o atentado sofrido.

A instabilidade mental de Will Graham é reiterada por todo o corpo narrativo e segue o mote inicial do sacrifício psicológico ao qual Will tem de se submeter em nome de seu desempenho profissional. Esse seu caráter único de caracterização fica obscuro até para nós, leitores, pois em nenhum momento fica explícito que tipo de habilidade está atrelada ao Graham que o faz ser uma chave dinâmica tanto no seu ofício quanto na narrativa, como expressa uma das falas do agente Jack Crawford, em conversa com Molly, companheira de Will, a seu respeito, no início da trama: “– Ele está achando que você precisa dele para descobrir uma prova. – *Preciso. Ninguém melhor nisso. Mas também tem outra coisa. Imaginação, projeção, ou seja lá o que for. Ele não gosta dessa parte.*” (HARRIS, 2015, p. 21, grifos nossos).

A dinâmica mental de Will Graham, portanto, determina todo o desempenho da personagem na narrativa. Suas ações performáticas incidem sobre o que simultaneamente o define às demais personagens e aos leitores, que precisam participar da vida ficcional de Will preenchendo essas lacunas subjetivas e psicológicas, enquanto elementos de construção da personagem. Vejamos, brevemente, alguns dos atributos de Graham sob a descrição da voz narrativa e de outros personagens: segundo a narração, “Era um velho experiente em medo” (HARRIS, 2015, p. 23), e “Parecia um homem que havia testemunhado uma perda irreparável” (HARRIS, 2015, p. 159); na voz de Jack Crawford, “[...] É um eidético... tem uma notável memória visual...” (HARRIS, 2015, p. 174); “– O que ele tem além disso é pura empatia e projeção – disse o Dr. Bloom. – Pode adotar seu ponto vista ou o meu...e talvez outros que o atemorizam e repugnem. É um dom desconfortável, Jack.” (HARRIS, 2015, p. 174), na voz do Dr. Alan Bloom, psiquiatra que tratou Will.

Em termos gerais, muito do que alcançamos da figuração de Will no romance está mais distribuído em suas ações profissionais, dentro das quais se destaca a sua construção subjetiva, representada nessas poucas descrições, muito embora o *thriller* induza ao terror psicológico. É neste ponto que a série televisiva emerge, a partir do eixo complexo de construção da interioridade de Will Graham, conferindo o protagonismo da trama a ele e garantindo, no processo de transfiguração, a refiguração e a sobrevida do personagem.

2.1 “We’re just alike”: o eixo motivador da refiguração de Will Graham

“– O motivo pelo qual me pegou é sermos *exatamente iguais*.” (HARRIS, 2015, p. 84), diz Hannibal Lecter a Will Graham quando este, no romance *Dragão Vermelho* (HARRIS, 2015), o consulta no Hospital Estadual de Baltimore para Criminosos Insanos, sobre o caso investigativo central do enredo. Apesar do impacto da fala, isso pouco se desenvolve no romance, deixando o que parece ser algo bastante questionável e que fica mais registrado como uma espécie de segunda narrativa vulnerável a uma superinterpretação.

Contudo, é possível considerarmos essa premissa como o mote principal da série: a construção da interioridade de Will Graham – interpretado por Hugh Dancy – a partir da manipulação de Hannibal Lecter – interpretado por Mads Mikkelsen – que o conduz ao espelho em que ambos se encontram no tênue limiar entre a loucura e a sanidade. Nesse projeto de refiguração, aliam-se à transfiguração os recursos audiovisuais, que entregam a elegância estética e encantadora que figura o personagem Hannibal Lecter, sempre em contraponto ao horror e brutalidade dos crimes que ele comete, e à simplicidade da vida concreta de Will Graham, que também contrasta com a sua complexidade mental.

Will Graham, enquanto personagem, mantém alguns dispositivos de figuração subjetiva importantes para sua sobrevivência na série: a empatia que participa das projeções eidéticas que realiza; o medo que paradoxalmente impulsiona sua atuação profissional; sua instabilidade mental que o impede de trabalhar como agente do FBI; as dificuldades de socialização devido a sua forte capacidade de apropriação mental da existência do outro, exercício disparador de suas complexidades mentais quando se coloca sob a mente de criminosos assassinos.

O processo de refiguração das personagens, com reiteraões, reelaboraões e reorganizaões narrativas diversas, parte, portanto, do foco para o prolongamento das propriedades subjetivas de Will. Graham está atuando como professor de criminalística quando recebe de Jack Crawford, agente do Centro de Investigação de Crimes Violentos – interpretado por Laurence Fishburne –, uma solicitação de consulta num caso com evidências bastante vagas, necessitando da habilidade de projeção de Will.

Uma das primeiras imagens que aparece logo na primeira cena do primeiro episódio da série, intitulado “*Apéritif*” (HANNIBAL, 2013), é a representação visual do pêndulo que metaforiza o movimento da mente de Will Graham durante o

seu processo de interpretação das evidências criminais, conforme expressa o trecho do romance: “Em sua imaginação, um pêndulo prateado balançava nas trevas. Esperou até o pêndulo ficar imóvel.” (HARRIS, 2015, p. 22). Observemos na imagem como o recurso audiovisual representa a figuração subjetiva do personagem na *media* audiovisual:

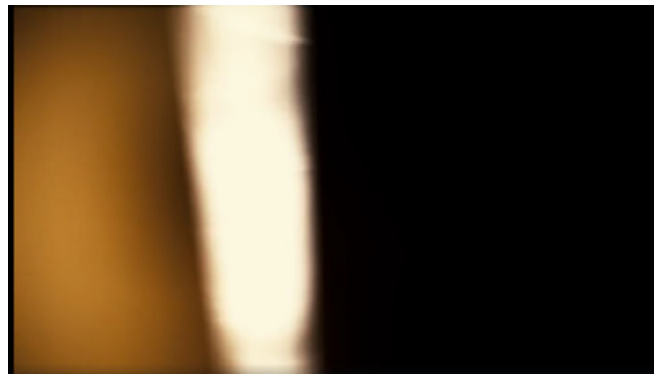


Figura 1 – O pêndulo

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1: *Apéritif*, Episódio 1.

Um caso investigativo surgirá na trama como o disparador inicial para um novo desequilíbrio mental de Graham. Devido a isso, Crawford convida Dr. Lecter, por indicação da Dra. Alana Bloom, ex-psiquiatra de Will – interpretada por Caroline Dhavernas –, para auxiliar na manutenção da saúde de Will, uma vez que imergir em mentes assassinas, ao ponto de reviver quase que fisicamente os crimes cruéis por eles cometidos, mostra-se preocupante sob qualquer circunstância, quanto mais para quem já possui um histórico de instabilidade mental. Dra. Alana Bloom é também uma personagem refigurada. Ela surge sob o gênero feminino, diferente da narrativa textual, e troca sentimentos afetivo-amorosos com Will que conflitam com a “curiosidade profissional” da psiquiatra, como ela mesma diz.

A partir daí, Hannibal passa a atuar como uma sombra, ocupando a maioria dos cenários em que Will está, conforme ilustram as imagens a seguir dos espaços externos à sala terapêutica de Dr. Lecter:

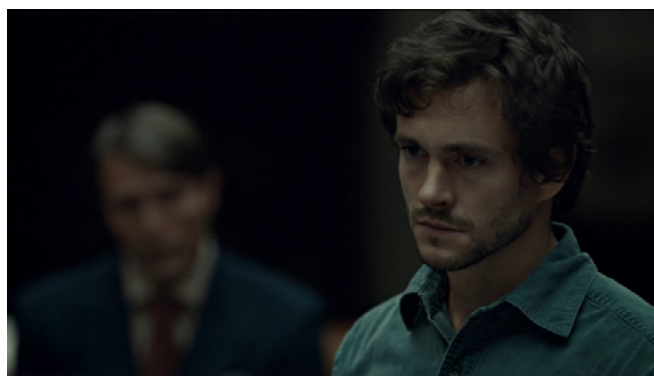


Figura 2 – Sombra como sugestão do duplo
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 2: *Amuse-Bouche*.



Figura 3 – A construção da presença do duplo
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 2: *Amuse-Bouche*.

Na maioria das cenas como as ilustradas, Will e Hannibal aparecem em primeiro plano, uma personagem seguida da outra, montando uma combinação quase geométrica de existências idênticas, mesmo diante dos atributos estéticos que os diferem entre a elegância de Lecter e a simplicidade quase vulgar de Graham.

Com a atuação de Will, o grupo investigativo resolve o caso para o qual foi solicitado: Garret Jacob Hobbs, ou “Picanço de Minnesota”, um praticante de caça, principalmente de veados e alces, selecionava as vítimas pela proximidade de aparência com sua filha, Abigail Hobbs, assassinava-as, tratava carne e órgãos para o canibalismo e usava ossos, pele e cabelos para outros diversos desígnios, a fim de honrá-las e não apenas assassiná-las. Encantado pelas idiossincrasias de Will Graham e com o modo de instigar as suas percepções para o caso, Hannibal comete um assassinato e monta um cenário com características similares aos

crimes do “Picanço de Minnesota”; porém, Will logo conclui que se trata de um imitador. O que fica desse primeiro caso criminal da série é o início da construção simbólica e visual da mente de Graham. Vejamos a imagem do corpo de Cassye Boyle, vítima do imitador:



Figura 4 – O corpo de Cassye Boyle

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 2: *Amuse-Bouche*.

Esta imagem inicia o processo de construção imagética da subjetividade do personagem Will Graham, que toma forma a partir da representação simbólica do alce com chifres. O alce com chifres torna-se um emblema de suas projeções, alucinações e instabilidade mentais mais abstratas, e se associa à presença de Hannibal Lecter, que o manipula dialogicamente tanto durante como fora das sessões de terapia psiquiátrica, exigidas a Will após ter matado Hobbs. Observemos a sequência de imagens que mostram a presença do alce com chifres, em espaços improváveis, como modo de representação visual das perturbações mentais de Will:



Figura 5 – Visão do alce com chifres no corredor do hospital

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 2: *Amuse-Bouche*.

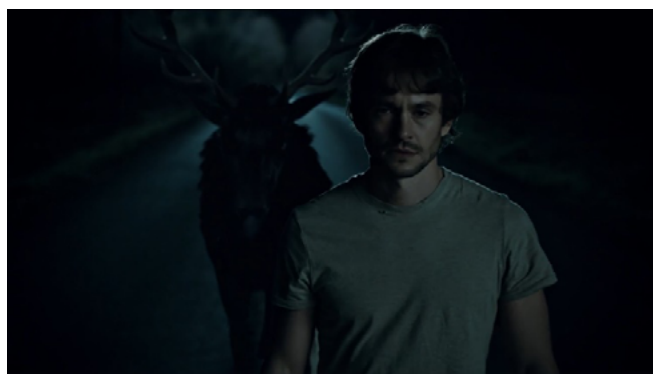


Figura 6 – Visão do alce com chifres durante um episódio de sonambulismo
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 5: *Coquilles*.



Figura 7 – Visão do alce com chifres na porta do escritório
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 6: *Entrée*.

Inicialmente, sugere-se que as confusões mentais de Will partem desse crime. Entretanto, como ilustra as imagens abaixo, o Dr. Hannibal Lecter possui uma estatueta de um alce com chifres em seu consultório que aparece por várias cenas distribuídas entre os episódios, o que dialoga com maior coerência com as projeções de Graham.



Figura 8 – Estatueta do alce com chifres 1
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 2: *Amuse-Bouch*.

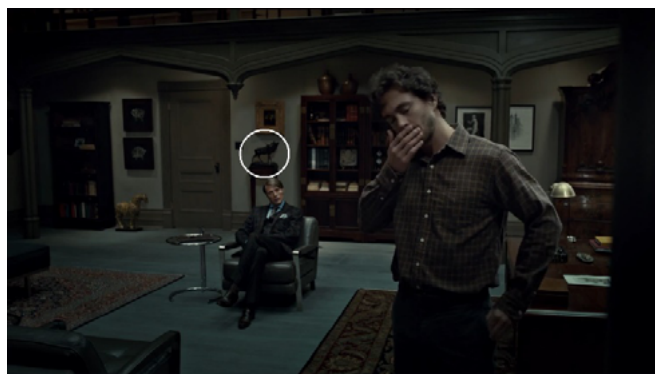


Figura 9 – Estatueta do alce com chifres 2
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 4: *Oeuf*.

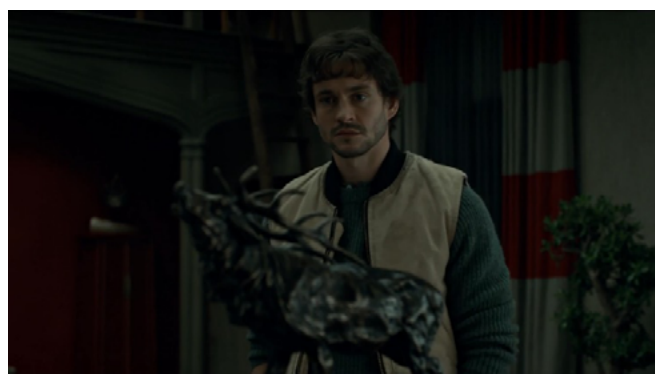


Figura 10 – Estatueta do alce com chifres 3
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 5: *Coquilles*.

O trabalho de investigador criminal de Will Graham continua chancelado pela avaliação psicológica do Dr. Hannibal Lecter, mesmo observando Will sob

evidente perturbação circunstancial. Entre os casos, destaca-se os que surgem sob o método do “Estripador de Chesapeake”, cujo assassino acreditava-se capturado; porém, os crimes são cometidos pelo próprio Hannibal. A teatralidade dos *designes* do Dr. Hannibal Lecter é também bastante figurativa, “elevad[a] à arte” (HANNIBAL, 2013, S1E3, 11’59”), como descreve Will Graham durante uma das investigações: “O Estripador de Chesapeake quer ser performático. Cada brutalidade escolhida tem elegância, graça.” (HANNIBAL, 2013, S1E7, 23’59” - 24’10”).

Critérios como esses são apenas percebidos pelas projeções especiais de Will, que neste momento do enredo está em meio a fortes perturbações mentais, surtos e apagões que distanciam o investigador Graham do assassino Hannibal. Contudo, mesmo doente e com o diagnóstico de encefalite escondido dele pelo próprio Dr. Lecter, as condições cirúrgicas e performáticas das evidências começam a se conectar na mente de Will. Seu maior conflito será, então, aceitar a condição assassina de si para enxergar em Hannibal Lecter o seu igual. Vejamos a sequência de imagens que mostra um interessante jogo audiovisual da projeção que Will faz de si mesmo, inconscientemente, em Hannibal:



Figura 11 – Jogo de enquadramento: fala de Will Graham e focalização nos dois personagens

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 11: *Rôti*.



Figura 12 – Jogo de enquadramento: fala de Will Graham e focalização em Hannibal Lecter

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 11: *Rôti*.



Figura 13 – Jogo de enquadramento: fala de Will Graham e focalização de cima 1

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 11: *Rôti*.

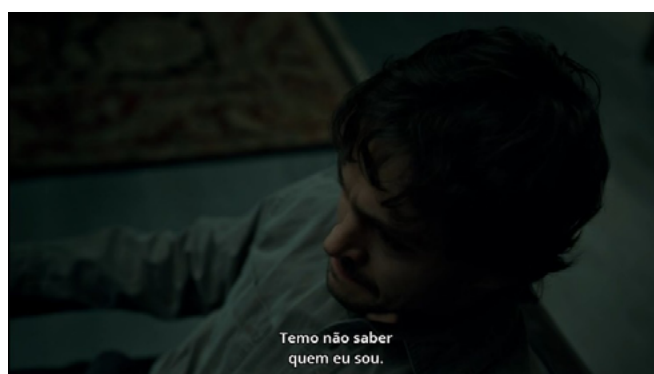


Figura 14 – Jogo de enquadramento: fala de Will Graham e focalização de cima 2

Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 11: *Rôti*.

Nessa sequência é possível identificar, por meio dos focos de cena, que Will tenta especular qual é a condição de sua transformação a partir da percepção de si. Ao mesmo tempo que ele lamenta não se reconhecer, os espaços discursivos são preenchidos pelo enquadramento em Lecter, como mostra a legenda. Projetado visualmente em Hannibal, outro jogo de focalização anuncia uma espécie de desfiguração, colocando Will enquadrado de cima como representação de seu transtorno identitário. Esse conjunto de signos audiovisuais coroa o sucesso da manipulação de Dr. Lecter, que vê em Will a materialização de sua própria insanidade.

Pelos últimos episódios da temporada, Hannibal planta mais provas para incriminar Graham, desta vez pelo assassinato de Abigail Hobbs, filha do “Picanço de Minnesota”, com quem Will mantém ligações afetivas. As características incompreensíveis dos assassinatos começam a ser racionalizadas por Graham e a atormentá-lo. Ele sente as esferas afetivas que pertencem ao campo das perturbações psíquicas e que, devido a sua doença, foram acumuladas. Perdido em alucinações, Graham percebe as possíveis evidências que o ligariam de fato ao caso, mas ainda com certa desconfiança.

Conforme ilustram as imagens a seguir e seguindo às cenas finais, quando Will percebe as conexões que há entre os assassinatos e Hannibal, a então representação simbólica de seu mal, no alce com chifres, começa a receber contornos e silhuetas do Dr. Lecter, como um auto aviso vindo de sua projeção visual para a confirmação do seu complexo de evidências:

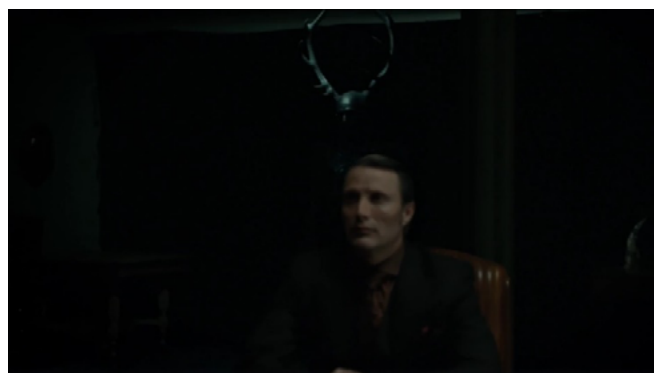


Figura 15 – Contornos do alce com chifres
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 12: *Rélévé*.

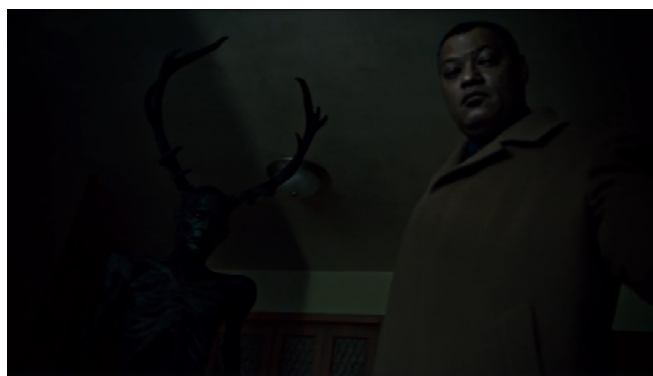


Figura 16 – Alce com chifres e silhueta de Hannibal Lecter
Fonte: Frame de *Hannibal*, Temporada 1, Episódio 12: *Rélevé*.

Will compreende o plano maligno orquestrado por Hannibal de transformá-lo em seu eu insano e essa descoberta torna-se inútil no momento, pois todas as evidências acabam sendo cunhadas para incriminar Graham como o “Estripador de Chesapeake”, fechando a temporada com a refiguração de uma das cenas mais clássicas do mundo *Hannibal*, que é o encontro dos dois no Hospital Estadual de Baltimore para Criminosos Insanos, agora em posições inversas: Will Graham está preso e Hannibal Lecter está como seu visitante, como mostram as imagens finais da primeira temporada.

O que é reservado às próximas temporadas é a condução de Will Graham por um processo de metamorfose que incidirá sobre um conselho de Lecter: “E, Will, os espelhos em sua mente podem refletir o melhor de si, e não o pior de alguém.” (HANNIBAL, 2013, S1E2, 10’28”-10’33”), revelando a alteridade espelhar do “*just alike*” que fica submersa nas páginas de papel da ficção primeira.

3 Algumas considerações (ou breves projeções)

Os dispositivos de refiguração elencados neste breve percurso nos conduzem por um interessante projeto transficcional de produção audiovisual das lacunas subjetivas do romance *Dragão Vermelho*, principalmente no que condiz com a relação entre Will Graham e Hannibal Lecter. Will Graham é refigurado, na série, como uma espécie de “catalisador” da subjetividade humana, provando do sombrio e do poder de dominação que o controle da vida permite. Imergido nessas mentes assassinas, as perturbações mentais de Will o conduzem para o espaço de si mesmo, em que se vê como louco e irreconhecível.

A premissa de uma igualdade existente entre Graham e Lecter é explorada para além dos dispositivos de figuração originais, num movimento aglutinante de um no outro, ilustrando as possibilidades de civil e psicopata serem lidos como iguais. Esse conjunto de aspectos exprimem as possibilidades infinitas que produções transficcionais podem realizar a partir dos mundos possíveis.

Referências

HANNIBAL. Criação de Brian Fuller. EUA: NBC, 2013-2015. Série televisiva.

HARRIS, Thomas. **Dragão vermelho**. Tradução José Sanz. 4. ed. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2015.

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

MARCINIAK, Paweł. Transfictionality. **Forum of Poetics**, Poznań, p. 80-85, fall 2015. Disponível em: <http://fp.amu.edu.pl/transfictionality/>. Acesso em: 18 jul. 2020. (Tradução Alice Garcia Silveira)

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

O caso Macobeba: considerações sobre as diferenças entre literatura e mito¹

Nabil Araújo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ

Thayane Verçosa

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CAPES

Na região sul do Estado, ribeirinha do mar, um horrível ente fantástico anda apavorando as tímidas crianças e impressionando a imaginação crédula dos matutos.

Grande, muito grande, do tamanho de uma sucupira de meio século, com um extenso rabo metade de leão e metade de cavalo, quatro imensos olhos vermelhos como quatro grandes brasas vivas à flor da cara, aduncas unhas de “lobisomem”, enorme cabeleira [...] de “Mãe-d’água”, feroz como “João Galafoice”, traiçoeiro e rápido como o “Pai do Mato”, o Macobeba empunha uma imensa vassoura de grandes cordas resistentes de cruapé e devasta tudo por onde passa (MATHIAS, 1929b, p. 3).²

A passagem em epígrafe é parte da apresentação do monstro Macobeba ao público leitor do periódico pernambucano *A província*. Publicado no dia 7 de abril de 1929, o texto é antecedido pelo título “Macobeba é mais feio do que o cão” e por um breve resumo não assinado caracterizado pelo tom de novidade: “Em artigo para *A província*, o senhor José Mathias inicia hoje uma série de revelações sensacionais sobre um tal Macobeba, bicho horroroso que está aparecendo nas praias do Sul”. Como em praticamente todas as publicações sobre o monstro, a primeira delas ocupou um espaço considerável na terceira página do periódico e foi acompanhada de textos bem diversos, como “Os mocambos de Pernambuco”, “A catedral de Petrolina” e a seção “Vida Católica”. Tal relato

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Nesta e nas demais citações do periódico *A província*, procedemos à atualização do texto em conformidade com as regras ortográficas vigentes no Brasil desde 2009.

da aparição do monstro ressalta algumas de suas principais características bem como alguns de seus feitos, que, no decorrer dos textos, se tornam recorrentes:

De que danada essência se formou agora para assustar as gentes tímidas esse desadorado fantasma mais rápido ainda que as Caiporas de um só pé que vivem na floresta virgem ao som dos caracaxás num animado samba nas noites de lua cheia?

Por onde passa como o vento do deserto secam as folhas das árvores. [...] tudo vai se queimando e caindo como se o Macobeba fosse a alma abrasadora do incêndio com a sua imensa vassoura de fios duros de cruapé e os quatro olhos candentes de sua caraça de “Lobisomem”.

Um acre cheiro danado que tanto tem do nauseabundo da maritaca quanto dos vapores de enxofre – que dizem o diabo deixa na sua passagem – fica pelos caminhos entontecendo, embriagando e envenenando as gentes.

Ninguém mais sai de casa da boca da noite para o dia.

O Macobeba vive na zona ribeirinha do mar não se afastando dez léguas dos cômoros da praia.

O que come não se sabe ao certo.

Bebe a água salgada do mar e com tamanha sofreguidão a bebe que de quando em vez as vazantes da maré se adiantam de horas e descobrem-se na costa coroas de areia que jamais nenhum cataclismo descobriu. [...].

O Macobeba está secando o mar e despovoando a terra firme com a sua imensa sede de tromba e a sua crua ferocidade de “Lobisomem”.

Nossa Senhora proteja as criancinhas de cachos de cabelos louros, as meigas criancinhas das praias da maldade do estafermo.

Deus permita que “João Galafoice” que é ranzinza, birrento e teimoso venha do mar e o velho “Pai do mato” desça da floresta, que se ajuntem com as quatro maiores e mais ligeiras “caiporas” da mata virgem, com a “Mãe-d’água” e o “Lobisomem” e deem cabo do malvado para que fiquem as beiras de praia livres do Macobeba, do tamanho de uma sucupira de meio século com o seu grande rabo de leão e de cavalo e seus quatro grandes olhos arregalados e vermelhos como quatro imensas brasas vivas pegando fogo em tudo. (MATHIAS, 1929b, p. 3).

Além de ser, em alguma medida, inserido na tradição folclórica brasileira, uma vez que a única saída para livrar a localidade dos horrores provocados pelo monstro parece ser a união de “João Galafoice”, “Pai do Mato”, “caiporas”, “Mãe-d’água” e “Lobisomem”, também se destacam na passagem supracitada os diversos elementos que constituem seu caráter diabólico: os substantivos: “fantasma”, “estafermo”, “malvado”; os adjetivos: “horrível”, “fantástico”, “grande”, “desadorado”, “feroz”, “traçoeiro”, “rápido”, “imensos”, “vermelhos”, “candentes” e “arregalados” (para os olhos), “aduncas” (para as unhas) e “acre[e] danado” (para o cheiro de Macobeba); e os verbos: “secam”, “apavorando”, “impressionando”, “devasta”, “assustar”, “queimando”, “caindo”, “entontecendo”, “embriagando”, “envenenando”, “secando”, e “despovoando” constituem o campo lexical usado para construir a imagem diabólica de Macobeba, que se mantém na maioria das publicações sobre o monstro – caracterização diabólica esta que pode ser percebida também na passagem em epígrafe.

Outro elemento que reforça tal imagem é o caráter indestrutível da criatura, apontado na publicação de 11 de abril de 1929, intitulada “O Macobeba é como judeu errante”:

Pina em derredor sente-se agora um estranho odor desesperado. É ele. É o Macobeba.

Anda por acolá. Procurem-no entre as pilastras de ferro ou rente com o lastro de pedra por debaixo da ponte que são capazes de encontrá-lo.

Onde passa deixa o sinal e há quatro dias que não se descobre traços de sua passagem dali saindo em qualquer direção.

O Macobeba é como um judeu errante: semeia a desgraça no seu caminho. E a alma danada do fogo e da devastação.

É necessário caçá-lo com desespero.

Tiro não o mata, fogo não o queima, água não o afoga, mas é preciso acabar com o Macobeba. (MATHIAS, 1929a, p. 3; grifo nosso).

Presente já no resumo o trecho grifado torna-se uma espécie de *leitmotiv* que ressalta o caráter indestrutível e imortal do bicho, acompanhado sempre da urgência em derrotá-lo, o que aparece em mais de cinco publicações. De abril a setembro de 1929 são publicados 28 textos sobre o monstro. Desse total,

dois não foram escritos pelo seu criador, sendo um de autoria de José Lins do Rego e o outro, de Estevão Pinto. Nos outros 26, José Mathias – pseudônimo de Júlio Bello, senhor de engenho e escritor, amigo de Gilberto Freyre – assina as publicações que tratam dos malfeitos de Macobeba, de seu caráter destrutivo, de sua genealogia, entre outros.

No texto publicado em 18 de maio de 1929, “A noite de maior atividade de Macobeba”, José Mathias descreve o surgimento mítico do monstro:

Passando a Esplanada de Bamburral bem em frente à casa da gerência o fantasma das praias estacou. Ali uma transfiguração operou-se na atitude de Macobeba. Os braços compridos de macaco gigante derrearam, as mãos de enormes unhas de lobisomem abriram-se, caiu a vassoura simbólica. Nos olhos não fulgia então aquele fogo vivo de fornalha, intenso e vermelho como se fossem três bocas do inferno: a luz azulou-se, tomou esse tom macio e branco da luz da lua. Os braços abriram-se em cruz.

Como um cão que fareja muito tempo depois na estrada a passagem do dono e sente-a, o avejão sentiu que naquela casa da gerência soara havia pouco tempo a voz ingênua de seu criador, daquele que contando pouco mais de dois anos, num sonho ou numa indecisa vigília primeiro o vira. Conhecera-lhe o nome e o denunciara a José Mathias: “Macobeba anda no mundo com seus quatro olhos de fogo e uma vassoura muito grande na mão”. [...].

O espírito de menino penetrara o mundo sobrenatural onde vagueiam os fantasmas, mundo imenso e densamente povoado que os nossos sentidos ordinários não conhecem, vira o abentesma descendo dele incorporar-se à vida vulgar descobrindo-lhe o nome e a forma e denunciara-o.

Na debilidade de uma criança aquele duende horrível sentira mais força do que na força estúpida da matéria, onde ninguém o venceria.

Quanto mistério não existe estranho aos nossos sentidos ordinários! Por que sutil e inexplicável faculdade uma criança que apenas balbucia as palavras vê muitas vezes aquilo que não vemos e não sentimos? Como ela, que nem tudo que nos cerca sabe como se chama, viu o fantasma descendo do seu mundo, integrando-se no nosso e deu-lhe o nome?! (MATHIAS, 1929c, p. 3).

Nessa publicação José Mathias atribui uma origem sobrenatural a Macobeba, a qual teria sido “denunciada” a ele pelo “espírito de menino” capaz de penetrar “o mundo sobrenatural onde vagueiam os fantasmas” e revelar a existência do “duende horrível”. Tal origem mítica combinada com o seu caráter diabólico e indestrutível parecem explicar a presença assustadora de Macobeba na imaginação infantil e na popular, algo comentado por José Lins do Rego:

O aparecimento desse bicho terrível nascido em praias do sul de Pernambuco veio mesmo a propósito.

Estávamos sem um lobisomem, um desses terrores tão necessários à imaginação do povo.

O sr. José Mathias começou a escrever a vida e a obra de Macobeba [...] Macobeba poderia continuar a fazer o diabo, por ali a fora, e ficaria a um canto, como têm ficado outros Macobebas, se não fosse seu biógrafo, tão informado de suas proezas, tão conhecedor dos lugares por onde tem o monstro andado. Numa brincadeira o sr. Mathias me obrigou a conhecer a geografia de Pernambuco, pedaço por pedaço. Cada desgraça que o Macobeba arranje é um novo rio que eu conheço, um engenho que me entra na memória, um lugar de nome pitoresco que nunca mais a gente se esquece. (REGO, 1929, p. 3).

Ao escrever sobre o monstro Macobeba, no texto “Macobeba é um ótimo professor de Corografia”, publicado em 7 de junho de 1929 também em *A província*, o autor de *Fogo Morto* não perde de vista em seu texto que Macobeba é uma criação autoral, uma personagem ficcional, ou, nas palavras do autor, uma “brincadeira” do “sr. Mathias”. Entretanto, tal “brincadeira” tem para ele algumas utilidades: a primeira, estritamente pessoal, é “conhecer a geografia de Pernambuco, pedaço por pedaço”, ao acompanhar as peripécias destrutivas do monstro; a segunda é ocupar a função de “um desses terrores tão necessários à imaginação do povo”, e não apenas a dele:

Entre os meus dois meninos esse retrato é capaz de liquidar com a vontade mais impertinente. E diga-se, de passagem, não há vontade mais decidida e mais firme que a de um menino que quer uma coisa. Para mim [...] o Macobeba, Deus há de me perdoar a imagem, caiu-me do céu. É só falar no nome do bicho e os meninos a amolecer a vontadezinha impertinente. [...]. Macobeba renovou para o mundo

dos meninos essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo. Macobeba é o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí. Porque, repetindo uma palavra dos modernos, em matéria de destruir ele realiza uma “totalidade”. Para mim ele foi um descanso. (REGO, 1929, p. 3).

Para as crianças, portanto, Macobeba é “o gênio da destruição mais violento de quantos há por aí”, despertando, conseqüentemente, “essa coisa que muito pedagogo besta considera um mal: o medo”; assim, a exibição do retrato ou a menção ao monstro parecem bastar para amedrontar as crianças e demovê-las de determinadas atitudes. Além das crianças, uma parte da população também padece desse temor: “E nas camadas populares o lobisomem de Pernambuco está metendo um medo sério. Outro dia quiseram atribuir escassez de peixe na ‘Lagoa da Mangueba’ a coisas do Macobeba”; “Em Maragogi, município perto das terras donde saía Macobeba, há um verdadeiro terror entre os trabalhadores rurais. José Mathias contou que o bicho vinha descendo rumo sul e os pobres homens ficaram alarmados com a história” (REGO, 1929, p. 3).

Ao mostrar como, nas “camadas populares”, o medo do monstro tem efeito semelhante ao despertado nas crianças, José Lins do Rego revela que junto a certo público dito “popular”, o medo do bicho prevalece, justamente, diríamos, em função da origem sobrenatural, não autoral, a ele atribuída por estes ouvintes/leitores. É esta origem autoral, entretanto, que o próprio José Lins do Rego não perde de vista, ressaltando constantemente tratar-se de uma “brincadeira” do “sr. Mathias”, isto é, de uma personagem ficcional.

No último parágrafo, ao declarar que: “Escrevo essas notas para agradecer ao sr. José Mathias o muito que lhe devo com a biografia que está escrevendo de seu lobisomem. E não para botar Macobeba na literatura no meio de Disraeli e Stendhal” (REGO, 1929, p. 3), José Lins do Rego evidencia um aspecto importante do fenômeno “Macobeba”. Apesar de o leitor que ele próprio é estar convicto de que se trata de uma personagem ficcional, de uma “brincadeira” do “sr. Mathias”, ele se recusa a “botar Macobeba na literatura”, sugerindo, assim, que se a personagem passasse a generalizadamente ser vista como tal, como criação literária de um determinado escritor, ela perderia, justamente, seu efeito “pedagógico” sobre as crianças e o “povo”, uma vez que perderia seu caráter sobrenatural.

Desse modo, o autor de *Menino de engenho* nos deixa entrever as duas vias de recepção e refiguração da personagem monstruosa criada por Júlio Bello: uma pela qual Macobeba, encarado como criação autoral, como personagem literária, só poderia ser refigurada nessa mesma chave – a via “autoral” – e outra pelo qual ela se autonomiza em relação a seu criador – a via “autonomizante”.³

No dia 3 de maio de 1929, Mário de Andrade, no *Diário Nacional* de São Paulo, cria a sua versão do monstro ao publicar “Macobeba”. Em um texto bastante irônico, posteriormente publicado em *Os filhos de Candinha*, ele adianta que “[n]o geral tenho um pouco de fadiga das assombrações” e apresenta o monstro da seguinte forma:

Inda agora está aparecendo no sul litorâneo de Pernambuco uma assombração muito simpática. É o chamado Macobeba, bicho-homem dum tamanho arranha-céu, gostando muito de beber água de mar e queimar terras. [...].

No corpo o Macobeba é apenas um exagero. Mas não tem nada de original. Gigante feio mas cabeça, tronco e membros. Cabelo em pé, quatro olhos e rabo metade de leão, metade de cavalo. Faz no geral o que fazem todas as assombrações desse gênero: assusta, mata, prejudica. Só teve até agora uma deliciosa prova de espírito: carrega sempre uma vassoura de fios duros maravilhosamente inútil. Não serve-se dela pra nada. (ANDRADE, 1929, p. 3).

Assim, ainda que recupere os aspectos físicos que constituem o monstro de Júlio Bello – “Gigante [...]. Cabelo em pé, quatro olhos e rabo metade de leão, metade de cavalo” –, o autor de *Macunaíma* definitivamente não reforça seu caráter assustador, tratando-o como “uma assombração muito simpática”, que “carrega sempre uma vassoura de fios duros maravilhosamente inútil” uma vez que ele “[n]ão serve-se dela para nada” (ANDRADE, 1929, p. 3). Dessa forma, Mário de Andrade desloca e subverte a *figuração* original do monstro, criando, à sua maneira, o seu Macobeba, iniciando, assim, a cadeia das *refigurações autorais* do personagem.

Ao lembrarmos, com Carlos Reis, que a refiguração é o “processo de reelaboração narrativa de uma *figura* ficcional (normalmente uma personagem),

3 Retomamos aqui os termos empregados em “Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética)” (ARAÚJO, 2020), texto em vista do qual o “caso Macobeba” figura como um estudo de caso das relações diferenciais entre literatura e mito.

no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens” (REIS, 2018, p. 421), faz-se necessário especificar, que, tal como na recepção de Fausto, há, em uma escala menor, na recepção de Macobeba, “uma cadeia refiguradora na qual [...] se adensarão [...] os vínculos de cada nova refiguração da [personagem] a um determinado nome de autor, à guisa, dir-se-ia, de um ‘sobrenome’, a denotar, então, um laço de filiação” (ARAÚJO, 2020, p. 319-320). Assim, é na chave das *refigurações autorais* que podemos tratar dos Macobebas de Mário de Andrade, de Graciliano Ramos, de Jorge de Lima, de Cavalcanti Proença e de Joaquim Cardozo refletindo sobre suas diferenças e eventuais semelhanças.

Em abril de 1930, Graciliano Ramos, com o pseudônimo de Lúcio Guedes, elaborou uma contundente crítica política alegórica nos textos “Macobeba pré-histórico” e “Macobeba antigo”, publicados no *Jornal de Alagoas*. No primeiro deles, ao apresentar, ironicamente, Alagoas como um cenário idílico e propício para o surgimento do Macobeba – “Antigamente Alagoas era um paraíso – a desordem, a confusão, o caos, todas as desgraças em fúria contra o pobre bicho desengonçado que penosamente começava a levantar a espinha e a caminhar, sem motivo aceitável, sobre as patas traseiras” (RAMOS, 2013[1930], p. 99) –, Graciliano Ramos funde a figura do monstro com a de um político local:

Houve talvez dois Macobebas. O primeiro, nascido numa idade heroica, tinha, como todos os heróis que se respeitam, uma existência subjetiva; o segundo, atual e bacharel, é um ser de carne e osso, como qualquer um de nós. Julgo que este foi pouco a pouco tomando o lugar daquele até confundir-se com ele e, de longe, parecerem formar-se os dois um todo indivisível. (RAMOS, 2013[1930], p. 100).

Ao fundir a figura primitiva de Macobeba com a de “um bacharel [...] de carne e osso”, tomando o monstro pelo homem, o narrador transfere a figuração diabólica do primeiro para o segundo, a fim de mostrar as consequências nefastas do messianismo na política.

Quinze anos depois, de dezembro de 1945 a janeiro de 1946, Jorge de Lima, no periódico *A manhã*, do Rio de Janeiro, publica três histórias fantásticas, com personagens e ocorrências distintas, nas quais Macobeba figura como uma espécie de vilão. Um deles é o texto “Viagem sem tempo e sem espaço do primeiro galo que veio para o Brasil”:

Afinal abicaram à boquinha da noite na casa de Macobeba, setecentas e cinquenta léguas ao oeste da Serra do Bananal, Macobeba tinha vindo num pé só, de ali perto, da Guiana Francesa. Estava branco de fome, sendo logo de seu desejo cear o galo em forma de cabidela ou mesmo assado. O andarilho mundurucu [...] passou o galo a seu vizinho tapanhuma que atravessou a Serra Tarumá pela estrada que da ponte do Sararé vai ao quilombo do Piolho. Aí, fora das garras de Macobeba, pararam num córrego sem água. (LIMA, 1945, p. 4).

Diante do ímpeto de Macobeba de devorar o galo, o andarilho é ajudado por um tapanhuma que leva o animal para outro lugar. Apenas quando têm certeza de que escaparam da ameaça de Macobeba eles podem parar no caminho para descansar.

Para além dos casos apresentados, isto é, das refigurações publicadas em periódicos, há também as refigurações autorais publicadas em outros formatos e meios, como a de Manuel Cavalcanti Proença, autor do livro *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba* (1990), e a de Joaquim Cardozo, autor da peça “Marechal, Boi de Carro” (2017 [1975]).

No livro publicado em 1960, Manuel Cavalcanti Proença apresenta, primeiramente, o monstro como o presidente, de origem estrangeira, de uma megacorporação empresarial totalitária e predatória, ironicamente chamada Vofavofe (Vou Fazer Você Feliz), que destrói o meio ambiente e os pequenos produtores, artificializando e interferindo em todas as relações de consumo, apresentando, porém, suas práticas predatórias como sinais de progresso e melhorias locais. Capítulos depois Macobeba se revela em sua conhecida forma monstruosa – “Macobeba era um flagelo, gigante antropófago, bebedor de água do mar” (PROENÇA, 1990, p. 161) –, promovendo a morte e a destruição por onde passa. Mitavaí, o protagonista e herói do livro, inicialmente seduzido pelas conveniências proporcionadas pela Vofavofe, resolve enfrentar e destruir o monstro. Posteriormente, com a popularidade alcançada por Mitavaí ao derrotar a criatura, seus inimigos políticos tentam difundir a imagem de Macobeba como um capitalista filantropo interessado apenas no progresso local.

Quinze anos depois, em 1975, Joaquim Cardozo publica a mencionada peça na qual Macobeba deixa de ser uma única figura com letra maiúscula e vira um grupo de seres destruidores, os “macobebas”. Desde o princípio da trama, eles aparecem como os seres que levaram Muribeca à destruição:

Primeiro homem

Os macobebas; quem sabe
De onde vieram tantos seres
Nunca vistos. Tantos seres...
Não se sabe bem quem eram
De onde surgiram assim,
Com seus costumes estranhos
Pois cangaceiros não eram
Nem tampouco eram bandidos
Ou salteadores de estrada.

Segundo homem

Bem armados é que estavam,
De punhal e mosquetão
E levaram Muribeca
A uma grande danação
Suponho que eram demônios
Pelos seus crimes de então;
Pelas misérias que aqui
Cometeram. (CARDOZO, 2017 [1975], p. 254-255).

Ainda que os personagens da peça não saibam exatamente o que os “macobebas” são, percebemos, nas hipóteses e reflexões sobre as criaturas, na tentativa de encontrar substantivos para defini-las, que o caráter destrutivo, diabólico e até mesmo místico dos “macobebas” é incontestável: “Por isso penso que são / Gente do inferno enviada / Por Satanás” (CARDOZO, 2017 [1975], p. 255); ou ainda: “[...] talvez fossem / Gênios da terra surgidos / Surgidos da pedra bruta / De uma noite antecipada / Talvez ciganos, boêmios... / Talvez antigos

bandidos / Surgidos do chão da morte / Por coisa feita ou feitiço / Que comunica a má sorte” (CARDOZO, 2017 [1975], p. 255-256).

Percebemos, assim, que ainda que os autores retomem algumas características da personagem criada por Júlio Bello, eles subvertem a figuração original de Macobeba de formas distintas. Mário de Andrade retoma os aspectos físicos, mas ironiza e subverte o caráter maligno de Macobeba; Graciliano Ramos retoma o aspecto diabólico com vistas a produzir uma crítica política alegórica; Jorge de Lima traz Macobeba como um dos vilões que perseguem o galo; Cavalcanti Proença retoma o aspecto diabólico e destrutivo para fazer uma crítica alegórica ao capitalismo; e Joaquim Cardozo, de uma criatura monstruosa, deriva um grupo maligno cujos feitos destroem Muribeca. Desse modo, brevemente detalhada a cadeia das refigurações autorais, analisaremos as reelaborações de Macobeba que não se enquadram nos exemplos detalhados.

No mesmo periódico pernambucano em que o monstro surgiu, *A província*, no dia 11 de abril de 1929, na seção “Solicitadas (sem responsabilidade da redação)”, José Pergentino – uma figura que aparece como personagem em diversos textos de Júlio Bello – assina a publicação intitulada “Por que não aproveitamos o Macobeba, gente do P.D.?”. Diante de questões relacionadas à sucessão da presidência do Partido Democrático (P.D.), ele faz a seguinte proposta:

Por que o P.D. não recorre ao Macobeba para a presidência? Ele ali está às ordens, debaixo da ponte do Pina, segundo afirma em seu artigo de hoje, o sr. José Mathias. [...]. Por que não tentam um híbrido de Macobeba com qualquer bicho menos esquisito para a presidência do Diretório ou para porta-bandeira desse conluio já por si tão cheio de ferocidades? (PERGENTINO, 1929, p. 4).

Ao propor ironicamente a escolha de Macobeba para a presidência do Diretório do Partido Democrático, José Pergentino menciona José Mathias como uma espécie de relator das histórias do Macobeba, não como o seu criador, uma vez que assegura que o animal está “às ordens, debaixo da ponte do Pina”, ou

seja, circulando livremente pela localidade. Ademais, ele aproveita também o caráter animalesco e diabólico da criatura, seu aspecto feroz, para criticar o P.D.

Em maio do mesmo ano, no periódico maranhense *O imparcial*, no texto intitulado “Ainda a propósito do concurso de beleza. Um registro que não está fora da vida musical. ‘Miss Maranhão’ e o sacrifício de ouvir uma vitrola que só sabia uivar”, Ernani Braga, com um tom humorístico, comentando uma espécie de rixa de feiura entre duas figuras locais, diz:

Não há entendimento possível entre um e outro. Seria prudente afetarem a questão a um árbitro de reconhecida idoneidade, acatando, sem mais protestos, a sua decisão. Não acham? E Manoel Bandeira, o desenhista, está naturalmente indicado para exercer essa função. Que ele anda, agora, bem enfrornado em matéria de bichos feios. Haja vista o tremebundo Macobeba que lhe saiu do lápis, tão torto e esquisito, que foi se esconder, com certeza envergonhado, debaixo da ponte do Pina. (BRAGA, 1929, p. 4).

Com um tom humorístico, ao culpar Manoel Bandeira, o desenhista de Macobeba, pela feiura do monstro – razão pela qual ele vive embaixo da Ponte do Pina –, Ernani Braga concebe, em alguma medida, o monstro como uma figura autônoma tendo consciência de sua aparência horrível e, por causa dela, escolhendo se esconder debaixo da ponte. Posteriormente, tal autonomia fica ainda mais clara, quando ele se refere ao monstro como um ser passível de ser encontrado pela cidade: “Se José Candido e João Alfredo me encarregassem de ir entrevistar, em nome deles, o Macobeba na Ponte do Pina, à meia-noite, eu iria para lhes provar a minha dedicação, desencavar o bicharoco e puxar-lhe pela língua” (BRAGA, 1929, p. 4).

Samuel Campello, na coluna “Prosando com vocês”, do dia 3 de maio de 1929, no *Jornal Pequeno*, de Pernambuco, ao criticar a falta de importância dada à pintura pernambucana, diz:

No Recife também se pinta. Os estudantes pintam o bode, os almofadinhas pintam o sete, as melindrosas pintam a cara, os pelintras pintam a manta, o Macobeba pinta o cão em camisa e a crise pinta o diabo. Mas há também quem pinte quadros.

Quem pinta quadros, porém, não tem aceitação como os outros pintores do quadro acima pintado. Salvo se tem nome estrangeiro ou, sendo natural da terra veio recomendado da Europa (CAMPELLO, 1929, p. 1).

Ao brincar com a ambiguidade do verbo pintar e repeti-lo, em diferentes orações, com a mesma estrutura sintática, conjugando-o no presente do indicativo, Samuel Campello apresenta todas as ocorrências como elementos constituintes do cenário local, incluindo Macobeba com o seu caráter destrutivo.

Camara Cascudo no mesmo periódico, em 5 de abril de 1946, ao comentar o livro, na época recém-lançado, *Vida e sonho* do poeta pernambucano Austro-Costa, apresenta o seguinte cenário idílico de Pernambuco:

Leio devagar. Estou me vendo, a mim, Austro de cachimbo, de costeletas até o joelho, Joaquim Cardozo, Benedito Monteiro, rua Mariz de Barros, abacaxi de Goiana, aguardente Cara-Preta, pastoril de Manuel Baú, a luz elétrica de seu Claudino em Olinda, o bicho Macobeba morando debaixo da ponte do Pina (CASCUDO, 1946, p. 5).

Na sequência supracitada, Macobeba é um dos elementos que constituem o cenário local. Ao elencar seus amigos, Austro Costa, Joaquim Cardozo – lembremos, o autor da peça que apresenta os “macobebas” – e Benedito Monteiro, percebemos que Camara Cascudo parece fazer uma escolha afetiva dos elementos que compõem a descrição local.

Também no *Jornal Pequeno*, em 30 de junho de 1931, uma propaganda intitulada “Quem quiser venha ver” promete até a aparição de Macobeba:

É um caso que nunca se deu em Recife, uma coisa mesmo fantástica, um assombro, uma maravilha. Quem quiser pode ver. Meninos, meninas, velhas, moças, toda espécie de gente. É ali, na rua Duque de Caxias que vai aparecer o formidável Macobeba. Quem quiser pode ver o gigantesco e mais deslumbrante sortimento de sedas que *A Graciosa* (casa Santa Therezinha) recebeu para vender pelos mais baixos preços desafiando competência em durabilidade e garantia. (QUEM..., 1931, p. 2).

Ao aparecer como uma promessa publicitária, uma vez mais percebemos como Macobeba era visto como uma criatura autônoma e inegavelmente popular.

No mesmo jornal, em 1949, no texto intitulado “Somos tipo pão de ló”, respondendo a uma crônica publicada em outro periódico, que, por sua vez, respondia a um texto anterior do *Jornal Pequeno*, Macobeba aparece como um xingamento: “A tal crônica é ou pretende ser uma resposta ao *Jornal Pequeno*, cujo comentarista é classificado de ‘Macobeba’. Neste ponto deve haver engano, pois o ‘Macobeba’ não é gente daqui e sim produto da falta de imaginação e pobreza de espírito dos seus amigos e correligionários da folha” (1949, p. 3). Na sequência, estendendo a crítica a um acontecimento político, o autor diz:

Na “macobebada procuratória” de ontem, o “Macobeba procurador” exclama: – “Que diz lhe deverem, vejamos bem, pois o fato é que desconhecemos semelhante débito”. Como não conhecemos “Macobeba procurador”, não podemos afirmar que ele desconheça ou não o débito citado. Entretanto, se o “Macobeba procurador” vier aqui aos nossos escritórios trazendo o livro dos cheques, podemos mostrar o aludido débito. (SOMOS..., 1949., p. 3).

Assim, do Macobeba substantivo, que acompanha o “procurador”, o autor faz derivar o substantivo “Macobebada”, mantendo, nos três casos, o caráter monstruoso, maligno, negativo, herdado da figuração original do monstro, isto é, dos escritos de Júlio Bello, sem que este seja sequer mencionado.

No mesmo periódico, em 29 de julho de 1949, em uma crítica política irônica – não assinada –, intitulada “O ‘clube dos inocentes’”, novamente o termo Macobeba aparece como uma forma pejorativa de se referir a alguém:

O “Clube dos Inocentes” conta com mais um sócio. E um ilustre sócio que, além do mais, é membro da Academia Brasileira de Letras e governador ‘honoris causa’ de um importante Estado da Federação. Se não nos enganamos, Pernambuco... [...]. Entrou na nova organização com o nome de Macobeba e já recebeu ali os títulos de Grão Mestre e Grande Chanceler (O “CLUBE..., 1949, p. 3).

Também no *Jornal Pequeno*, acompanhamos uma série de críticas políticas que apelidam o governo de Pernambuco de “governo Macobeba”, algo que começa em 27 de julho de 1949 e ocorre várias vezes ao longo do ano.

Na revista *Maria*, em julho de 1929, em uma crítica a um concurso de beleza assinada pelo pseudônimo Equi-distante, lemos, novamente, o termo “macobeba” sendo usado como um xingamento: “Para cúmulo do ridículo, presidiu ao supremo tribunal das belezinhas o velho macacão Coelho Neto, cujo valor se resume em ter sido aclamado por uma revista caricata do Rio [...]. Pois bem, o macobeba Coelho Neto foi o árbitro das elegâncias no júri das misses” (EQUI-DISTANTE, 1929, p. 153).

Assim, na sugestão irônica da escolha de Macobeba como presidente do Diretório, na sua aparição como parte constituinte do cenário local, na sua presença na publicidade, e na utilização do termo como um xingamento, Macobeba parece adquirir vida e destino próprios, à revelia dos fatores que forçosamente o fariam remontar à imaginação, ao talento criativo, às experiências pessoais de seu autor, Júlio Bello. Como nelas nós reconhecemos “o prolongamento das suas propriedades distintivas como figura ficcional” (REIS, 2018, p. 485), todos esses casos “concede[m] à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente” (REIS, 2018, p. 485), ou seja, projetam a *sobrevida* do monstro Macobeba. Nesse sentido, os exemplos mostrados parecem refletir um crescendo na autonomização do personagem monstruoso, que, de uma figura criada por Júlio Bello passa a ser parte de um cenário até se tornar uma palavra completamente integrada ao léxico cotidiano, funcionando como uma qualificação pejorativa⁴ e dando origem até a neologismos, como “macobebada”.

Finalmente, nós consideramos que as diferenças entre a refiguração autoral – aquela em que o personagem sofre variações significativas em cada reelaboração, permanecendo atrelado a uma função autor – e a refiguração autonomizante – aquela em que o monstro se descola da função autor, tornando-se parte de uma tradição popular e anônima –, nos permitem distinguir, na práxis discursiva, a literatura e o mito. Reiteremos, com Lévi-Strauss, que para que uma

4 Como, por exemplo, na “Ata da Sessão Especial para discutir o tema ‘drogas e seus impactos sociais’”, realizada no dia 6 de junho de 2002, às 18h30, na Assembleia Legislativa do estado de Mato Grosso, quando um dos participantes, o pernambucano Lúcio de Abreu e Lima, ao falar sobre o uso de drogas, rememora: “Eu me lembro, no meu tempo de jovem, fui ver o meu primeiro cigarro de maconha, no quinto ano de medicina, na aula de Medicina Legal. Ninguém conhecia maconha! Que maconha? Maconheiro? Maconheiro era como lobisomem, macobeba, era uma entidade horrível”. Disponível em: <http://www.al.mt.gov.br/docs/doc_3774.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

obra e/ou uma personagem originalmente literárias (como tais, imbuídas de função autor) alcancem o “estado de mito”, é necessário que a “criação deixe de ser individual e perca [...] o essencial dos fatores ligados à probabilidade que a compenetravam de saída e que podiam ser atribuídos ao temperamento, ao talento, à imaginação e às experiências pessoais de seu autor” (LÉVI-STRAUSS, 2011 [1971], p. 604).

Referências

ANDRADE, Mário de. Macobeba. **Diário Nacional**: A democracia em marcha, São Paulo, n. 562, 3 maio 1929, p. 3.

ARAÚJO, Nabil. Como se faz um mito? (Fausto como paradigma para a Poética). In: ARAÚJO, Nabil (org.). **Re-figurações de Fausto**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020. p. 289-326. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/re-figuracoes-de-fausto.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021.

BRAGA, Ernani. Ainda a propósito do concurso de beleza. Um registro que não está fora da vida musical. “Miss Maranhão” e o sacrifício de ouvir uma vitrola que só sabia uivar. **O Imparcial**, São Luís, n. 1049, mai. 1929, p. 4.

CAMPELLO, Samuel. Prosando com vocês... **Jornal Pequeno**, Recife, n. 101, 3 maio 1929, p. 1.

CARDOZO, Joaquim. Marechal, boi de carro. In: CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo**: obra completa. Pernambuco: Cepe, 2017 [1975]. p. 251-342.

CASCUDO, Camara. Austro... **Jornal Pequeno**, Recife, n. 79, 5 abr. 1946, p. 5.

O “CLUBE dos inocentes”. **Jornal Pequeno**, Recife, n. 169, jul. 1949, p. 3.

EQUI-DISTANTE. De omni re. **Maria**, [S. l.], n. 7, jul. 1929, p. 153.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Finale. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu** (Mitológicas v.4). São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1971]. p. 603-670.

LIMA, Jorge de. Viagem sem tempo e sem espaço do primeiro galo que veio para o Brasil. **A manhã**, Rio de Janeiro, n. 1.328, 1945, p. 4.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. O Macobeba é como o “judeu errante”. **A província**, Recife, n. 83, abr. 1929a, p. 3.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. Macobeba é mais feio que o cão. **A província**, Recife, n. 80, 7 abr. 1929b, p. 3.

MATHIAS, José [Júlio Bello]. A noite de maior atividade de Macobeba. **A província**, Recife, n. 113, 18 maio 1929c, p. 3.

PERGENTINO, José. Por que não aproveitamos o Macobeba, gente do P.D.? **A província**, Recife, n. 83, 11 abr. 1929, p. 4.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Manuscrito Holandês** ou A Peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

QUEM quiser venha ver. **Jornal Pequeno**, Recife, n. 145, jun. 1931, p. 2.

RAMOS, Graciliano. Macobeba pré-histórico. *In*: SALLA, Thiago Mio (org.). **Garranchos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013 [1930]. p. 99-102.

REGO, José Lins do. Macobeba é um ótimo professor de corografia. **A província**, Recife, n. 130, 7 jun. 1929, p. 3.

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

SOMOS tipo pão de ló. **Jornal Pequeno**, Recife, n. 158, jul. 1949, p. 3.

Os níveis de engajamento nos deslocamentos insólitos da personagem em *Alice: Madness Returns* (2011)

Rejania Francisca da Cruz Santiago

Universidade Federal de Mato Grosso

1 Introdução

A existência da personagem nas adaptações envolve procedimentos de sua *figuração ficcional* (REIS, 2016), pois nós a concebemos como construção textual integrada a um contexto anterior. A simples menção a alguns personagens, por exemplo, Alice, o Gato Cheshire, o Chapeleiro Maluco e outros, evidencia que estamos falando dos personagens criados pelo escritor Lewis Carroll e ilustrados pelo artista John Tenniel, na Era Vitoriana.¹

Universalmente reconhecidas como clássicos da Literatura, as histórias de *Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2018a) e *Alice através do espelho* (CARROLL, 2018b) foram adaptadas para os videogames *American McGee's Alice* (2000) e *Alice: Madness Returns* (2011), assinados pelo designer American McGee e publicados pela EA Games, em parceria com os estúdios Rogue Entertainment e Spicy Horse. De acordo com a teoria da adaptação (HUTCHEON, 2011), esse ato de adaptar obras para outras formas artísticas é chamado de *adaptação como adaptação*, porque é uma repetição sem replicação, que se ancora nos pontos de identidade das personagens, do mundo etc., e nas diferenças entre as linguagens envolvidas.

Ainda que apresentem histórias diferentes, ambos os videogames manifestam características da *literatura nonsense* (TIGGES, 1988), especialmente porque foram transcodificados dos livros mencionados de Lewis Carroll. Segundo Wim Tiggés (1988), considera-se *literatura nonsense* as narrativas que instituem

1 A Era Vitoriana foi marcada pelo Reinado da Rainha Vitória, que durou de 1838 a 1901, no Reino Unido.

um quadro oculto do realismo,² no qual mesmo os eventos cotidianos podem formar um *continuum* de eventos fictícios que são capazes de evidenciar várias categorias do *nonsense* como um jogo da linguagem.³ Mas, essa linguagem *nonsense* não está presente apenas nas palavras: a imagem também pode conter características próprias de efeitos que vão desde o fantástico maravilhoso ao insólito do horror,⁴ pois a caracterização da personagem serve ao processo de sua figuração ficcional e refiguração (REIS, 2016, 2019), que pode permitir novos deslocamentos para contextos ficcionais inimagináveis, nas narrativas dos videogames.

Portanto, a articulação dessas complexidades no processo de recepção da adaptação (HUTCHEON, 2011) é reparada pela Ciberliteratura (HAYLES, 2009; SANTAELLA, 2012), que como expansão do contexto literário propiciou aos leitores e jogadores o engajamento tanto com personagens nascidas no meio digital, quanto com as de obras impressas da literatura.

Desta forma, é pelas lentes do comparatismo (QUEIROZ; LIMA, 2017) que busco analisar, neste artigo, os níveis básicos de engajamento do *leitor-jogador* nos deslocamentos insólitos da personagem Alice Liddell, no videogame *Alice: Madness Returns* (2011).⁵

No primeiro momento, pontuo como a *adaptação* (HUTCHEON, 2011) fomenta o *duplo engajamento intertextual interativo* dos leitores e jogadores com as obras. Em seguida, destaco que é preciso acionar pelo menos três níveis básicos da “identificação” conhecida como Estrutura da Simpatia, quais sejam: *reconhecimento, alinhamento e aliança* (SMITH, 1995).⁶ E, por fim, analiso como esse engajamento é realizado nos deslocamentos insólitos da personagem no videogame. Em suma, a Estrutura da Simpatia (SMITH, 1995) pode conduzir até

2 O quadro oculto do realismo de Tiggess (1988) não está claro para o leitor da literatura nonsense, pois é preciso descobrir o sentido dele. Nos videogames, o realismo é parte intrínseca das mecânicas de jogo e sugere que a história seja construída pela verossimilhança, como uma abstração do mundo real. Ver mais em Adams (2014).

3 Os jogos de linguagem foram aprofundados pelos teóricos Deleuze (1974), Tavinor (2009), Robles (2014), Thabet (2011) e Mukherjee (2015), entre outros, seja no entendimento da linguagem ou do jogo.

4 Me refiro aos arranjos e rearranjos no quadro do realismo (TIGGES, 1988) na jogabilidade dos videogames, que provocam efeitos do *fantástico, maravilhoso, absurdo e horror insólito* no leitor-jogador. Não se trata de uma estética artística que possa ser explicada historicamente, mas sim dos jogos do *nonsense literário* no videogame.

5 Ver mais em Santiago (2020). Em virtude do recorte teórico, não me aprofundo nesse conceito do leitor-jogador.

6 Ou *fidelidade*, a depender da tradução. Como investigo as adaptações na perspectiva teórica de Linda Hutcheon (2011), optei por manter a tradução aliança, uma vez que fidelidade não é um parâmetro na teoria da adaptação.

certo ponto nosso engajamento com a sobrevida da personagem, mas cada leitor-jogador precisará negociar seus afetos genéticos com ela, para poder avançar na narrativa e ganhar, zerar o jogo.

2 A adaptação das obras de Lewis Carroll para os videogames

As histórias de Alice foram escritas na Era Vitoriana, um período histórico de transformações políticas, econômicas e estéticas no cenário da vida cotidiana e das artes. É possível observar, nesse período, algumas estratégias do mercado cultural na publicação dos livros, como as ilustrações tipográficas, a publicação seriada da história e as técnicas do *nonsense* nos jogos da linguagem, que são as inovações do romance na arte literária.

O escritor Lewis Carroll utilizou algumas dessas estratégias para a publicação de suas narrativas, com múltiplos jogos de linguagem *nonsense* e, além disso, contratou o ilustrador John Tenniel, por sua habilidade em caricaturas e antropozoomorfismo, para figurações dos personagens (JAQUES; GIDDENS, 2016). Ou seja, literatura *nonsense*. Segundo Wim Tigges (1988), podemos compreender o conceito *nonsense* como sendo

um gênero de literatura narrativa que equilibra uma multiplicidade de significados com uma ausência simultânea de significados. Esse *equilíbrio* é efetuado pelo *jogo* com as regras da linguagem, lógica, prosódia e representação, ou combinação delas. Para ter sucesso, o *nonsense* deve, ao mesmo tempo, *convidar o leitor* a interpretar e evitar a sugestão de que existe um significado mais profundo que pode ser obtido considerando-se conotações ou associações, porque elas não levam a nada. Os elementos de *palavra* e *imagem* que talvez possam ser usados *nesse jogo* são principalmente os de *negatividade* ou *espelhamento*, *imprecisão* ou *mistura*, *repetição infinita*, *simultaneidade* e *arbitrariedade*. Uma dicotomia entre a realidade e as palavras e imagens usadas para descrevê-la deve ser sugerida. Quanto maior a distância ou tensão entre o que é apresentado, as expectativas são evocadas e a frustração dessas expectativas, mais *absurdo* será o efeito. O material pode vir do inconsciente (na verdade, é muito provável que muitos o façam), mas isso pode não ser sugerido na apresentação.⁷ (TIGGES, 1988, p. 47, tradução e grifos nossos).

7 No original: “a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody

Em suma, o resultado do empenho de Lewis Carroll na escrita *nonsense* pode ser apreciado pelos leitores no livro *Alice no País das Maravilhas*, publicado em 1865. Posteriormente, o autor escreveu outras aventuras da menina envolvendo um jogo de xadrez muito complexo no País das Maravilhas, no livro *Alice através do espelho*, publicado em 1871.

Nesse sentido, o universo ficcional do País das Maravilhas geralmente é um referencial fantástico para a maioria das adaptações das histórias de Alice. Mas, nos videogames *American McGee's Alice* (2000) e *Alice: Madness Returns* (2011), esse universo ficcional segue a estética do horror e as características da *literatura nonsense* (TIGGES, 1988), pois foi transcodificado dos livros do autor. Logo, o leitor-jogador é convidado a interagir com um cenário traiçoeiro nas histórias de Alice Liddell, onde as fases do game exigem um baú de estratégia e Alice vive entre a realidade de Londres e as alucinações da loucura, no País das Maravilhas.

Os videogames *American McGee's Alice* (2000) e *Alice: Madness Returns* (2011) são tomados como adaptações, na perspectiva teórica de Linda Hutcheon (2011). Para a autora, uma adaptação como adaptação é “[...] uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Além disso, a *adaptação como adaptação* tem três perspectivas distintas e inter-relacionadas entre si, e podemos entendê-la *como produto*, *como processo de criação* e *como processo de recepção*.

Por outras palavras, essas relações apontam para diferentes modos de engajamento dos públicos com as obras artísticas, e de acordo com Linda Hutcheon (2011) há três modos:

O modo contar (romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual – a última relacionada

and representation, or combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be. The material may come from the unconscious (indeed, it is very likely in many to do so), but this may not be suggested in the presentation”.

à perspectiva na pintura renascentista. O modo participativo (videogames) nos faz imergir física e sinestesticamente. (HUTCHEON, 2011, p. 47).

Cada mídia apresenta uma maneira de engajar o público, utilizando sua forma de expressão da linguagem, mas há sempre um entrelaçamento desses modos de engajamento. As histórias escritas por Lewis Carroll *contam*, mas também *mostram* os personagens através da ilustração. Os videogames de McGee são *interativos*, mas também *contam* a história por capítulos, e há um livro digital que organiza todo o progresso para o *mostrá-lo* ao leitor-jogador no final do jogo. Assim, teoricamente considero essas “adaptações” dos livros para os jogos como *videogames transcodificados* ou *jogos transcodificados*,⁸ a depender do tipo de jogo que estamos experienciando no processo adaptado.

Em suma, esses games são um gênero narrativo que envolve várias nuances da linguagem literária e fomenta o *duplo engajamento intertextual interativo* dos leitores e jogadores com as obras impressas que lhes doaram inspiração, porque a adaptação observa as equivalências, influências e o desejo de continuidade – de sobrevida.

3 Os níveis do engajamento do leitor-jogador com a personagem

O perfil de leitores e jogadores é uma identidade sociocultural, que emerge na recepção dos textos em livros ou videogames. Sendo conhecedores ou desconhecedores da obra adaptada, esse perfil está vinculado a diferentes atividades do consumo artístico na sociedade e fomenta o projeto de sentido anunciado pelas editoras de livros e publicadores de videogames. Em minha visão, quando uso o termo *leitor-jogador* me refiro ao público que experiencia uma *adaptação como adaptação* (HUTCHEON, 2011) e traz, para esse universo ficcional, suas próprias motivações e preferências de mídia, sejam livros ou videogames. Além disso, é muito comum que um público leitor se torne jogador e vice-versa, pois ambos fazem esse movimento *duplo de engajamento intertextual interativo* com as obras. Por outras palavras:

8 As dimensões desse conceito ainda estão em construção pela pesquisadora, ver mais em Santiago (2020).

Com relação ao *duplo engajamento intertextual interativo*, ele está vinculado aos videogames transcodificados, operando certo caráter extensivo em virtude da memória narrativa (REIS, 2016) que temos dos personagens dos livros. Talvez por isso Linda Hutcheon o nomeie como duplo engajamento intertextual extensivo, para se referir ao nosso engajamento com as diversas manifestações artísticas da adaptação. (SANTIAGO, 2020, p. 123-124).

Um leitor-jogador pode buscar equivalência ou influências entre as obras, ou ainda tecer caminhos interpretativos em seu *duplo engajamento intertextual interativo*. Mas esse processo de engajamento aciona os níveis básicos de identificação com a personagem, como propõe a Estrutura da Simpatia, de Murray Smith (1995). O autor observou que há três níveis básicos de engajamento dos espectadores com os personagens no cinema, pois é através das emoções que sentimos os movimentos da narrativa e somos levados à uma identificação, ou não, com as personagens. Esses níveis de engajamento são o *reconhecimento*, o *alinhamento* e a *aliança*.

Nesse sentido, o primeiro nível de engajamento do leitor-jogador é o *reconhecimento* (SMITH, 1995) da personagem, na história ficcional que experiencia. Na definição de Smith:

O *reconhecimento* descreve a construção da personagem do espectador: a percepção de um conjunto de elementos textuais, no filme tipicamente acalentados em torno da imagem de um corpo, como um agente humano individualizado e contínuo.⁹ (SMITH, 1995, p. 82, tradução nossa).

Um caminho para esse *reconhecimento* são as várias *pistas intertextuais* reunidas pelo leitor-jogador contornos das obras.¹⁰ Como exemplo, escolhi o nome próprio da personagem, pois nos videogames de McGee a maioria das personagens recebe sobrenomes ou apelidos engraçados, que ressalta suas características ou gênese ficcional. O nome Alice Liddell estabelece uma

9 No original: “*Recognition* describes the spectator’s construction of character: the perception of a set of textual elements, in film typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous human agent.”

10 A esse respeito, ver Santiago e Moreira (2020).

conexão histórica com a pessoa Alice Pleasance Liddell,¹¹ que nos remete à Alice dos livros de Lewis Carroll. Mas, o que esses nomes têm em comum? O nome tenciona uma busca que nos direciona à imagem, que é a *figuração ficcional* (REIS, 2016, 2019) de Alice.

Segundo Carlos Reis (2019), a *figuração ficcional* da personagem é um processo discursivo, gradativo e complexo, por isso não obedece aos parâmetros da narratologia. Isto é:

[...] a *figuração ficcional* assenta em princípios próprios e justifica pelo menos três âmbitos de indagação complementares: o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da *figuração* e o da discursividade, mesmo que considerada em embrião ofical, como processo e dinâmica constitutiva da personagem. (REIS, 2016, p. 27).

Por outro lado, a *refiguração* é um tipo especial de *figuração ficcional* da personagem, porque transcodifica para outros sistemas artísticos, intersemióticos e socioculturais sua caracterização. No processo de *refiguração*:

Estão aqui em causa as interpretações iconográficas (caricaturas, retratos pintados, etc.), cinematográficas, televisivas ou, em geral, verbo-icônicas. Tais interpretações solicitam que a *figuração* (ou com mais propriedade: *refiguração*) seja processada noutra linguagem e, quando é o caso, noutra suporte, em plataforma adequada. (REIS, 2016, p. 31).

Portanto, o uso do nome próprio, a caracterização da imagem da personagem e os elementos de criação do mundo ficcional podem ser *figuração* ou *refiguração* (REIS, 2016, 2019). Assim sendo, o outro caminho para o *reconhecimento* feito pelo leitor-jogador é a busca pela gênese da personagem, comparando as imagens das Alice, como observamos na Figura 1.

11 A pessoa Alice Pleasance Liddell existiu. Ela nasceu em 1852 e faleceu em 1934. Por ser amiga do escritor Lewis Carroll na infância, como homenagem a placa do seu túmulo diz: “A sepultura da Sra. Reginald Hargreaves, a ‘Alice’ em ‘Alice no País das Maravilhas’ de Lewis Carroll.” (WINTERTON, 2015, p. 10).

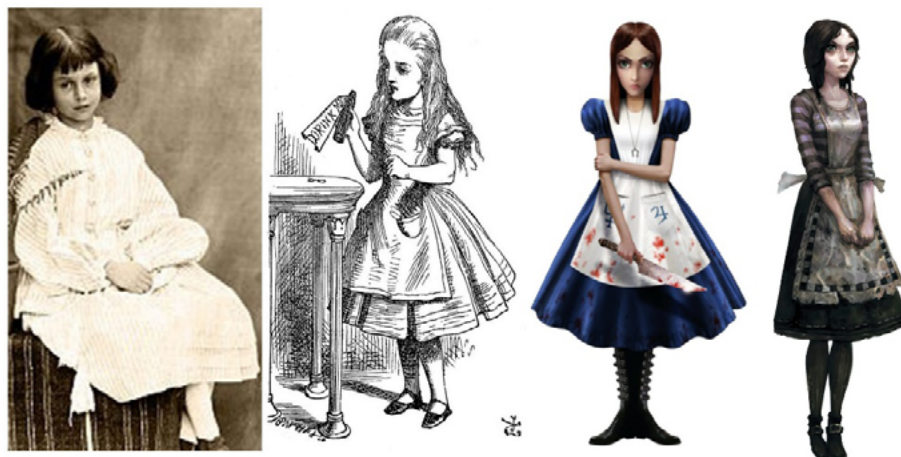


Figura 1 – A figuração ficcional nos livros e a refiguração de Alice nos videogames
 Legenda: À esquerda: Alice Pleasance Liddell; ao meio a ilustração de Alice realizada por John Tenniel. À direita: Alice Liddell do game *American McGee's Alice* (2000) no País das Maravilhas, e Alice Liddell do game *Alice: Madness Returns* (2011), em Londres.

Fonte: Wikimedia Commons; CARROLL, 2018a, p. 15; AMERICAN..., 2000 (captura de tela, montagem pelo Adobe Photoshop); ALICE..., 2011 (captura de tela, montagem pelo Adobe Photoshop).

À direita, vemos a fotografia da pessoa histórica Alice Pleasance Liddell, que inspirou a criação da *pessoa de livro* Alice. Na iconografia ao meio, vemos a figuração ficcional (REIS, 2016) de Alice, com aparência curiosa e simpática, de cabelos compridos e vestimentas vitorianas. Depois, temos as refigurações (REIS, 2016, 2019) da *personagem jogável* Alice.¹²

No game *American McGee's Alice* (2000), a personagem tem cabelos ruivos, sua idade aponta para a adolescência, ela usa um vestido vitoriano azul e segura a arma Vorpal mencionada no poema Jabberwocky (CARROLL, 2018b), ou seja, a curiosidade dá lugar à coragem nos olhos da personagem. E por fim, à esquerda, no game *Alice: Madness Returns* (2011), a personagem tem cabelos pretos, os anos se passaram na idade e ela usa roupas vitorianas maltrapilhas – apenas quando está em Londres. Seu olhar esbugalhado denuncia que, muitas vezes, a coragem pode dar lugar à desconfiança, ao medo e a loucura da personagem.

A maioria dessas características são contraditórias à *Alice* dos livros e, por isso pontuo que “o reconhecimento não nega a possibilidade de desenvolvimento

12 Nas pesquisas de Carlos Reis discutidas neste artigo, a *pessoa de livro* são personagens variadas das narrativas impressas, e a *personagem jogável* são aquelas personagens das narrativas de videogames.

e mudança [de um personagem], pois se baseia no conceito de continuidade, não de unidade ou identidade.” (SMITH, 1995, p. 82, tradução nossa).¹³

O segundo nível de engajamento do leitor-jogador é o *alinhamento* (SMITH, 1995) com o personagem e seus contornos. E, na definição de Smith (1995, p. 83, tradução nossa), “O conceito *alinhamento* descreve o processo pelo qual os espectadores são colocados em relação aos personagens em termos de acesso às suas ações e ao que eles sabem e sentem.”¹⁴

Nesse sentido, uma das maneiras pelo qual esse *alinhamento* acontece nos videogames é através do controle da *personagem jogável*, pois os ângulos da câmera em primeira ou terceira pessoa expande nosso foco para o mundo ficcional e para as relações da personagem com aliados ou não na jogabilidade da narrativa. Na visão de Smith (1985):

O alinhamento perceptivo – ponto de vista óptico e seu equivalente aural – é considerado simplesmente um recurso da narração para controlar o alinhamento. A ausência de um nível de engajamento baseado no ponto de vista óptico parecerá perversa para alguns leitores.¹⁵ (SMITH, 1995, p. 83).

Mas, diferente do cinema, os videogames podem engajar o leitor-jogador pelo ponto de vista, porque a câmera também exerce outras funções na jogabilidade. E os dois tipos de deslocamento da personagem mostram que o alinhamento perceptivo é também ação narrativa, conforme podemos observar na Figura 2.

13 No original: “Recognition does not deny the possibility of development and change, since it is based on the concept of continuity, not unity or identity.”

14 No original: “The term alignment describes the process by which spectators are placed in relation to characters in terms of access to their actions, and to what they know and feel.”

15 No original: “Perceptual alignment – optical POV and its aural equivalent – is regarded as simply one resource of the narration in controlling alignment. The absence of a level of engagement founded upon optical POV will seem perverse to some readers.”



Figura 2 – A personagem Alice é deslocada pela focalização da câmera
Legenda: À esquerda, Alice Liddell na câmera em terceira pessoa, e à direita ela está na câmera em primeira pessoa.

Fonte: ALICE..., 2011 (captura de tela, montagem pelo Adobe Photoshop).

Na imagem à direita, vemos *Alice* em câmera em terceira pessoa adentrando no quarto dos órfãos no *Houndsditch Home*, em Londres. E à esquerda, não vemos a personagem porque “estamos nela” com a câmera em primeira pessoa, mas através de um ponto focal podemos ver tudo que está à nossa volta e tocar em objetos do cenário, pois a câmera primeira pessoa mostra o corpo virtual da personagem apenas quando acionamos os movimentos básicos direcionais do jogo – ir para a frente ou para trás, para direita ou para a esquerda. Para contextualizar esses movimentos mencionados, destaco as questões da câmera:

A personagem é nosso campo de visão, pois ela nos dá acesso ao ângulo tridimensional do País das Maravilhas em câmera terceira pessoa; portanto, de maneira técnica nossos olhos coletam as informações necessárias na área de foco do jogo, enquanto desconsideram outras que não estão em nossas motivações. (SANTIAGO, 2020, p. 212).

Ou seja, na câmera em terceira pessoa nosso foco é deslocado para “fora” do personagem, e na câmera em primeira pessoa é deslocado para “dentro” do personagem, numa imersão mais imediata na percepção do leitor-jogador. Por outras palavras:

[...] quando nos movimentamos vemos suas mãos no mesmo ângulo corporal que vemos as nossas, e como um *jogador-focalizador* (THABET, 2013) personificamos sinestesticamente a personagem *Alice Liddell*, pois nossos olhos estão “dentro” do ambiente do virtual, interagindo com os *objetos* (SCHELL, 2015) e selecionando nossa área de foco no *game*. (SANTIAGO, 2020, p. 242).

Em resumo, os movimentos da câmera nos videogames traduzem algumas percepções de Smith (1995) sobre o cinema. Logo, para Smith (1995) o termo *alinhamento* é semelhante à noção literária de focalização em Gérard Genette (2010), porque evidencia como as narrativas fornecem informações ao público, mas a palavra “identificação” sempre foi mais usada.

E por fim, o terceiro nível de engajamento do leitor-jogador é a *aliança* (SMITH, 1995), que diz respeito à avaliação moral dos personagens e seus contornos. Na definição do autor:

A aliança depende de o espectador ter o que considera ser um acesso confiável ao estado de espírito do personagem, entender o contexto das ações do personagem e ter avaliado moralmente o personagem com base nesse conhecimento.¹⁶ (SMITH, 1995, p. 84, tradução nossa).

Adicionalmente, para Smith (1995) a *aliança* abrange tanto as dimensões cognitivas quanto as afetivas da avaliação. Para exemplificar melhor essa *aliança* no videogame, na próxima seção faço uma análise dos deslocamentos insólitos da personagem Alice Liddell.

4 Os deslocamentos insólitos em *Alice: Madness Returns* (2011)

As refigurações (REIS, 2016, 2019) de Alice e outros personagens dos videogames de McGee projetam efeitos do *insólito*. De acordo com Reis (2016), o insólito na figuração se dá tanto pela personagem, quanto pelo contexto envolvendo as construções periodológicas.

16 No original: “Allegiance depends upon the spectator having what she takes to be reliable access to the character’s state of mind, on understanding the context of the character’s actions, and having morally evaluated the character on the basis of this knowledge.”

Ou seja: o romantismo, o barroco ou o surrealismo definem-se como contextos periodológicos que explicam diversas manifestações do insólito, tendo-se em atenção à sua condição histórica, bem como os reajustamentos que ele sofre em função de mudanças contextuais projetadas na evolução literária. (REIS, 2016, p. 98).

No videogame analisado, essa *figuração do insólito* é multifacetada em virtude das características da linguagem *nonsense* (TIGGES, 1988), porque não está ancorada em uma condição histórica. Portanto, “o insólito pode ser estudado não só em função da personagem propriamente dita, mas também do processo de figuração que ela motiva” (REIS, 2016, p. 114), e por isso os deslocamentos da personagem Alice envolvem essa ficcionalização.

A partir dessas inter-relações, apresento dois exemplos de análise em que a gênese ficcional da personagem Alice nos parâmetros da refiguração (REIS, 2016, 2019) é um fio condutor que engaja o leitor-jogador nos games. E em alguns momentos, a Estrutura da Simpatia (SMITH, 1995) pouco influencia, especialmente quando a refiguração (REIS, 2016, 2019) da personagem é também uma arma de jogo que altera todas as regras da jogabilidade.

Isto é, alguns vestidos de Alice são armas. Nesse sentido, a figuração e a refiguração (REIS, 2016, 2019) das personagens envolvem diferentes dispositivos de ficcionalização e muitas das suas características não fornecem uma explicação para o leitor-jogador sobre sua gênese. Segundo Carlos Reis (2019),

A figuração da personagem e os procedimentos nela implicados potenciam um movimento que viabiliza o modo singular de transcendência que é a sobrevida: esta corresponde, antes de mais, ao prolongamento de propriedades da personagem noutras figurações que, nessas instâncias derivadas, podem ser consideradas refigurações. (REIS, 2019, p. 138).

Por isso, a refiguração (2016, 2019) de uma personagem não se limita à unicidade de sua gênese ficcional (dos livros), mas geralmente propõe uma continuidade da personalidade temperada com qualidades que o leitor-jogador desconhecia. Como podemos observar na Figura 3, a personagem Alice está usando o vestido *Cheshire dress*, que se torna uma armadura.



Legenda: O hibridismo insólito de *Alice Liddell* com o Gato Cheshire.
Fonte: ALICE..., 2011(captura de tela das configurações, montagem pelo Adobe Photoshop).

Figura 3 – O deslocamento insólito no hibridismo de Alice Liddell com o Gato Cheshire

Legenda: À esquerda, o Gato Cheshire e à direita, Alice Liddell em seu hibridismo com o Gato.

Fonte: ALICE..., 2011 (captura de tela, montagem pelo Adobe Photoshop).

À esquerda, vemos o Gato Cheshire que é esguio, pele tatuada, sorriso enigmático e, apesar de não ser “fofinho” como o Cheshire do livro – porque ele parece ser um gato egípcio – somos cativados pelo relacionamento que ele estabelece com a personagem. Se nos livros o conselheiro da personagem é a Lagarta, nos videogames é o Gato que nos acompanha na jornada pelo País das Maravilhas. Ele é nosso “conselheiro”, por isso pode influenciar nas decisões de jogabilidade e, independente de firmarmos uma *aliança* (SMITH, 1995) com ele, o Gato sempre vai aparecer e desaparecer quando mais precisamos dele no jogo.

À direita, vemos a personagem Alice Liddell de frente e de costas, vestida no que eu chamo de armadura fantástica do horror, dado que essa refiguração (REIS, 2016, 2019) da personagem envolve os elementos do insólito e algumas regras própria dessa armadura de jogo.

Para contextualização de tais recursos visuais, cito uma análise prévia da jogabilidade:

[...] esse “vestido” não é apenas uma questão de estética visual: dele decorrem efeitos cognitivos que a *(re)figuração ficcional* da personagem opera no leitor-jogador, visto que a carne rasgada de *Cheshire* se molda à caixa torácica de *Alice*, ainda que não

saibamos os detalhes narrativos dessa união. Mas, por que aceitamos esse insólito? Primeiro, porque, se Cheshire é um tipo enigmático, cujo aparecimento inesperado causa certo desconforto ao leitor-jogador no game, por outro lado seus enigmas nos ajudam a avançar na narrativa. Segundo, porque é sempre um ato lúdico ver seu relacionamento com *Alice Liddell*, temperado com ironias e sarcasmos que nos lembram a personalidade *nonsense* (TIGGES, 1988) e despreocupada do Gato frente às situações insólitas vivenciadas por Alice no País das Maravilhas – a diferença é que, no contexto dos *videogames*, Cheshire é preocupado com a situação de *Alice* e outras personagens. (SANTIAGO, 2020, p. 166).

Nesse deslocamento, a *figuração do insólito* está na junção de Alice com o Gato Cheshire, numa espécie de *simultaneidade* (TIGGES, 1988) que joga com os limites de ser humana e ser gato ao mesmo tempo. Para Wim Tigges, “o dispositivo semiótico mais forte da literatura *nonsense* é o da simultaneidade. Ela é mais forte porque a tensão entre dois elementos díspares é mais fortemente presente.”¹⁷ (TIGGES, 1988, p. 59, tradução nossa). Logo, a *simultaneidade* das identidades de Alice com o Gato consegue nos provocar um efeito fantástico, especialmente quando flutuamos com a personagem por causa de sua leveza, que nos lembra muito o caminhar de um gato, macio e rápido. Então, acionamos a *aliança* com ela.

O mesmo acontece no segundo exemplo analisado do deslocamento de Alice, pois a *simultaneidade* (TIGGES, 1988) é um elemento de jogo. Porém, além da *simultaneidade* (TIGGES, 1988) com o Chapeleiro Maluco, o deslocamento da personagem Alice opera as características da *negatividade* e da *imprecisão* do literário *nonsense*. Segundo Wim Tigges:

A imprecisão deriva da arbitrariedade da própria fronteira, enquanto a negatividade, como forma extrema de alteridade, é talvez o único aspecto de algo que não é arbitrariamente diferente dela, de modo que se torna uma manifestação muito precisa da identidade da mudança.¹⁸ (TIGGES, 1988, p. 70, tradução nossa).

17 No original: “The strongest semiotic device of nonsense literature is that of simultaneity. It is strongest tension between two disparate elements is most strongly present”.

18 No original: “Imprecision derives from the arbitrariness of the boundary itself, while negativity, as the extreme form of otherness, is perhaps the only aspect of a thing that is not arbitrarily different from it, so that it becomes a very precise manifestation of change identity”.

Podemos notar que Alice está usando o vestido *Hattress*, que é uma armadura. Mas, será que podemos confiar nessa “nova Alice” para vencer no game? Vemos isso na Figura 4.



Figura 4 – O deslocamento insólito no hibridismo de Alice Liddell com o Chapeleiro Maluco

Legenda: À esquerda, o Chapeleiro Maluco e à direita, Alice Liddell em seu hibridismo com ele.

Fonte: ALICE..., 2011 (captura de tela, montagem pelo Adobe Photoshop).

À esquerda, vemos o Chapeleiro Maluco num corpo mecânico, desmontável e a carne quase em “decomposição”, como se a loucura estivesse consumindo-o. Se não fosse os itens de sua roupa – a cartola e a bengala –, quase não haveria um *reconhecimento* (SMITH, 1995) de sua identidade vestido nessa camisa de força. À direita, vemos Alice Liddell quase nas mesmas condições que o Chapeleiro Maluco, pois seu vestido foi feito da camisa de força, o corpo mecânico num hibridismo de humano-máquina e os cabelos curtos – o que nos remete à sua estadia no *Asylum Rutledge*, onde a personagem precisou raspar a cabeça.

Ambas as refigurações (REIS, 2016, 2019) apresentam pouco das personagens criadas por Lewis Carroll, quando olhamos apenas a questão da imagem. Mas, durante o processo de jogabilidade, quando estamos em contato mais direto com os pensamentos do Chapeleiro Maluco, especialmente na fase *O domínio do Chapeleiro*, sentimos um misto de asco, raiva e compaixão pela personagem do game. Ou seja, a *aliança* é acionada, porém não nos identificamos com o Chapeleiro Maluco e nem mesmo com a personagem Alice durante a jogabilidade, pois a *aliança* (SMITH, 1995) com a personagem passa

pelo filtro das questões *nonsense* – *simultaneidade, negatividade e imprecisão* – nas vantagens; a simultaneidade dessa refiguração (REIS, 2016, 2019) é apurada esteticamente. E, nas desvantagens; não podemos confiar nessa “nova Alice” para vencer nosso jogo – respondendo à pergunta feita anteriormente. A *negatividade* e a *imprecisão* que esse deslocamento de Alice provoca podem ser observadas durante a jogabilidade, porque usar o *Hattress* não é a melhor estratégia. Não vale a pena perder todos os *dentes* coletados – os dentes são um tipo de item no game – em troca de ter menos dano em combate, visto que o jogador precisa dos dentes para dar *upgrade* nas armas.

Logo, o efeito provocado pelo *nonsense* é o do absurdo; perder todos os dentes que coletamos no videogame significa o mesmo que perder tempo de jogabilidade com essa personagem.

5 Considerações finais

Ao escrever este artigo, pontuei que o *reconhecimento*, o *alinhamento* e a *aliança* (SMITH, 1995) são passos fundamentais do processo de engajamento com as personagens nos videogames. Porém, os *videogames transcodificados* exigem níveis mais avançados de negociação, que ultrapassam os parâmetros da “identificação” com a personagem, especialmente porque os deslocamentos da personagem podem fornecer vantagens ou desvantagens ao leitor-jogador durante a jogabilidade e, nesse caso, se houver uma alteração das regras do jogo que não nos beneficie, vamos optar pelo que nos faça avançar na narrativa.

Por outro lado, quando acionamos esses níveis básicos do *engajamento intertextual interativo* percebemos que o jogo fica mais interessante e se torna divertido experimentar uma *adaptação como adaptação* (HUTCHEON, 2011), sem juízos de valor a uma certa “fidelidade” com as obras impressas. Em suma, a Estrutura da Simpatia (SMITH, 1995) influencia até certo ponto nossas decisões de engajamento, mas cada *storytelling-game* opera sobre regras próprias.

Referências

- ADAMS, Ernest. **Fundamentals of game Design**. 3. ed. USA: New Riders, 2014.
- ALICE: MADNESS RETURNS. USA: Eletronic Art, 2011. Jogo eletrônico.
- AMERICAN MCGEE'S ALICE. USA: Eletronic Art, 2000. Jogo eletrônico.
- CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Ilustração de John Tenniel. Tradução Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2018a.
- CARROL, Lewis. **Alice através do espelho**. Ilustração de John Tenniel. Tradução Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b.
- DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Cibele Braga et. al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- HAYLES, N. Katherine. **Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário**. Tradução Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global Fundação Universidade Passo Fundo, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- JAQUES, Zoe; GIDDENS, Eugene. **Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: A Publishing History**. Canada: Routledge, 2016.
- MUKHERJEE, Souvik. **Video games and Storytelling: Reading Games and Playing Books**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- QUEIROZ, Amilton; LIMA, Simone. Literatura comparada: percursos locais, itinerários globais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, v. 19, n. 30, p. 161-172, 2017. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/376>. Acesso em: 05 jun. 2021.
- REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração: Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Revista Moara**, Belém, v. 52, p.133-148, jan./jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/8687>. Acesso em: 03 jul. 2021.
- ROBLES, Michael. Video Games as an Art Form. **College of Dupage**, v. 12, article 32, 2014. Disponível em: <http://dc.cod.edu/essai/vol12/iss1/32>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- SANTAELLA, Lucia. Para compreender a ciberliteratura. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 229-240, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2012v8n2p229> Acesso em: 05 ago. 2021.

SANTIAGO, Rejania Francisca da Cruz. **Entre livros e games**: jogando com Alice no País das Maravilhas. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2020.

SANTIAGO, Rejania Francisca da Cruz; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Palavra, imagem, som: a adaptação de Alice para os games de American McGee. *In*: MOREIRA, Elisa; PEREIRA, Vinícius; FIORINI, Juan (org.) **Palavra e imagem em deslocamento**. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2020. p. 29-45.

SMITH, Murray. **Engaging Characters**. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford University Press: New York, 1995.

TAVINOR, Grant. **The art of videogames**. West Sussex: Blackwell Publishing: John Wiley & Sons, 2009.

THABET, Tamer. Monstrous Textuality: Game Fiction between Postmodernism and Structuralism. **The Journal of the Canadian Game Studies Association**, Toronto, v. 5, n. 8, p. 101-109, 2011. Disponível em: <http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/97/111>. Acesso em: 25 nov. 2019.

TIGGES, Wim. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

WINTERTON, Wayne. **Stories from History's Dust Bin**: Volume 2. Bloomington: Xlibris, 2015.

A simbologia do gato na cultura ocidental: uma análise a partir da obra *O Poderoso Chefão*

Emanuel J Santos

Universidade Federal de Mato Grosso

gato (s.m.)

é quem me ensinou que existe companhia no silêncio. é quem aprendeu a amar sem possuir, sem apertar, sem sufocar. é quem carrega um universo inteiro em cada olho. é um punhado de pelos no seu sofá. é sempre te ter perto nas minhas blusas pretas. é quem veio junto quando te pedi em namoro. é a alergia que eu tento todo dia superar.

é quem fez rinite ser sinônimo de amor.

João Doederlein

É o dia do casamento de sua única filha. Don Vito Corleone, como dita a tradição estipulada por ele, recebe em seu escritório uma série de pessoas que trazem tanto suas felicitações quanto suas demandas para serem julgadas pelo Padrinho. A primeira delas o exaspera: por qual motivo Bonasera, que se considerava um americano, confiante na lei local, o procurara somente naquele momento e não antes, oferecendo-lhe amizade e não o tratando por um assassino qualquer? Por qual motivo o Padrinho deveria lhe oferecer seus préstimos?

Assim começa o primeiro filme da trilogia *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola (1972), baseado na obra de Mario Puzo (1969). Essa cena, antológica, permite antevermos o poder que o Padrinho possui e como se

estrutura a narrativa em função da economia do dom,¹ do favorecimento entre as partes — não necessariamente equiparado.

Lendo o roteiro do filme (*apud* MIKULEC, [2021]), é curioso perceber que não há nenhuma menção ao gato que Don Corleone acaricia, enquanto ouve o relato de Bonasera; a cena do gato é acrescida ao filme por acaso, e sua notação é adicionada à caneta ao roteiro original (RIBEIRO, 2017, p. 77, figura 11). É possível verificar como a construção dessa cena em *O Poderoso Chefão* foi utilizada como referência no desenvolvimento da estética de dois personagens específicos, em produções voltadas para o público infantil: o Doutor Garra, de *Inspetor Bugiganga* (1983), e Giovanni, líder da Equipe Rocket, em *Pokémon* (1997), em cujas narrativas os personagens resultantes correspondem a arquivilões, afastando-se da dualidade do anti-herói representado por Dom Corleone e aproximando-se, antes, da construção do personagem Ernst Stavro Blofeld, da série de filmes *007* (1963, 1965, 1967, 1969, 1971).

Para o desenvolvimento de nossa reflexão, elencamos os significados atribuídos ao gato em diferentes contextos na longa duração da iconografia, com maior enfoque na iconografia ocidental, a partir de dicionários de símbolos (BACHMAN, 2016; BECKER, 2019; CARR-GOMM, 2004; CHEVALIER, GHEERBRANT *et al.*, 2009; LURKER, 2003; MARTIN, 2012), verificando a natureza ambivalente da simbologia atribuída ao animal e, em particular, como essa característica propicia leituras díspares deste mesmo animal, até mesmo quanto à sua intencionalidade.

Objetiva-se, com isso, verificar como o gato colabora com a produção de sentidos do personagem Dom Vito Corleone, para além do acaso que motivou sua presença na cena, tornando-se um atributo que o atravessa,

1 Conceito desenvolvido por Marcel Mauss (1872-1950) no qual o autor reflete sobre as trocas simbólicas entre indivíduos em sociedade. “Na relação de dom ocorre a experiência do reconhecimento mútuo, baseada nas mediações simbólicas estabelecidas intersubjetivamente. Na base desta relação encontra-se uma assimetria originária garante da preservação da alteridade e do dom.” (VELOSO; GONÇALVES, 2015, p. 26). Conforme Paul Ricoeur (2010, p. 357-367), “a cerimônia da troca não é feita na cotidianidade ordinária das trocas comerciais, bem conhecidas dessas populações, sob a forma da troca ou mesmo de compra e venda, tomando alguma coisa como moeda.” Cabe ressaltar, portanto, que nem sempre a troca é feita em moeda; assim, se o dom demanda o contra-dom, “o grande problema de Marcel Mauss não é tão somente ‘por que é necessário dar?’, mas ‘por que é preciso restituir?’. Então a retribuição do dom é o grande enigma para Marcel Mauss.” (RICOEUR, 2010, p. 363-364) O autor continua: “A coisa dada, seja qual ela for — as pérolas ou as trocas matrimoniais, não importa qual possa ser o presente, o dom, o regalo — nada disso substitui o reconhecimento tácito. É o doador que se dá a si mesmo em troca no que foi dado e ao mesmo tempo o que foi dado é a garantia de restituição. O funcionamento do dom em realidade não está na coisa dada, mas na relação doador-recebido, a saber, há um reconhecimento tácito simbolicamente figurado pelo dom.” (RICOEUR, 2010, p. 364)

num contexto, e transcendendo o personagem, em outro, transformando-se, desta forma, conforme Umberto Eco (2013), em um indivíduo flutuante (como indivíduo e espécie) inserido em uma partitura também flutuante (a construção do personagem para o qual o gato é um atributo), dada a natureza ambivalente da simbologia atribuída ao animal e ao modo como ela é aplicada à leitura de tais personagens.

1 O gato como símbolo

A relação entre gatos e seres humanos provavelmente começou pelo fato de ter sido mutuamente benéfica, uma vez que os gatos matavam os roedores atraídos pelos grãos estocados (LITTLE, 2015, p. 27). O gato selvagem² já era louvado pelos egípcios como um animal solar, inimigo natural das serpentes (LURKER, 2003, p. 283). “Ré [sic], o antigo deus solar egípcio, pode aparecer com o aspecto de um feroz Gato, libertando um sopro mortal contra a serpente Apep do caos primitivo. O facto de os gatos, como as cobras, poderem atacar com a rapidez e a precisão de um relâmpago, apenas realça a imagem.” (MARTIN, 2012, p. 300). Domesticado, só irá aparecer no Egito por volta do Médio Império, ligado à Deusa Bastet (LURKER, 2003, p. 283).

O Egito antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. Numerosas obras de arte o representam com uma faca numa das patas, decepando a cabeça da serpente Apófis, o *Dragão das Trevas*, que personifica os inimigos do Sol e que se esforça por fazer soçobrar a barca sagrada, durante sua travessia pelo mundo subterrâneo. Neste caso, o gato simboliza **a força e a agilidade do felino**, postas a serviço do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre seus inimigos ocultos. (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 462, grifo do autor).

Os procedimentos religiosos eram complexos: havia luto pelos gatos falecidos. “Os enlutados raspavam as sobrancelhas, e os gatos eram mumificados para serem enterrados em locais santos, frequentemente junto a camundongos mumificados, acrescidos para uso na vida após a morte.” (LITTLE, 2015, p. 27). A partir da devoção ao animal, “a população de gatos cresceu e se disseminou para

2 O gato moderno, *Felis catus*, descende do *Felis lybica*, também conhecido como gato-selvagem-africano ou pequeno-gato-do-mato-africano (LITTLE, 2015, p. 27).

outros países, provavelmente por meio das pessoas que elogiavam a habilidade desses felinos em controlar populações de roedores.” (LITTLE, 2015, p. 27).

As relações de domesticação animal não seguem uma mesma lógica, mas correspondem também ao olhar que uma população tem sobre sua realidade na construção de sua cultura. Enquanto alguns animais são naturalmente servís, tendo uma relação de utilidade com seus donos, outros são companhia e afeto. A simbologia animal segue esse mesmo roteiro: a partir da natureza expressa do animal, de seu comportamento e hábitos, em contraponto com sua relação com os seres humanos, se constrói o simbolismo pelo qual o animal é reconhecido e esse simbolismo padronizado é reproduzido em diversas instâncias da cultura. “Os gatos inspiraram poderosas projeções humanas, tanto positivas quanto negativas.” (MARTIN, 2012, p. 300). Além disso, “O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal.” (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 462). Esopo, no século V a.C, já narra algumas de suas fábulas tendo o gato como protagonista (ESOPO, 2013), ainda que, pela época tardia em que os gatos chegam ao mundo grego, tenham pouca importância na mitologia local (LURKER, 2003, p. 284).

Conforme Kathleen Martin, o gato pode ser visto de forma positiva e/ou negativa pela tradição budista, a depender do prisma sob o qual se vê: por um lado, caçadores de ratos e alegorias da meditação; por outro, culpados do sofrimento do Buda:

Os mosteiros budistas acolheram gatos não só como protectores dos textos sagrados contra a acção roedora dos ratos, mas também como companheiros discretos que partilham as suas capacidades de silêncio e de metódica autocontenção. [...] Por outro lado, aos olhos dos seus detractores os gatos são frequentemente vistos como cruéis, interesseiros ou frios e pouco afectuosos. Na tradição popular budista, uma ratazana enviada a buscar um medicamento para o Buda moribundo nunca chega a completar a sua missão porque um gato a mata e come durante o caminho. (MARTIN, 2012, p. 302).

Sobre isso, Chevalier, Gheerbrant e colegas (2009, p. 462) apontam a ambivalência na interpretação do mito: “No mundo búdico, censura-se o gato por ter sido um dos dois únicos animais (a serpente foi o outro) que não se

comoveram com a morte do Buda; o que poderia, no entanto, de um ponto de vista diferente, ser considerado como sinal de sabedoria superior.” E, assim, novamente o gato e a serpente se unem no simbolismo ambivalente de suas existências.

Para a tradição céltica, o gato também se mostra desfavoravelmente representado:

Um gato mítico pune, na *Navegação de Mael-Duin*, um dos irmãos de leite desse último, que pretendia, num castelo deserto onde o bando se detivera para festejar, se apoderar de um círculo de ouro. O ladrão é reduzido a cinzas por uma labareda lançada pelos olhos do gatinho que, em seguida, volta às suas brincadeiras. (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 462).

No cenário europeu, paulatinamente os gatos tornaram-se tanto o indício quanto o bode expiatório do mal. Conforme Susan Little (2015, p. 27):

A boa reputação do gato na Europa começou a cair no fim da Idade Média, quando os líderes católicos declararam que os gatos eram agentes do demônio e os associaram à bruxaria. De aproximadamente 1400 a 1800, uma enorme quantidade de gatos foi exterminada, e os indivíduos que os mantinham, acusados de serem bruxos, também eram assassinados.

Neste mesmo período, mais precisamente em 1593, Cesare Ripa (1555-1622) publicava sua obra magna, *Iconologia*. Apesar de seu título, conforme Carlos Alberto Ávila Santos (2014, n.p), “o termo ‘iconologia’ foi empregado por Ripa para determinar as regras para a representação de atributos e de imagens — nas narrativas alegóricas exploradas em pinturas ou esculturas. Ou seja, ‘iconologia’ era sinônimo de ‘alegoria’”:

Reunindo desenhos e textos, como num dicionário de signos, de estilos artísticos ou de arquitetura, Cesare Ripa enumerou uma série de imagens alegóricas que representam as estações do ano, os continentes do globo terrestre, os astros celestes, as virtudes ou os defeitos de deuses e de humanos, as ciências, a agricultura e

a abundância, entre outras. Cabe aqui salientar a diversidade de elementos ornamentais, como também a qualidade do trabalho gráfico das molduras dessas reproduções. Em paralelo, Ripa dissertou sobre a maneira ideal para a abordagem das figuras e de seus atributos, como também para a utilização das cores a serem exploradas, relacionando-as com os significados das composições. (SANTOS, 2014).

A obra, portanto, era, ao mesmo tempo, um repositório da imaginária desenvolvida até o momento como também um manual que fornecia os subsídios para os artistas que desenvolvessem seus trabalhos a partir de então. Tal conhecimento era de visceral importância para os artistas. Antônio Jackson de Souza Brandão (2010, p. 20) postula:

Isso [a escolha deliberada de características para a composição de uma obra] se torna relevante, na medida em que as escolhas que os artistas faziam possuíam uma significação codificada. Aquilo que hoje pode ser lido como um mero adorno, uma afetação, possuía significação naquele período e era decodificado por seus contemporâneos.

Nenhum elemento, portanto, poderia ser inocente ou aleatório na composição de uma obra. Cada atributo, nesta instância, contribui para a construção do código que norteia a leitura da obra como um todo e lhe oferece significado. Por esta premissa, os animais presentes em determinada cena, representados tanto como atributos do personagem como presentes em determinado evento, significavam virtudes ou vícios morais que deveriam ser interpretados como um elemento fundamental na leitura da obra, decorrente do entendimento oriundo da cultura, especialmente a cultura cristã. Sobretudo os gatos pretos, que eram atravessados pelo simbolismo tanto de sua natureza animal quanto de sua cor, eram considerados espíritos malignos, servidores infernais, sinais funestos, a obscuridade, a morte, a desgraça, animais das bruxas e feiticeiras (BECKER, 2019, p. 139; CARR-GOMM, 2004, p. 102; CHEVALIER; GHEERBRANT *et al.*, 2009, p. 463; LURKER, 2003, p. 284). Nas palavras de Kathleen Martin,

A cultura cristã associou frequentemente o gato ao poder subversivo do diabo e, particularmente, das mulheres que recusavam as noções vigentes de obediência feminina (e felina!), pudor e rectidão moral. Representados a deambular por becos nocturnos num excitado desembaraço, capazes de roubar as almas dos mortos ou a respiração dos bebês, os gatos foram facilmente apontados como companheiros das bruxas e sujeitos a frenéticas perseguições. (MARTIN, 2012, p. 302).

Não é possível apagar da história, diante da longa duração em que as referências atributivas foram reproduzidas a partir de modelos estáveis, como a *Iconologia*, todo o simbolismo maléfico associado aos gatos — como não é, da mesma forma, possível que se apaguem todos os indícios dos males atribuídos às bruxas. A despeito de, na contemporaneidade, os gatos terem recuperado seu prestígio como animais de afeto e companhia, tendo, até mesmo, datas comemorativas³, o que ocorre é uma seleção de quais instâncias são atravessadas pelas interpretações, o que gera um efeito ambivalente: seria o gato um reforço ao malefício e ao diabólico, ou seria um atenuante por sua natureza de animal doméstico? Seria possível escolher um prisma e ignorar os demais?

2 Retomando o caso d’O Poderoso Chefão: a partitura flutuante de 007

Na cena recuperada no início deste trabalho, Dom Vito Corleone, interpretado por Marlon Brando, acaricia um gato enquanto ouve atentamente seu conterrâneo Amerigo Bonasera. Bonasera narra a tragédia ocorrida com sua filha, esperando o favorecimento de Don Corleone, e este, por sua vez, rememora a Bonasera a economia do dom que rege a máfia conforme sua prática. A severidade da admoestação contrasta com a delicadeza dos afagos que o felino recebe, num contraponto entre quem se mostrava digno do afeto do personagem ou não. Daniel Santos Ribeiro (2017, p. 76-77, grifo nosso) nos apresenta o contexto da cena:

3 Em artigo de opinião publicado no jornal *El País*, Pedro Zuazua aponta algumas datas: “O gato é talvez a única espécie no mundo que não tem somente um dia dele, mas pelo menos três: uma em fevereiro, o 8 de agosto (o Cat Day, celebrado pelos norte-americanos), e o 29 de outubro, Dia Internacional do Gato. No Brasil, há ainda o 17 de agosto: Dia do Gato Preto. Para efeitos de comparação, a paz mundial, por exemplo, só tem um dia próprio no ano (21 de setembro, se você estiver interessado).” (ZUAZUA, 2021)

Coppola afirma que a presença do gato **não estava prevista no roteiro**. Segundo o diretor (cf. O PODEROSO Chefão, 2008, aprox. 04’), o gato passeava pelo estúdio durante as gravações, quando ele o pegou e o colocou nas mãos de Marlon Brando, que interpretava Vito Corleone. O ator imediatamente incorporou o animal à cena, ação que acabou por contribuir diretamente na construção complexa desta personagem, pois percebemos, ao longo do filme, tratar-se de uma pessoa que consegue ser justa e sensata ao mesmo tempo em que ordena mortes, roubos e furtos. No livro, Puzo consegue descrever com palavras esta personalidade de Don, como, por exemplo, no trecho “Don Corleone recebia todo mundo — rico e pobre, poderoso e humilde — com igual demonstração de afeto” (PUZO, 2014, p. 14). Mas, no filme, são as imagens as responsáveis pela mecânica de construção, como já vimos anteriormente. Esse “afeto” a que se refere Puzo foi traduzido não só pelas carícias que a personagem faz no gato, mas também por todos os cumprimentos (mãos, abraços) dados por Don ao receber seus convidados e afilhados.

O ponto que chama a atenção é que, a despeito da cena ter sido construída no momento da gravação, ao espectador o enunciado concreto, em seu acabamento, é tido como intencional em todas as suas abordagens; ao ser incorporado à escuta ativa de Don Corleone, o gato passou a representar uma faceta que não seria perceptível nos diálogos construídos, senão por uma percepção não verbal.

A ambivalência deste atributo foi, posteriormente, reproduzida nos desenhos animados *Inspetor Bugiganga* (1986) e *Pokémon* (1997): o Inspetor Bugiganga é um agente de polícia que sofre um acidente e tem implantados em seu corpo 14.000 acessórios. O personagem luta contra uma organização liderada pelo misterioso Dr. Garra. Em toda a série, o doutor não aparece uma única vez — apenas seu braço metálico, com uma pulseira de espinhos dourada, e um anel em seu anelar do mesmo metal. Na abertura da animação, vemos o Inspetor algemando o braço de Dr. Garra e girando sua cadeira, para descobrir que na verdade aquela era uma armadilha: na cadeira há apenas o braço metálico e uma bomba prestes a explodir. A relação do Dr. Garra com seu gato é ambivalente: em alguns momentos acaricia o animal, em outros o assusta esmurrando a mesa, e por vezes ambos riem.

Em *Pokémon* — corruptela para *Pocket Monsters* — a Equipe Rocket é formada por Jesse, James e Meowth, um dos únicos Pokémon falantes da

animação. O chefe da Equipe, Giovanni, possui um Persian — a evolução de Meowth. Conforme o site Pokémon Blast News (POKÉMON... 2017), “Giovanni é o rico e poderoso chefe da Equipe Rocket, responsável por encabeçar os planos mais complexos da organização visando à obtenção e controle total de Pokémon lendários, ou de imenso poder.” O site continua:

Sua primeira aparição foi no episódio 015 — Batalha a Bordo do St. Anne. Com a voz alterada por um codificador, e com o rosto parcialmente oculto em meio às sombras, acaricia seu Persian enquanto faz recomendações à Equipe Rocket, por um monitor, para que não falhem no roubo dos Pokémon de todos os treinadores presentes na viagem do St. Anne, a convite do próprio Giovanni. [...]

No episódio 017 — A Ilha dos Pokémon Gigantes, reaparece ainda com o rosto oculto ao receber uma ligação sobre a destruição de seu parque temático Pokémon, em que réplicas gigantes dos monstros eram as atrações principais. [...]

No episódio 063 — A Batalha da Insígnia, finalmente Giovanni sai das sombras ao se revelar também Líder de Ginásio da Cidade de Viridian, quando enfrenta Gary Carvalho em uma batalha, vencendo-o facilmente ao usar um dos Pokémon mais poderosos de todos os tempos e geneticamente criado nos laboratórios da Equipe Rocket: Mewtwo.

Nesses desenhos, o personagem antagonista não possui a complexidade psicológica necessária para entendermos serem duas facetas de um mesmo ser: a fúria com a qual se lança contra seus oponentes por um lado, a delicadeza do trato animal de outro. Mas eles partilham de uma ausência de atributos próprios (ao Doutor Garra, durante toda a animação; a Giovanni, nas primeiras aparições). A associação com Dom Corleone seria muito frágil, se não fosse um personagem anterior a todos: Ernst Stavro Blofeld.

Calvo, com uma profunda cicatriz no lado direito do rosto, uniformizado e com um gato no colo na maioria de suas cenas, o personagem aparece nos seguintes filmes da franquia 007: *From Russia with Love* (1963); *Thunderball* (1965); *You Only Live Twice* (1967); *On Her Majesty's Service* (1969) e *Diamonds Live Forever* (1971). Ou seja, todas as suas aparições são anteriores ao primeiro filme da trilogia de Dom Corleone, assim como notavelmente anteriores aos desenhos animados. Umberto Eco (2013) define esse fenômeno, no qual um

personagem é tão poderoso que transcende suas próprias obras, como uma perspectiva *flutuante* do personagem:

[...] posso dizer com segurança que muitos personagens de ficção “vivem” fora da partitura que lhes deu existência, e se mudam para uma zona do universo que achamos muito difícil delimitar. Alguns até mesmo migram de texto para texto, porque a imaginação coletiva, ao longo dos séculos, fez um investimento emocional neles e os transformou em indivíduos “flutuantes”. (ECO, 2013, p. 87).

A própria escrita deste ensaio acompanha a lógica do autor. Ao iniciarmos nossos questionamentos a partir da presença do gato em uma cena específica do filme *O Poderoso Chefão*, ignorávamos absolutamente o personagem Ernst Blofeld; ao travarmos contato com os filmes nos quais o personagem se faz presente, mostrou-se inevitável sua citação. Nas palavras de Eco (2013, p. 89):

Não é necessário lermos a partitura original para travarmos contato com um personagem flutuante: muita gente conhece Ulisses sem ter lido a Odisseia, e milhões de crianças que falam de Chapeuzinho Vermelho nunca leram as duas principais fontes da história: a partitura de Charles Perrault e a dos Irmãos Grimm.

O status de entidade flutuante não depende das qualidades estéticas da partitura original.

Assim sendo, pode-se considerar um acaso feliz a presença de um gato no estúdio de gravação, mas não podemos ser inocentes de imaginar que toda a cena foi criada naquele momento. Havia ali a flutuação de Ernst Blofeld, ainda que não seja, sobremaneira, necessário conhecer o personagem ou a franquia a que pertence para que usufruamos da interpretação de Marlon Brando como Dom Corleone.

3 Considerações finais

Em todos os casos analisados, o gato figura como um atributo do personagem, contribuindo diretamente para a interpretação tanto de sua personalidade quanto do papel que exerce na trama. Ao mesmo tempo, o animal contribui para questionarmos por quais razões o vilão, de quem não se espera afeto ou generosidade, possui um animal de estimação consigo — a quem a oferta de afeto e generosidade são prerrogativas. A tensão gerada entre essas duas forças propõe tanto que (1) a vilania é seletiva quanto que (2) existem nuances, perspectivas outras que depõem contra a vilania como algo absoluto.

Sendo um animal cuja presença nas artes enseja, por si só, a presença ou tendência à vilania e ao diabólico, não apenas como arauto, mas como identificação de quem a ele se vincula, a tensão interpretativa que se instaura decorre da relação com o personagem, através do afeto e da intimidade. No caso dos vilões, mostra-se como uma identificação do mal inerente a um e a outro, ou trata-se de um atenuante do “mal” (por uma perspectiva maniqueísta comum as obras) que o antagonista representa?

Verifica-se, com isso, que a presença do animal, de maneira recorrente em circunstâncias de vilania, usufrui do e contribui para o caráter ambivalente dos gatos: senhores de si mesmos, incompreensíveis num primeiro olhar, mensageiros do demônio, dignos de todo amor: todos os pontos estão em seus respectivos contextos corretos, mas nenhum deles é suficiente para o significado do gato na cultura.

Por todas essas instâncias, podemos considerar o acaso ocorrido no set de filmagens d’*O Poderoso Chefão* um testemunho da presença flutuante que une o gato à vilania, posto que, embora casual, sua inclusão em cena não foi inocente. Dom Corleone, desta forma, resiste, a partir desta cena que o apresenta ao espectador, tanto à perspectiva de ser analisado como um vilão, posto que mafioso, quanto como um anti-herói, posto que sua justiça é paralela àquela que Bonasera buscara em vão.

Referências

007 FROM Russia with love. Direção: Terence Young. Desenvolvedores: Richard Maibaum, Johanna Harwood, Ian Fleming. 1963 (1h55m). Color., legendado.

007 THUNDERBALL. Direção: Terence Young. Desenvolvedores: Richard Maibaum, John Hopkins, Jack Whittingham. 1965 (2h10m). Color., legendado.

007 YOU only live twice. Direção: Lewis Gilbert. Desenvolvedores: Harold Jack Bloom, Roald Dahl, Ian Fleming. 1967 (1h57m). Color., legendado.

007 ON HER Majesty's Secret Service. Direção: Peter R. Hunt. Desenvolvedores: Simon Raven, Richard Mainbaum, Ian Fleming. 1969 (2h22m). Color., legendado.

007 DIAMONDS Are Forever. Direção: Guy Hamilton. Desenvolvedores: Richard Mainbaum, Tom Mankiewicz, Ian Fleming. 1971 (2h). Color., legendado.

BACHMANN, Helen I. **O animal como símbolo nos sonhos, mitos e contos de fadas.** Tradução Vilmas Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos.** 2. ed. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 2019.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. A imagem nas imagens: Leituras iconológicas. **Lumens et Virtus**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 4-30, maio 2010. Disponível em: https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/ajackson2.pdf. Acesso em: 05 jan. 2023.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte:** guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Tradução Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain *et al.* **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DOERDELEIN, João. **O livro dos ressignificados.** São Paulo: Paralela, 2017.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista.** Tradução Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ERNST Stavro Blofeld. *In*: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernst_Stavro_Blofeld. Acesso em: 14 set. 2021.

ESOPO. **Fábulas completas.** Tradução Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

INSPETOR BUGIGANGA [animação]. Direção: Bruno Bianchi, Jean Chalopin, Andy Heyward. Desenvolvedor: Jean Clalopin. Estados Unidos. DiC Entertainment, Nelvana Limited. 1983.

LITTLE, Susan E. **O gato:** medicina interna. Tradução Roxane Gomes dos Santos Jacobson, Idilia Vanzellotti. Rio de Janeiro: Roca, 2015.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia.** Tradução Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTIN, Kathleen (org.). **O livro dos símbolos**: reflexões sobre imagens arquetípicas. Köln: Taschen, 2012.

MIKULEC, Sven. **Cinephilia & Beyond**. s/d. 'The Godfather': A Historical Curiosity that Proved Instrumental for Our Filmmaking Education and Appreciation. Artigo de opinião. Disponível em <https://cinephiliabeyond.org/the-godfather/>. Acesso em: 14 set. 2021.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (177 min.), color., legendado.

POKÉMON [anime]. Direção Kunihiro Yuyama. Desenvolvedores: Team Ota (1997-2006), Team Iguchi (2006-2008), Team Kato (2010-). Tóquio, Japão: OLM. Inc., 1997. Disponível em: <https://www.pokemon.com/pt/>. Acesso em: 14 set. 2021.

POKÉMON Blast News. 27 abr. 2017. Biografia Giovanni. Artigo. Disponível em: <https://www.poke-blast-news.net/2017/04/biografia-giovanni.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

PUZO, Mario. **O Poderoso Chefão**. Tradução Carlos Nayfeld. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RIBEIRO, Daniel Santos. **O Poderoso Chefão**: reflexões sobre literatura, cinema e adaptação. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2017.

RICOEUR, Paul. A luta por reconhecimento e a economia do dom. **ethic@**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 357-367, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/1677-2954.2010v9n2p357/18737>. Acesso em: 05 jan. 2023.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia e Iconologia: Diferentes usos e significados dos termos na história da arte. SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13, Pelotas, 2014. **Anais** [...]. Pelotas: UFPEL, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903/3645>. Acesso em: 18 set. 2021.

VELOSO, G. R. P.; GONÇALVES, J. L. Dom — Sistema de Relações entre Pessoas. **Cadernos de Pedagogia Social**, Porto, Número Especial Hospitalidade, Educação e Turismo, p. 25-34, jan. 2015. Disponível em: <http://repositorio.esepf.pt/handle/20.500.11796/2261>. Acesso em: 05 jan. 2023.

ZUAZUA, Pedro. É Dia Mundial do Gato. Mas afinal, quando não é o dia deles?. **El País**, 17 fev. 2021. Artigo de opinião. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/estilo/2021-02-17/e-dia-mundial-do-gato-mas-afinal-quando-nao-e-o-dia-deles.html>. Acesso em: 14 set 2021.

A refiguração cinematográfica de Catherine Earnshaw e Heathcliff

Anna Paula Silva e Sousa

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Universidade Presbiteriana Mackenzie

1 Introdução

Neste artigo, apresentamos uma análise do processo de refiguração dos personagens Catherine Earnshaw e Heathcliff, da obra *O Morro do Ventos Uivantes*, escrita por Emily Brontë, na adaptação cinematográfica lançada em 1939, dirigida por William Wyler. Para tanto, partimos dos processos de figuração literária dos dois personagens, recorrendo a pressupostos dos estudos narrativos, em especial desenvolvidos por Antonio Candido e colegas (2009) e por Carlos Reis (2017, 2018) para, num segundo momento, analisarmos o processo de refiguração ancoradas tanto em Reis quanto nas teorias da adaptação, tal qual abordadas por Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011).

Muito já se escreveu sobre o único romance de Emily Brontë, que trata de temas como alteridade, violência e crueldade, abordando o caráter humano de forma complexa, em uma construção tida como à frente de seu tempo. Publicado em 1847, sob o pseudônimo de Ellis Bell, de início “os críticos foram hostis quanto ao seu romance, chamando-o de muito selvagem, animalesco e de construção desajeitada. Só mais tarde passou a ser considerado um dos melhores romances da Língua Inglesa” (TOMPKINS, 2022).

O romance introduz Heathcliff, o protagonista, que possui um passado trágico marcado pelo abandono, pelo preconceito, pelos maus tratos e pela negligência. Sua vida muda quando este é levado para o Morro dos Ventos Uivantes, propriedade da família abastada Earnshaw, onde conhece a filha do casal, Catherine, por quem se apaixona. Durante toda a narrativa, é descrito o

amor proibido e conturbado das duas personagens, que encontram barreiras sociais e psicológicas no relacionamento, tanto internas quanto externas, que causam o afastamento do casal. Entretanto, esta separação não é duradoura, já que por várias situações Catherine e Heathcliff se veem entranhados um no outro, incapazes de permanecerem afastados. E, mesmo após a morte de Catherine, Heathcliff se vê assombrado por seu fantasma, o que lhe dá grande alegria ao saber que sua amada não está longe. Situado em um local isolado e tempestuoso, o romance apresenta aspectos sombrios e góticos, incluindo a construção de seus personagens principais.

Ainda que a obra possibilite leituras amplas e diversificadas, nós optamos, aqui, por um recorte reduzido e bastante específico, centrado apenas nas duas personagens destacadas, estabelecendo uma comparação entre suas versões literária e cinematográfica. Essa verticalização nos permitiu discutir os processos de ganhos e perdas da adaptação, assim como a sobrevida das personagens.

2 A figuração de Catherine e Heathcliff

A figuração é um processo discursivo e metaficcional que individualiza figuras tal como humanas; essas figuras estão inseridas em contexto narrativo específico e interagem umas com outras. É na figuração que acontece a concretização do indivíduo ficcional. Segundo o pesquisador português Carlos Reis (2018, p. 166), a figuração “é dinâmica, gradual e complexa”, logo, isto implica que ela não está limitada a um local determinado no texto; que continua a se elaborar e se completar à medida que a narrativa se estende; e, por fim, que não se restringe a apenas um processo descritivo ou de caracterização, mas é um conceito mais amplo que tem esta última como elemento essencial e significativo.

O foco da figuração é, portanto, a personagem, objeto de discussão de *A personagem de ficção* (2009), na qual alguns autores denominam que, em um desenvolvimento novelístico, há três elementos centrais: “(o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘idéias’, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica), êstes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bens realizados.” (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 39). Para Antonio Candido e colegas (2009, p. 40), a personagem é indiscutivelmente o componente mais ativo e comunicativo da narrativa, mas “que só adquire pleno significado no contexto,

e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.”

Já para Reis (2018, p. 390), “a personagem é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação, condicionando a economia da narrativa; por isso mesmo, muitas das designações usadas para a personagem referem-se ao papel que ela desempenha numa ação”. Temos, então, um paradoxo: a personagem só pode ser figurada com maestria se inclusa dentro de uma estrutura narrativa lógica e coerente, ao mesmo tempo em que é esta mesma personagem que condiciona e transforma essa estrutura. Logo, podemos constatar a relevância e fundamentalidade da personagem, enquanto a incluímos dentro do enredo e contexto do romance, sem os quais a figuração da personagem não faz sentido e não há razão de existir inicialmente.

Quanto ao aspecto de complexidade da figuração, Candido afirma:

[...] 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 apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 44).

Emily Brontë é citada como uma das escritoras a iniciar e desenvolver esta visão da literatura: a de apreender o mistério dos seres, da natureza humana, e utilizá-los na literatura e na criação de personagens. Na vida real, a pessoa é mais incoerente e variável; no romance, o autor cria uma personagem mais coerente, que pode ter mudanças, mas tem uma curva de existência. A personagem pode não ser menos profunda que o ser, mas é mais lógica. Como afirma Reis (2018, p. 391), “a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa”. Logo, a complexidade da personagem não é instantaneamente produzida no *incipit* textual, pelo contrário, faz-se necessária a gradualidade e seu desenvolvimento através de diversas estratégias literárias, tais como descrições, caracterizações, pensamentos, diálogos, retrospecto etc.

E a personagem pode ser construída até os últimos capítulos, ou até mesmo as últimas linhas da narrativa, para que a curva de sua existência tenha conteúdo suficiente para suportar sua personalidade e permitir ao leitor se aprofundar no conhecimento dela.

Em Emily Brontë, a figuração das personagens, considerando os aspectos citados anteriormente, visa mais a desenvolver um aprofundamento psicológico destas. Diferentemente do que é comum ao realismo, em que “a personagem convencional [...] não excede a moldura de comportamentos que lhe foi atribuída” (REIS, 2017, p. 131), as personagens românticas do século XIX estão menos interessadas no panorama social e mais em como os problemas humanos serão vividos pelas pessoas; logo, “a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social” (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 57). Através da definição de Almeida Garrett, importante autor romântico português, “encontramos o que é frequente nas figurações do romantismo europeu: o propósito de elaborar o retrato de uma personagem inconstante e volúvel.” (REIS, 2017, p. 131). Para esta corrente literária, na qual Brontë se encaixa, “a instabilidade e a mudança eram valores que regiam as práticas textuais e a figuração das personagens” (REIS, 2017, p. 131), isto é, a imprevisibilidade e a volubilidade são termos que, quando aplicados à estrutura narrativa e à figuração dos personagens, dão vida e valor a estes.

A figuração de Heathcliff é uma das mais elaboradas por Brontë, já que este é um dos personagens principais do enredo e está presente na maioria das cenas apresentadas. A primeira menção a Heathcliff, logo no início da narrativa, já traz uma caracterização objetiva sobre sua aparência física, bem como do seu caráter:

O sr. Heathcliff, porém, contrasta singularmente com o ambiente que o rodeia e o modo como vive. É um cigano de pele escura no aspecto e um cavalheiro nos modos e no trajar, ou melhor, tão cavalheiro como tantos outros fidalgoes rurais — um pouco desmazelado talvez, sem contudo deixar essa negligência amesquinhar o seu porte altivo e elegante, se bem que taciturno. Alguns irão acusá-lo de orgulho desmedido, mas tenho um sexto sentido que me diz que não se trata disso — intuitivamente, sei que a sua reserva provém de uma aversão inata à exteriorização de sentimentos e à troca de demonstrações de afeto. É capaz de amar e de odiar com igual dissimulação e de considerar impertinência a retribuição desse ódio ou desse amor. (BRONTË, 2019, p. 7).

É interessante notar que muitas das descrições feitas dele por Brontë são apresentadas por outros personagens, neste caso, pelo narrador Lockwood, o que implica em termos a sua perspectiva sobre Heathcliff, maculando possivelmente quem de fato este é. Inclusive, seu próprio nome é dado por outra pessoa — o sr. Earnshaw. Ou seja, ele não pertence a ninguém, não tem casa ou lugar de origem, não sabemos seu real nome, mas todos os outros personagens passam a dar suas opiniões sobre ele e o definem como bem entendem. Esta é uma estratégia utilizada pela autora, e por isso os leitores precisam analisar quem o personagem mostra ser ao longo do enredo e tirar suas próprias conclusões até o fim do livro.

Além desta primeira inserção, alguns outros adjetivos descrevem a pessoa de Heathcliff como sendo um ser “sorumbático e impaciente” (BRONTË, 2019, p. 6), “nada sociável” (BRONTË, 2019, p. 9) e que, quando criança, era um “menino sujo, andrajoso e maltrapilho, de cabelo escuro” (BRONTË, 2019, p. 34), visto pelos outros como o “filho do diabo” (BRONTË, 2019, p. 37). Durante toda a sua infância é descrito como parecendo “sombrio e demasiado passivo, um tanto arisco devido aos maus-tratos sofridos.” (BRONTË, 2019, p. 34) e também “capaz de aguentar as surras de Hindley sem pestanejar e sem verter uma lágrima” (BRONTË, 2019, p. 35), demonstrando que se portava como um “cordeirinho manso” (BRONTË, 2019, p. 36) mas que, apesar das expectativas contrárias de Nelly, “teve condições excepcionais para alimentar seu orgulho e seu mau gênio” (BRONTË, 2019, p. 38). A partir destas descrições, pode-se fundamentar também a gradualidade da personagem, já que a sua caracterização é contínua e aprofundada por toda a narrativa, desde a sua infância até a sua morte.

Um dos aspectos que contribui para a complexidade da figuração de Heathcliff é seu aprofundamento psicológico, pois Brontë privilegia em suas construções muito mais aspectos emocionais, morais, de personalidade, do que única e exclusivamente aspectos físicos e de aparência. Heathcliff é mostrado como “alheio a tudo o que o rodeava e absorto na sua angústia, um rosto que refletia mais a escuridão que ia na sua alma” (BRONTË, 2019, p. 157); e, diante da morte de Catherine, ele deseja que esta o venha importunar, mesmo que em espírito, pois prefere tê-la assim do que não tê-la de nenhuma forma. Somente nesta última passagem do romance são reveladas inúmeras peculiaridades do mais embrenhado da alma do personagem: seu amor avassalador por Cathy, que vai contra toda racionalidade ao desejar seu fantasma, que transcende quem ele mesmo é, pois, ao seu ver, ele não existe sem Cathy, ela é a sua própria alma.

Já a figuração de Catherine se inicia na narrativa a partir da leitura que Lockwood faz das antigas cartas escritas por ela sobre sua própria vida quando criança. Mas a primeira descrição completa da personagem é feita por Nelly, sua ama:

Ela tinha, de fato, uma maneira de ser bastante diferente da das outras crianças e acabava com a nossa paciência muitas vezes ao dia. Desde que acordava até se deitar, nunca tínhamos um momento de sossego, devido ao seu espírito travesso. Andava sempre esfuziante de alegria e falava como um papagaio, cantando, rindo ou perturbando quem não participasse nas suas brincadeiras. Era uma menina bravia e arisca. Porém, tinha os olhos mais lindos, o sorriso mais doce e o pézinho mais ligeiro das redondezas. E, para ser sincera, creio que ela não o fazia por mal. Quando nos fazia chorar de raiva com as suas diabruras, não saía de junto de nós, pois, consolando-nos, consolava-se também a si própria. [...] Nada lhe dava mais alegria do que nos ver todos ralhando ao mesmo tempo e ela nos desafiando com o seu olhar altivo e descarado e a resposta sempre na ponta da língua” (BRONTË, 2019, p. 39).

Catherine é descrita como uma criança de personalidade forte e muita energia, criada para satisfazer a si própria, mas também alegre e fiel ao amigo Heathcliff, além de amável com os criados da casa. Entretanto, durante sua adolescência, passa cinco semanas na Granja dos Tordos, casa de amigos mais abastados que sua família, e ao retornar há uma transformação e afloração na aparência e caráter de Cathy, que passa a tratar as outras pessoas altivamente, se considerando superior, evitando “tocá-los, com medo de que sujassem a sua linda indumentária” (BRONTË, 2019, p. 49), “pelo que se tornou uma criatura arrogante e caprichosa” (BRONTË, 2019, p. 61). Quanto ao seu melhor amigo, Heathcliff, passa a deixá-lo em segundo plano, mas também demonstra que “mantinha uma extraordinária constância nas velhas amizades, e (que) o seu afeto por Heathcliff nunca esmoreceu” (BRONTË, 2019, p. 61).

Cathy é assim construída por Brontë, e sua metamorfose parece ocorrer de maneira imediata neste único episódio após a Granja dos Tordos. Porém, Catherine passa a vivenciar uma crise interna entre a pessoa que era e aquela que passou a ser, ou melhor, desejava ser, uma crise entre a selvagem e a nobre. No caso de Catherine, suas incongruências são regidas pelo seu desejo de ser alguém por puro status social e aparência de riqueza. Assim como na figuração de

Heathcliff, Emily Brontë privilegia o aprofundamento psicológico da personagem de Catherine para caracterizá-la. Toda a narrativa é permeada por seus sentimentos, pensamentos, desejos, valores morais e crises existenciais, como as já mencionadas. Destaque-se ainda que grande parte do aprofundamento psicológico de Brontë para Catherine consiste na tentativa de forjar o amor inexplicável que esta possui por Heathcliff, que transcende a barreira de como ela compreende o seu próprio ser, e passa a ser enlaçada com o ser do amado. Apesar de tudo isto, ela decide casar-se com Edgar. No seu leito de morte mostra todo o seu arrependimento e sofrimentos decorrentes desta decisão paradoxal: “Heathcliff, eu não desejo os tormentos que passei, só quero que nunca mais nos separemos, e, se algum dia as minhas palavras te angustiarem, lembra-te de que sentirei a mesma angústia debaixo da terra. E, pelo que sentes por mim perdoa-me, por favor!” (BRONTË, 2019, p. 139). Um final trágico e sombrio, de uma personagem deveras obscura e profunda.

3 Os ganhos e perdas da refiguração cinematográfica

A primeira adaptação cinematográfica de *O Morro dos Ventos Uivantes* é datada de 1920 e foi dirigida por A. V. Bramble. O filme contou com os principais atores britânicos da época, como Milton Rosmer e Colette Brettel, e seu diferencial é o fato de ter sido produzido ainda na era do cinema mudo; porém, não se sabe se ainda existem cópias do filme, dificultando imensamente o acesso (PIETERSE, 2016). Assim, a adaptação cinematográfica mais antiga e conhecida mundialmente é a que foi produzida em 1939, dirigida por William Wyler e com o mesmo título da obra literária. Nela, Wyler não se propõe adaptar o enredo da história por completo, focando nas personagens Catherine e Heathcliff e em seu relacionamento, o que contribui com a análise aqui proposta.

Ainda que mesmo hoje encontrem-se perspectivas pejorativas sobre as adaptações cinematográficas, estudos como os de Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2006) têm contribuído para um novo modo de se pensar as adaptações mediante a compreensão de que cada mídia possui características intrínsecas e singulares, passíveis de comunicação plena, porém distintas entre si, e por isso terão, respectivamente, suas vantagens e benefícios, bem como seus limitadores e atenuantes. Desta forma, as adaptações se mostram aptas a redistribuir energias, provocar fluxos e deslocamentos: “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Quando as personagens são enfocadas em uma adaptação nos deparamos com o necessário processo de sua refiguração, que nada mais é do que a reelaboração narrativa de uma figura ficcional, no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens (REIS, 2018, p. 421) de sua figuração primeira. Deste conceito, podemos concluir que uma figura ficcional não é estática e não se restringe a certa narrativa, e o processo de refiguração “não opera necessariamente num registro de fidelidade absoluta” (REIS, 2018, p. 422). Entretanto, a personagem permanecerá a mesma desde que sejam mantidos os aspectos fundamentais da figuração, que promovem a essência de uma personagem e que a tornam distinta de qualquer outra.

Na transposição intermediária, “a análise da personagem parte da especificidade e da diferenciação dos vários media e do seu potencial narrativo” (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 394); portanto, a análise levará em consideração como “o romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização.” (STAM, 2006, p. 50). Para Hutcheon (2011, p. 43), “as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de ‘arte cirúrgica’.”

No caso da refiguração de Catherine e Heathcliff, destacamos como foi feita a passagem do meio impresso para o performativo, investigaremos como foi feita a tradução em forma de transposição intersemiótica de um sistema de signos — palavras — para outro — imagens e palavras (HUTCHEON, 2011, p. 40). Ou, como Linda Hutcheon aponta, “do contar para o mostrar”.

A refiguração de Heathcliff na adaptação cinematográfica de 1939 é construída de forma muito similar à figuração feita originalmente por Emily Brontë. O plano sequência apresentado na Figura 1, que compõe a segunda cena do filme, se inicia com Heathcliff visto de longe, a câmera sendo deslocada para a frente por um *zoom-in* ao aproximar-se do sujeito, e então, após um corte seco, temos um plano geral através de um ângulo contra-plongée com Heathcliff posicionado na frente de uma lareira, tornando o contraste entre luz e sombras especialmente duro em seu rosto. Após isto, temos a sua feição explicitada em primeiro plano. Logo no início do filme, portanto, o espectador já conhece Heathcliff: um homem nobre, com postura ereta e roupas refinadas, mãos dentro do bolso indicando sua introversão, com semblante carrancudo e apático.



Figura 1 - Descrição de Heathcliff

Legenda: Fotogramas da primeira cena em que Heathcliff aparece na obra cinematográfica. O plano sequência se desloca até o ponto em que se aproxima do personagem. Nota-se o contraste de luzes em seu rosto.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

A sua aparência, juntamente com os recursos cinematográficos mencionados acima, possibilitaram a construção de um personagem que aparenta dificultar o acesso para conhecê-lo, ao se esconder em seus próprios bolsos e não se posicionar de frente com aquele com quem contracenava. Além disso, através do ângulo e configuração corporal, Wyler promove aspectos de caráter do Heathcliff, como sua arrogância e superioridade ao olhar seus coadjuvantes — no caso, Lockwood — de cima para baixo.

Sua apresentação enquanto criança é feita somente mais adiante, quando chega da cidade com o Sr. Earnshaw. Nesta cena, como evidenciado na Figura 2, Heathcliff apresenta um semblante bravo tal qual desorientado, corpo sujo e muito magro, além de roupas maltrapilhas. Tenta se desvencilhar de Earnshaw e, quando este desce do cavalo, tenta fugir com o mesmo, mostrando sua insatisfação e medo diante do que estava acontecendo. A todo momento as pessoas que se deparam com ele o chamam de “filho do Diabo” ou “discípulo de Satanás”, demonstrando choque quando o veem.



Figura 2 - Heathcliff infante

Legenda: Cena em que Heathcliff ainda criança chega ao Morro dos Ventos Uivantes com roupas maltrapilhas e tenta fugir com o cavalo do Sr. Earnshaw.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

O amor obsessivo e firme de Heathcliff por Catherine compõe muito de sua refiguração na adaptação de 1939, já que esta enfoca o relacionamento destas duas personagens. Na Figura 3 reproduzimos a cena do filme em que, após Lockwood ouvir o fantasma de Catherine, Heathcliff age de maneira bruta com o homem, batendo a porta fortemente depois de mandá-lo sair. Porém, quando se posiciona na janela, grita pelo nome de Cathy e pede para ela voltar para ele, dizendo que ela é “sua” e a “querida do [s]eu coração” (WUTHERING HEIGHTS, 1939, 8’). Então, desce rapidamente as escadas para ir em direção ao que acreditava ser o espírito de Cathy. Por toda esta cena, a trilha sonora acompanha os sentimentos de Heathcliff, iniciando-se de forma calma e suave e tornando-se alta e melodiosa quando este busca por Catherine, especialmente quando ele sai da casa e encara a nevasca para encontrar seu amor. Logo, a música composta por Alfred Newman para o filme também corrobora para a explicitação das emoções viscerais tão necessárias para fundamentar a essência de Heathcliff.



Figura 3 - Sentimentos de Heathcliff por Catherine

Legenda: Sequência de ações de Heathcliff após ouvir a menção ao nome de Catherine. Inicialmente, se ira com Lockwood e o expulsa do quarto; em seguida, se debruça na janela gritando por seu nome; e, por fim, sai à sua procura em uma tempestade de neve.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

A Figura 4 representa uma interessante sequência do filme: retrata a cena em que Heathcliff e Catherine discutem sobre o encontro dela com Edgar Linton, quando Heath veementemente expressa o seu desejo por vê-la longe de Edgar e a ofende: “Mas quem sujou seu coração? Não Heathcliff. Quem a tornou vaidosa, mesquinha, materialista idiota? Foi Linton! Você nunca irá amá-lo, mas você vai se deixar amar para satisfazer sua vaidade. Amada por uma sopa de leite com fivelas no sapato!” (WUTHERING HEIGHTS, 1939, 39’). Logo após ele dizer isto, Catherine, num ímpeto de orgulho, também o insulta: “Você teve a chance de ser alguém. Mas você nasceu para ser ladrão, serviçal ou mendigo

de beira da rua. Não ganhando favores, mas choramingando por eles com suas mãos sujas!” (WUTHERING HEIGHTS, 1939, 39’). Diante desta fala, há um close nas mãos de Heathcliff e logo em seguida ele diz: “Então as tenha. Tome a quem pertence!” (WUTHERING HEIGHTS, 1939, aprox. 39’) e acerta Catherine duas vezes no rosto.



Figura 4 - Agressividade física de Heathcliff

Legenda: Cena adicional do filme em relação à obra literária, na qual Heathcliff age com agressividade em relação a Catherine e chega a estapeá-la no rosto por duas vezes.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

Esta cena foi adicionada especialmente para a adaptação cinematográfica, pois na obra de Emily Brontë não há episódios em que Heathcliff age com agressividade física em relação a Catherine, muito menos golpeando-a. Dito isto, pode-se conjecturar que a pretensão de Wyler era evidenciar a índole má e sombria do personagem, a qual também é demonstrada a partir da utilização de contrastes entre luz e sombra. Esta estratégia também é usada para refigurar o temperamento irascível bem como melancólico do personagem, como nas cenas em que seu semblante é taciturno, angustiado, triste e macabro, fruto de não encontrar sentido em sua vida, apenas se ver embrenhado em dor e sofrimento. Unidas ao seu orgulho, essas situações lhe causam reações irracionais.

A refiguração de Heathcliff, portanto, é construída utilizando estratégias extratextuais, como as imagens cinematográficas, deslocamento de câmera, trilha sonora, jogo de luzes, posicionamento na cena e adições ao enredo. E tudo isto converge para uma caracterização ainda mais verossímil, dando ainda mais vida ao personagem.

A refiguração de Catherine também segue de perto detalhes e cenas similares ao descrito por Emily Brontë, com pequenas adaptações de enredo para que sua construção faça sentido mesmo com a omissão de outros personagens. Sua caracterização no filme se inicia ainda com ela infante, quando se mostra um belo dia comum na casa da família Earnshaw, com Catherine e seu irmão Hindley correndo pela casa e fazendo travessuras. Cathy foge de Nelly, sua ama, pois afirma não querer tomar banho. Wyler decide fazer um plano sequência desta cena, sem cortes. A câmera se desloca acompanhando o ritmo de Catherine e mostra a mesma se desvencilhando da cuidadora, sentando com as pernas abertas no degrau da casa e então fugindo dela. Porém, chegamos num momento estático quando Nelly afirma que seu pai está chegando de viagem com presentes e, na mesma hora, a personagem fixa seus pés no chão e se vira para a ama (Figura 5).



Figura 5 - Infância de Catherine

Legenda: Fotogramas que caracterizam a infância de Catherine, sentada ao degrau de casa e então virando-se para Ellen quando mencionados presentes, demonstrando sua ganância.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

Apenas com esta cena, o cinema é capaz de indicar o caráter superficial e ganancioso da personagem, pois a sua trajetória de rebeldia é interrompida quando são mencionados regalos, mostrando Catherine disposta a fazer

qualquer coisa para conseguir o que deseja em troca. Seu posicionamento corporal também demonstra como era levada e arteira quando pequena, sem implicar qualquer valorização por status social.

Entretanto, em sua juventude, Catherine é apresentada como alguém diferente. Uma moça que ainda tem seu lado travesso, mas que almeja ter uma vida elegante e nobre, cercada de opulência e ostentação; por todo o filme, suas decisões serão pautadas neste desejo. A Figura 6 reproduz a cena em que Catherine e Heathcliff espiam juntos a festa dos Linton. Ambos correm até a casa e sobem no muro, porém ver de cima do muro não é suficiente: ela desce e quer espiar da janela, quer ficar o mais próximo possível deste novo mundo e falha em notar os perigos ali presentes — no caso, os cachorros que estão preparados para defender a propriedade. Quando se encontram na janela, os olhos de Catherine brilham, desponta um sorriso de seu rosto e a sua fala conjectura um futuro quase utópico, em que os dois teriam tudo o que quisessem: “Oh, não é maravilhoso? Não é lindo? Esse seria o tipo de vestido que eu usaria. Você teria um casaco vermelho de veludo com fivelas prateadas em seus sapatos. Oh, Heathcliff, não teremos isso nunca?” (WUTHERING HEIGHTS, 1939, 25’). Sua aspiração em pertencer à alta sociedade, inclusive, engloba o que ela delibera como melhor para o futuro do próprio Heathcliff.

Wyler utiliza a montagem alternada de cenas: as pessoas dançando na festa e o momento que Catherine contempla o salão. Isto é feito para evidenciar o conflito interno que havia na personagem, entre a realidade e suas ambições. Wyler também, propositadamente, coloca o foco de luz do plano apenas no rosto da personagem, de modo que quase não é possível ver o rosto indignado de Heathcliff.



Figura 6 - Retrato da ambição de Catherine

Legenda: Sequência de ações feitas por Catherine e Heathcliff quando invadem a Granja dos Tordos.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

A cena representada pela Figura 7 retrata um momento em que os dois protagonistas estão em uma festa na Granja dos Tordos e todos param para ver a apresentação de uma música tocada no piano. Neste momento, Catherine se depara com a presença de Heathcliff no baile e eles trocam olhares. Wyler utiliza o primeiro plano, mesmo sendo um local coletivo, para revelar o encontro dos dois, alternando o foco à medida que eles reagem silenciosamente. Quando Catherine nota Heathcliff, podemos perceber o congelamento da atriz: ele mantém o olhar fixo no dela mesmo ela quebrando o olhar; mas ela então retorna, incapaz de manter-se longe. Neste momento, há um corte para um plano americano que engloba Isabella na cena, a qual percebe a troca de olhares entre eles. Então, a trilha sonora cresce e se evidencia, através de um close no piano, que a velocidade da respiração de Catherine aumenta, demonstrando sua dificuldade

em conter emoções. Há, enfim, o final da música, quando todos batem palma e retomam o estado inicial, aparentando normalidade.

Esta cena comprova a capacidade que o cinema possui de transmitir as reações e expressões dos personagens através da atuação, sem ao menos usar diálogos ou qualquer tipo de comunicação verbal. Isto é muito revelante, já que é uma técnica presente apenas no mundo cinematográfico e incabível na literatura, estratégia à qual o diretor recorre, nesta e outras cenas, para transmitir emoções mudas dos amantes. Wyler consegue transmitir a conexão e sintonia dos dois apenas com o posicionamento, olhares e expressões dos atores. A trilha sonora entra tanto como um pretexto quanto como um reflexo dos sentimentos que estão sendo comunicados, mesmo que silenciosamente.



Figura 7 - Troca de olhares entre Catherine e Heathcliff

Legenda: Cena em que Catherine e Heathcliff trocam olhares no salão de festa dos Linton e Isabella Linton percebe a movimentação.

Fonte: WUTHERING HEIGHTS, 1939.

Além disso, o esnobismo do elitismo de Catherine é transmitido através das escolhas de figurino feitas pela produção do filme, ao utilizar acessórios luxuosos e brilhantes, bem como um vestido extremamente adornado e volumoso, demonstrando sua riqueza. Ou seja, a aparência física e as vestimentas apresentadas na adaptação também contribuem para a refiguração da personagem.

À vista disso, fica explícito que a refiguração de Cathy revolve em torno da atuação de Merle Oberon, da direção de William Wyler, além das escolhas

de figurino, de elenco e de produção sonora, que também corroboram para isto. Ademais, a utilização da comunicação não verbal coopera fortemente para transmitir as emoções da personagem ao longo da narrativa: como exemplo, a aparência física de Oberon transmite a impressão de uma mulher ingênua e frágil, e é possível que o espectador descarte o aspecto superficial e egoísta tão relevantes para a caracterização da personagem se não se atentar às suas decisões e reações ao longo da obra cinematográfica. Ou seja, por causa das escolhas para a adaptação, há uma suavização da refiguração de Catherine.

Não podemos deixar de observar que a adaptação cinematográfica de 1939 está contida em um período clássico das produções de Hollywood, a tão aclamada “Era de Ouro”, na qual os diretores “apostaram em adaptações de romances populares, a que Ellis chama de ‘provados e testados’.” (HUTCHEON, 2011, p. 25), que tinham por objetivo retratar com a maior aproximação possível narrativas que já eram aprazíveis para o público. Some-se a isso o fato de Wyler deliberadamente escolher focar no relacionamento de Heathcliff e Catherine, o que também contribui para uma precisão maior no processo de refiguração das personagens principais, ainda que nesse processo se percam elementos narrativos da obra em sua completude: a segunda geração do romance, por exemplo, é sacrificada, e personagens como a jovem Cathy e Hareton não estão presentes, provavelmente por causa da restrição de tempo na obra cinematográfica. Como consequência disso, percebemos também uma limitação no processo de refiguração de Catherine e Heathcliff, pois estes acabam interagindo com os mesmos personagens durante todo o longa-metragem e alguns de seus aspectos psicológicos, que são apresentados no romance mediante o relacionamento deles com outros personagens, são ignorados e não podem ser aprofundados no filme.

4 Considerações finais

O que pudemos perceber com esta breve análise é que a ficção narrativa cinematográfica é um terreno muito fértil para a sobrevida das personagens: a refiguração de personagens, especialmente quando ocorrida em uma adaptação para o cinema, se torna grande possibilidade para que esta personagem alcance um estado de sobrevida, ou seja, “[...] uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente.” (REIS, 2018, p. 485). Não é à toa que existem inúmeras adaptações cinematográficas nas quais as personagens Catherine e Heathcliff estão presentes, todas homônimas ao romance, como

as lançadas em 1970, dirigida por Robert Fuest; em 1992, por Peter Kosminsky; em 2009, por Coky Giedroyc; e em 2011, por Andrea Arnold. Há também séries de televisão, como as lançadas em 1978, dirigida por Peter Hammond, e 1998, dirigida por David Skynner, também homônimas, e refigurações presentes na própria literatura, como é o caso do ensaio de Albert Camus, *The Rebel*, no qual Heathcliff é comparado a um líder das forças rebeldes; o romance de Maryse Condé, *Windward Heights*, que adaptou *O Morro dos Ventos Uivantes* para ser ambientado em Guadalupe e Cuba; ou os poemas de Sylvia Plath e Ted Hughes intitulados com o mesmo nome do romance em questão.

Tudo isto corrobora para tocarmos “numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos sêres. Mais ainda: de poder comunicar-nos êste conhecimento.” (CANDIDO *et al.*, 2009, p. 48). Na Literatura ou no Cinema, a obra ficcional detém o domínio de, mesmo com suas limitações específicas, poder selecionar e dar significado a fatos que, na vida real, não somos capazes de perceber.

Dito isto, concluímos com a conceituação de Linda Hutcheon ao afirmar que, apesar de a Literatura e o Cinema serem modos “imersivos” para o seu público, o fazem em grau e maneiras diferentes. O romance, através do “modo contar”, nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação, que é controlada pelas palavras selecionadas pelo autor, como é o caso da obra de Brontë. Enquanto isso, no “modo mostrar”, o cinema nos faz imergir através da percepção auditiva e visual, como em uma adaptação cinematográfica, pois passamos para o domínio da percepção direta, o que nos possibilita notar tanto detalhes quanto termos um foco mais amplo (HUTCHEON, 2011, p. 47-48), como o produzido por Wyler.

Portanto, podemos ser imersos nas histórias de Catherine e Heathcliff mas de maneiras distintas, dependendo da mídia apresentada. E o que surge como consequência disto é a sobrevida destas personagens, pois transcenderam a obra a que estavam originalmente circunscritas.

Referências

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. São Paulo: Editora Pé de Letra, 2019.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

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

PIETERSE, Annel. Wuthering Heights on film and television: a journey across time and cultures. **South African Theatre Journal**, v. 29, n. 1-3, p. v-vii.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr./jun. 2017.

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

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019- 053, jul./dez. 2006.

TOMPKINS, Joyce M.S.. **Emily Brontë**. Encyclopedia Britannica, 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Emily-Bronte>. Acesso em: 11 nov. 2022.

WUTHERING Heights. Direção: William Wyler. Califórnia: Samuel Goldwyn Productions, 1939. 1 DVD (103 min.).

Parte II
Textos em deslocamento

A escrita de si na história do outro: horizontes teórico-metodológicos para analisar a travessia jornalístico-literária de García Márquez¹

Joycy Ambrósio da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso

Tamires Ferreira Coêlho

Universidade Federal de Mato Grosso

1 Ponto de partida: o porto de onde sai a pesquisa-navio

A maioria das pessoas já passou pela experiência de se contar ou de contar uma história de outro alguém, de autobiografar a vida ou apenas um fragmento dela, seja de maneira documental ou ficcional. Correspondências trocadas, diários, crônicas e memórias são documentos que registram o ato de se escrever. Escrever sobre si é navegar por si mesmo, pela alma e pelo corpo. Revela-se, então, a subjetividade de quem escreve, as construções de suas verdades, registros que não são sobre acontecimentos, e sim, como tais situações foram sentidas, vistas e provadas pelos escritores de si. Gabriel García Márquez (2002, p. 8)² dizia: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.³

Se, por um lado, existe quem navega por sua própria escrita, por outro existe quem sente o desejo de saber sobre o marear dos marinheiros. Narrar uma história, com todas as suas transformações e sentidos, cria identidade e composição de passado com um universo de criações culturais diferentes, de tal maneira que as pessoas e os grupos se deparam com a importância de atribuir

1 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação em 2019.

2 Todas as menções diretas à obra serão acompanhadas por traduções nossas.

3 “A vida não é a que você viveu, mas a que você recorda e como a recorda para contar”.

sentidos especiais, por mais simples que eles sejam, associados às suas próprias vidas, apenas para serem igualmente merecedores de lembranças. Para Cavallari (2014, p. 150), o indivíduo, ao escrever sobre acontecimentos do cotidiano:

reativa e recupera as regras conhecidas, consideradas como verdades a ser seguidas, e transforma a ação do indivíduo sobre o mundo e a relação consigo mesmo. Igualmente, a relação com o outro se faz por meio da escrita, pois é através dela que experiências pessoais são eternizadas no papel e, posteriormente, difundidas.

A obra “Relato de um naufrago” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970) seria uma autobiografia se não fosse, tempos depois, revelada a estratégia de escrita em primeira pessoa para dissimular um sistema, fazer questionamentos políticos e sociais e conquistar os leitores de jornais.

Em fevereiro de 1955, os jornais colombianos informaram sobre o naufrágio no mar caribenho do navio *destroyer* Caldas, da Marinha colombiana. O evento registrou a morte de sete marinheiros, além de um que se salvou e foi encontrado em terra firme 10 dias depois: Luís Alejandro Velasco. Para García Márquez (2002), poderia ter sido a reportagem do ano, mas a Marinha manteve o marujo incomunicável. Semanas depois, Luís Alejandro Velasco procurou o jornal *El Espectador* e se vendeu para contar novamente o que todos acreditavam ser uma velha história. As entrevistas foram realizadas durante 20 dias, em conversas diárias de seis horas, e revelaram que o que provocou o naufrágio não foi uma tempestade em alto mar, mas a sobrecarga do navio com mercadorias transportadas ilegalmente pela Marinha.

Personagem importante do jornalismo e do *testimonio* latino-americano,⁴ García Márquez deixou registradas as suas memórias latinas, carregadas, em sua maioria, das lutas sociais e históricos de enfrentamentos políticos de seu continente. O jornalista e escritor deixou seu rastro como referência do gênero, de escrita íntima e subversiva. Assim, questionamos: sendo jornalista, usando estratégias narrativas, como podemos contar uma história que não vivemos, como manter a objetividade se temos nossas próprias interpretações e construções sociais, ao mesmo tempo, como estarmos livres de nossa subjetividade?

4 Para Assunção (2016, p. 7), “as narrativas testemunhais foram fundamentais para cristalizar um novo modelo para repolitizar a prática literária na América Latina”.

Este artigo parte de uma análise da escrita de Gabriel García Márquez na reportagem seriada “Relato de um naufrago”, que intersecciona jornalismo e literatura. Abordamos elementos da subjetividade do jornalista na narração da aventura de um marinheiro que ficou dias à deriva no Caribe colombiano.

A escrita de si (RAGO, 2013) é utilizada como um dos eixos teórico-metodológicos para o processo de análise sobre a narrativa do texto de García Márquez. Buscamos evidenciar uma análise discursiva que revele as subjetividades no texto do jornalista García Márquez, a prática de liberdade, a atividade sobre o próprio eu em uma situação de relação com outros indivíduos e a expressão da verdade sem medo no jornalismo.

Concordamos com Pascual Serrano quando defende a necessidade de o jornalismo se afastar de uma perspectiva mecanicista de “transmissão de dados, conjunto de reações de declarações, ritmo frenético que cultua a última hora e abandona antecedentes e contexto para converter-se em escravo da brevidade” (2017, p. 260, tradução nossa). As intersecções entre jornalismo e literatura podem ser um caminho de afastamento desse jornalismo vazio, efêmero, de distanciamento da falácia de neutralidade. “As pessoas querem – queremos – jornalistas com coração, com sentimentos, com emoções, profissionais comprometidos com valores e princípios, que não têm medo de adotar uma posição” (SERRANO, 2017, p. 261).

2 A escrita de si como farol para o jornalismo

Ao buscar a moral de gregos e romanos, Foucault revelou um modo de criação de si inspirado em práticas da liberdade para se atingir a beleza de ser, que se constitui na sobriedade e na autonomia (SOUSA FILHO, 2007). Foucault encontra nos greco-romanos o cuidado de si. As artes do cuidado de si consideram um indivíduo que está em transformação o tempo todo, que se encontra em uma excitação de formulação de pensamento, na construção de uma própria verdade ética, na busca por outros modos de vida; um ser que se ocupa em um retorno para si reformulando a subjetividade, para então retornar para os outros com suas verdades construídas.

Conforme Rago (2013), os antigos criaram técnicas de constituição de si inspiradas em práticas da liberdade. Essas práticas envolviam a obtenção da temperança que o indivíduo conquistaria desempenhando um trabalho rigoroso diário de autotransformação. A temperança consiste em equilibrar o lado

racional e o emocional do ser, o ser belo é um ser temperante que sabe lidar com autonomia, não é administrado por outro ser e nem por seus próprios impulsos e paixões. É o oposto de ser narciso.

Segundo Marcello e Fischer (2014), para se atingir o cuidado de si é preciso adquirir o sentido complexo que existe nos elementos: atitude, atenção e movimento (transformação). Ter atitude para escolher um modelo de existência, que requer uma forma particular de estar no mundo, de olhar para ele e, da mesma maneira, enfrentá-lo. Ter atenção para olhar de uma forma especial para si mesmo, converter o olhar de fora para si e, em seguida, isso direcionaria o olhar ao próprio pensamento. Por último, o movimento em sentido de transformação, que compreende mudança e atuação; modificação e trabalho.

Não há cuidado de si que não implique um outro – ainda que isso não ocorra de qualquer forma. Trata-se de uma implicação que pressupõe hierarquia e autoridade ou, em uma palavra, relações de força. [...] A atitude de estar atento àquilo que se pensa seria indissociável daquilo que se faz, que se pratica e que se exerce diante dos outros e diante do mundo. [...] Ou seja, o cuidado de si designa um conjunto preciso (e austero) de práticas e exercícios – dizendo de outra forma, todo um conjunto de técnicas (tecnologias do eu) que se exerce sobre si mesmo com o fim último da transformação, da modificação, da transfiguração de si. (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 164).

Para Gomes, Ferreri e Lemos (2018), o cuidado de si é um trabalho árduo e pode envolver as mais variadas atividades que o ser pode prestar a si mesmo e aos outros: cuidados estéticos com o corpo, saúde, prazeres, cuidar de doentes ou do bem-estar de alguém, meditar, conversar, ler e fazer anotações sobre o que foi falado, lido e ouvido.

Proposta por Margareth Rago (2013), a “escrita de si” é entendida como uma das técnicas do cuidado de si e funciona como exercício de aperfeiçoamento espiritual do pensamento. Além disso, serve como brecha para o outro, uma atividade sobre o próprio eu em uma situação de relação com outros indivíduos. Segundo ela, a “escrita de si” dos gregos é uma prática diferente da confissão do cristianismo, já que nesta última há uma relação com a verdade em que existe a repressão e a pena, exercida por um sistema de regras impostas, quando exposta. Foucault, sobre a prática confessional, “[...] mostra que esta caracteriza um tipo de narrativa de si e de relação com a verdade que visa purificar o eu pela

revelação da mais profunda interioridade diante de uma autoridade” (RAGO, 2013, p. 51).

Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo. Assim, o eu de que se trata não é uma entidade isolada, mas um campo aberto de forças; entre o eu e o seu contexto não há propriamente diferença, mas continuidade, já que o “indivíduo se autoconforma a partir da relação com os outros, em uma experiência voltada para fora”, como observa Orellana (2008, p. 480). [...] nas técnicas de si aqui trabalhadas há um movimento ativo de autoconstituição da subjetividade, a partir de práticas da liberdade. (RAGO, 2013, p. 52).

Tendo em vista que a escrita de si possibilita ao indivíduo a recriação da subjetividade, o ser nessa relação consigo mesmo conta ainda com a prática da parrésia, que, para Seligmann-Silva (2013), é uma verdade foucaultiana que contém uma franqueza retórica de expressar a verdade sem medo. Uma verdade acima de tudo política, que desafia e desordena a classe dominante. Quem a fala, sabe a direção que quer atingir, com consciência de opinião e argumentação com palavras claras.

O conceito é entendido como o farol que ilumina este texto e se desenvolve no modo de perceber características de um texto jornalístico movido pelas técnicas da escrita de si, de estar sob os efeitos da temperança para poder desenvolver um trabalho ético, social e legítimo para, assim, participar da vida comunitária.

O pensamento de Rago faz-se interessante aqui como um percurso para mergulharmos no mar das intimidades de García Márquez em seu “Relato de um Náufrago”. Essa obra genuína do *testimonio* é mais profunda que uma boa reportagem. A escrita é um realce de subjetividades, com estética textual assinalada, evidências, fuga à censura e ruptura em relação ao governo ditatorial da época. Ressaltamos esse navegar foucaultiano para refletir sobre ser jornalista e fazer um jornalismo que, além de “construção cênica, transcrição de diálogos com fidelidade, observação e fluxo de consciência”, teve que lidar com o silenciamento promovido pelo autoritarismo (ASSUNÇÃO, 2016, p. 5).

Essas peripécias do pensamento que se materializam na escrita, esse eterno movimento de se criar, de ser livre, de estar no mundo de uma maneira diferente e, com a mesma precisão, questioná-lo. Isso se dá pela fuga do sistema, pela atividade de se abrir para o outro e de se relacionar, refazendo assim a subjetividade do jornalista, que se estende pela sua linguagem e mira uma ética do eu.

A análise discursiva desta pesquisa é feita a partir do conceito da escrita de si, que se trata “de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que abre possibilidade do devir, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo” (RAGO, 2013, p. 52).

Para isso, elevamos algumas práticas do cuidado de si foucaultiano, associadas ao conceito de Rago (2013), a categorias de análise. A primeira delas é expressar a verdade sem medo, definida por Seligmann-Silva (2013, p. 15) dentro da obra de Rago como “uma verdade eminentemente política, que fere, provoca e desmonta o *establishment*”; a segunda é a relação com os outros e suas queixas coletivas. Ainda segundo Seligmann-Silva (2013, p. 17), “a autora recua e mostra-se como uma coletora e apresentadora de outras vidas. Ela surge diante do leitor como uma contadora de histórias que também dizem respeito a ela de modo essencial”. Ainda na segunda dimensão analítica, propõe-se uma discussão do realce de subjetividades no texto narrado em primeira pessoa de García Márquez, “falar da própria subjetividade, fazê-la emergir na escrita aponta, portanto, para uma dimensão política de luta pelo direito de existir em sua singularidade” (RAGO, 2011, p. 15). Além de conceitualizar o nosso pensamento em relação à escrita de si articulada às práticas do jornalismo, esse movimento nos permite também um olhar mais profundo, com a amplitude de que precisamos para analisar a obra considerando sua complexidade.

3 A escrita de Gabriel García Márquez e a história de Luis Alejandro Velasco

Percebemos indícios da subjetividade do narrador, García Márquez, enquanto conta no texto uma história que não viveu, a partir de um processo de registro, apuração e checagem de elementos contidos nos relatos do protagonista. Assim, vamos usar uma divisão em duas partes com características dos conceitos de cuidado de si (FOUCAULT, 2004) e da escrita de si de Margareth Rago (2011; 2013), como elementos que fundamentam a análise, procurando

perceber as motivações, estratégias discursivas, a subjetividade e a ligação do jornalista com o outro, Luís Alejandro Velasco.

Segundo Galvão (2014, p. 3), “o retorno a si corresponde a uma mudança ou transformação da subjetividade”. As atividades que compõem a ocupação consigo mesmo podem ser físicas ou espirituais. Para Gomes, Ferreri e Lemos (2018), o cuidado de si se desenvolve com o exercício político e as práticas diárias de liberdade, de não se encontrar dentro de um sistema imposto, oferecendo aos sujeitos possibilidades de invenção de determinados modos de vida para si mesmo, de fugas, para a experiência de transformação do ser.

A escrita de si, conforme Rago (2011), surge como uma das tecnologias pelas quais o indivíduo se forma e estabelece a própria subjetividade, dentro dos padrões de uma atividade que é basicamente ética, experimentada como uma prática da liberdade. Ainda para Rago (2011, p. 5), trata-se “de uma busca de transformação, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é”.

A escrita de si possibilita ao indivíduo assumir o controle da própria vida, “torna-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade” (RAGO, 2013, p. 52). Além disso, o conceito de *parresía*, que Foucault encontrou nos gregos como sendo mais uma das tecnologias de si, nos parece propício aqui para pensar sobre a decisão de escrita de García Márquez em “Relato de um Náufrago”: “diz Foucault que, ao contrário da retórica e da lisonja, a parrésia pode ser definida como o dizer a verdade, sem dissimulação, o falar francamente não importa para quem” (RAGO, 2013, p. 53). Mas não se trata apenas de se expressar sem medo, trata-se de dizer a verdade sabendo dos riscos (inclusive de violência) que ela pode provocar (RAGO, 2011, p. 11).

É fundamental contextualizar a situação política da época em que a reportagem foi construída (1955): o país estava sob o comando de um governo militar em que existia, entre outros tipos de controle, a censura e a perseguição a quem o questionasse. As proposições de Foucault, de acordo com Rago (2013), dizem que o Estado investe muito no controle da vida das pessoas, de seus gestos, condutas e crenças. Assim, é possível pensar em uma busca por uma nova existência na (des)construção da subjetividade: um ser que busca uma visão de fora do sistema que o controla, que questiona. Não só o jornalista fazia parte de uma possível oposição ao governo, mas também parte da população colombiana. Assim, nasce a motivação de um questionamento coletivo.

Assunção (2016, p. 8) lembra que “grande parte do jornalismo de não-ficção [sic] da América Latina durante os anos 1950, 1960 e 1970, foi escrito em segredo. Muitas vezes, os autores latinoamericanos [sic] foram perseguidos, silenciados, exilados, e até mesmo sequestrados e mortos pelos governos militares”. A apresentação de um texto em formato de autobiografia, algo visivelmente encontrado na obra analisada, pode ser considerada uma estratégia de fuga, um cuidado consigo mesmo, a exposição de uma falácia social do país de maneira sutil, narrada com a revelação da verdade dita pelo marujo sobre o naufrágio. Foi questionadora, claramente direcionada aos governantes, mas desenvolvida com esperteza e atrelada a um cuidado.

3.1 Expressar a verdade sem medo, praticar a liberdade

A ideia de parrésia encontrada no texto de Rago (2011) e definida por Foucault (*parresía*) nos parece potente para refletir sobre a decisão de Gabriel García Márquez de escrever sobre o naufrágio mesmo sob o risco da perseguição política. Segundo Rago (2011), encontrada entre os gregos como uma das tecnologias de si que constituem as “artes do viver”, para que haja a parrésia é necessário que, ao dizer a verdade,

abra-se, instaure-se, afronte-se o risco de machucar o outro, de irritá-lo, de deixá-lo em cólera e de suscitar de sua parte um certo número de condutas que podem ir até a mais extrema violência. É, portanto, a verdade, no risco da violência. (FOUCAULT, 2009 *apud* RAGO, 2011, p. 11).

Articulamos isso ao contexto político que a Colômbia de García Márquez vivenciava. Segundo Gilard (2006), o general Gustavo Rojas Pinilla derrubou o governo de Laureano Eleuterio Gómez e instaurou uma ditadura que era inimiga do comunismo, perseguia os liberais e conservadores e, durante o seu governo (1953-1957), aumentou a criminalidade e intensificou as guerrilhas. Na introdução da reportagem já em formato de livro, o jornalista conta como foi chegar à parte que causaria o enfrentamento. Mesmo assim, de maneira tática, praticou a expressão da verdade, que é política e o envolvia subjetivamente. García Márquez lembra:

O que não sabíamos nem o naufrago nem eu, quando tentávamos reconstituir minuto a minuto sua aventura, era que aquele rastrear esgotante havia de nos conduzir a uma nova aventura, que causou uma certa agitação no país, que custou a ele sua glória e sua carreira e que a mim poderia ter custado a pele. (1970, p. 7-8).

Gilard (2006, p. 86) explica que, após a publicação dos quatorze capítulos da reportagem, o jornal recebeu uma “Carta do chefe da Armada a *El Espectador*” em que dizia que o comando da Armada foi obrigado a intervir de maneira direta na publicação da reportagem sobre o naufrago, e segue:

[...] e a fim de que o *El Espectador* não continue fazendo este tipo de publicações que atentam contra a instituição naval, abusando ao mesmo tempo da boa-fé da opinião pública, solicitou-se a intervenção da Assessoria de Informação e Propaganda do Estado a fim de que esta entidade, assessorada por um oficial da Marinha, aprove as publicações que a seguir se façam a respeito do acidente sofrido pelo ARC Caldas.

García Márquez provoca o sistema com a escolha de narrar a verdade. Segundo Seligmann-Silva (2013, p. 15), “quem pratica esse *falar-franco* sabe que a verdade que emite é também a sua própria opinião, que defende com palavras claras e diretas”. De acordo com Gilard (2006, p. 87), o texto gerou uma briga direta do jornal contra o poder “e o já prestigioso repórter convertia-se em um conhecido inimigo da ditadura” (GILARD, 2006, p. 87). Esta escolha de coragem em falar a verdade vale para a prática da liberdade, que é o ato de o indivíduo se criar em uma atividade ética (RAGO, 2013). Assunção (2016, p. 10) considera que a obra de García Márquez tem “um tom político inequívoco, um contexto histórico diferente”, evidenciando “um sentimento de urgência jornalística, e uma rejeição para as aberrações cometidas pelos regimes autoritários de seus países [...] uma visão moral que aponta para a restauração democrática”.

Nos primeiros capítulos da história do marujo e já no primeiro parágrafo da escrita, podemos perceber uma estratégia discursiva (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 13): “A 22 de fevereiro nos anunciaram que voltaríamos à Colômbia. Estávamos há oito meses em Mobile, Alabama, Estados Unidos, onde o A.R.C. Caldas foi submetido a reparos eletrônicos e em seus armamentos”. O nome deste capítulo inicial é “Como eram meus companheiros mortos no mar”. Todos

os outros 13 capítulos seguem com títulos sutis. O jornalista guia o leitor neste ritmo por todos os capítulos que compõem a série. Ela parece um romance como outros que ele viria a escrever em sua carreira. Apenas na terceira parte, intitulada como “Vendo quatro dos meus companheiros se afogarem”, quando os leitores colombianos já estavam conquistados pela reportagem de García Márquez, foi que a verdade veio à tona:

Pensei que havia afundado. E um momento depois, confirmando meu pensamento, surgiram à minha volta numerosas caixas da mercadoria com que o destróier fora carregado em Mobile. Eu me mantive à tona, entre caixas de roupa, rádios, geladeiras e toda espécie de utensílios domésticos que saltavam confusamente batidos pelas ondas [...]. Um pouco aturdido, me agarrei a uma das caixas que boiavam e tolamente fiquei a contemplar o mar. O dia era de uma claridade perfeita. Salvo as fortes ondas produzidas pelo vento e a mercadoria dispersa na superfície, não havia nada naquele lugar que se parecesse com um naufrágio. (1970, p. 31).

Podemos identificar, nas escolhas de García Márquez, a prática do cuidar de si. O fato de escolher dizer a verdade, mas usar a estratégia narrativa de contá-la em primeira pessoa, como se fosse o naufrago, foi um método que buscou para contar uma verdade direcionada, que consistia em ser uma verdade com carga política e social, mas, ao mesmo tempo, com a perspicácia de se proteger.

Não ter começado a reportagem em série criticando o governo e a Marinha foi uma estratégia subjetiva de fuga do sistema de censura imposto por esse mesmo governo. Lembra García Márquez (1970) que até o governo celebrou os primeiros capítulos do romance do naufrago e, quando foi publicada a verdade, já era tarde demais para censurar sem que parecesse uma “patifaria política”. “El nudo explosivo se planteó al tercer día cuando decidimos destapar la causa verdadera del desastre, que según la versión oficial había sido una tormenta.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 460).⁵

A escrita da reportagem de Gabriel García Márquez conta, com tranquilidade, uma história, até então, brevemente conhecida pela população colombiana. Com astúcia, o jornalista revela um ato proibido no navio, praticado e depois ocultado pelos oficiais do país. O próprio jornalista sabia para quem

5 “O nó explosivo foi levantado no terceiro dia, quando decidimos destapar a causa verdadeira do desastre, que segundo a versão oficial havia sido uma tempestade”.

iria pesar aquela informação quando revelada. García Márquez (1970, p. 9), ao receber a pauta, relatou: “foi como se me houvesse dado uma bomba-relógio”. E já suspeitava que a história havia sido mal contada antes.

O jornalista lembra, em seu livro de memórias, que só aceitou fazer a reportagem por conveniência profissional, mas que não a assinaria. Por isso a decisão, que foi essencial, de escrever o texto em primeira pessoa e cuidar de si, “así me preservaba de cualquier otro naufragio en tierra firme” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 459).⁶

“Vão dar a ordem para jogar fora a carga”, pensei. Mas a ordem foi outra, dada com voz segura e descansada: “Pessoal que transita na coberta, usar salva-vidas.” [...]

Se a balsa fosse abastecida com água, biscoitos empacotados, bússola e instrumentos de pesca, certamente estaria tão vivo como agora. Mas com uma diferença: não teria sido tratado como um herói. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 28; 129).

Ainda que a história seja uma vivência do marinheiro, é possível notar em cada parágrafo as escolhas de narração feitas pelo jornalista.⁷ A decisão de contar tal história da maneira como foi narrada, pode ser entendida também como uma prática da liberdade do autor, de ser mais do que se é, de se transformar. Pesa na situação o contexto em que a reportagem ganhou vida. Segundo García Márquez (1970), a história já havia sido contada muitas vezes, estava confusa, corrompida e os leitores já pareciam irritados com o suposto heroísmo do marujo, além do fato de que a Marinha havia criado uma assessoria de informação para ele. O jornalista foi capaz de agir com autonomia, de perceber a situação em que estava inserido, de ser ético e expor verdades.

Sólo por ganar tiempo escribí una serie de notas de ambiente sobre el regreso del naufragio a casa de sus padres, cuando sus acompañantes de uniforme me impidieron una vez más hablar con él, mientras le autorizaban “una entrevista insulsa para una emisora local”. Entonces fue evidente que estábamos en manos de

6 “Assim me preservava de qualquer outro naufrágio em terra firme”.

7 Para Assunção (2016, p. 7), o aspecto autoral foi uma marca do testemunho, uma vez que, mesmo usando a terceira pessoa, “há sinais e marcadores de voz de um narrador-autor distintivo claros”, o que não implica se tornar personagem ou figura central da narrativa jornalística.

maestros en el arte oficial de enfriar la noticia, y por primera vez me conmocionó la idea de que estaban ocultando a la opinión pública algo muy grave sobre la catástrofe. Más que una sospecha, hoy lo recuerdo como un presagio. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 457).⁸

Gabo diz que a decisão de começar a história pelos últimos dias dos marinheiros em Mobile foi uma escolha para preparar os leitores antes de revelar o fato em si (2002, p. 460):

También acordamos no terminarlo en el momento de pisar tierra firme, sino cuando llegara a Cartagena ya aclamado por las muchedumbres, que era el punto en que los lectores podían seguir por su cuenta el hilo de la narración con los datos ya publicados. Esto nos daba catorce capítulos para mantener el suspenso durante dos semanas.⁹

Pensamos essa atitude também como prática da liberdade. A esperteza usada por García Márquez é considerada como autonomia para agir de maneira diferente. Pensando nas outras publicações sobre o marinheiro, foi capaz de libertar-se do controle do governo de forma criativa, governando a si mesmo no ato de narrar singularmente o acontecimento, de maneira que a escrita impactasse a vida das pessoas no país. É possível identificar a articulação do “tom político inequívoco” à rejeição ao regime autoritário colombiano, preocupando-se com a instabilidade política na América Latina e apontando para a necessidade de “restauração democrática na região” (ASSUNÇÃO, 2016, p. 10). Mais uma vez, em transformação subjetiva, de retornar para si e consecutivamente para os outros.

8 “Só para ganhar tempo, escrevi uma série de notas sobre o retorno do naufrago à casa de seus pais, quando seus companheiros de uniforme me impediram mais uma vez de falar com ele, enquanto o autorizavam a ‘uma entrevista insultante para uma emissora local’. Então ficou evidente que estávamos nas mãos dos mestres na arte oficial de esfriar as notícias e, pela primeira vez, fiquei chocado com a ideia de que eles estavam escondendo da opinião pública algo muito sério sobre a catástrofe. Mais do que uma suspeita, hoje eu me lembro disso como um presságio.”

9 “Também concordamos em não o terminar no momento de pisar em terra firme, mas sim quando chegasse a Cartagena já aclamado pela multidão, que seria o ponto em que os leitores pudessem acompanhar por conta própria o fio da narrativa com os dados já publicados. Isso nos deu quatorze capítulos para manter o suspense por duas semanas.”

3.2 Subjetividade na relação com os outros

A construção de um sujeito ético, moral e livre, que é possibilitada pelas práticas do cuidado de si, oferece junto disso uma forma de lidar com o outro e, também, dele cuidar. O cuidar de si não tem a ver com uma dispersão do mundo, mas sim com a forma de agir nele. De acordo com Rago (2013, p. 50), a “escrita de si” é compreendida como um cuidado de si e, também, como uma porta de acesso para o outro, “como trabalho do próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstruir uma ética do eu”.

Entre o ser e o contexto que o cerca não existe um distanciamento, mas sim um vínculo de finalidade. O movimento permitido pela prática da liberdade, que se enquadra em uma das técnicas de si, reconstrói a subjetividade do indivíduo. Exercitar a escrita de si para buscar a reinvenção de si mesmo, reformar as suas subjetividades a partir de suas vivências, lutas, decepções, consagrações, suas experiências humanas, e usar essa escrita como ferramenta política, é o que podemos identificar na obra de García Márquez.

Existem trechos em que são claramente evidenciadas as subjetividades do escritor, em escolhas de práticas comuns do personagem e de uma parcela da sociedade. Costumes que naturalizam relacionamentos extraconjugais ou o machismo (e um ideal hegemônico de masculinidade atravessado por manifestações de virilidade), por exemplo. Poderiam ser elementos evitados, já que não alteram substancialmente a narrativa da história ou inserem fatos importantes, se fosse algo do outro que não pertencesse a ele também.

Nos dias de folga, fazíamos o que fazem todos os marinheiros em terra: íamos ao cinema com a namorada e nos reuníamos depois no Joe Palooka, uma taberna do porto, onde tomávamos uísque e armávamos uma briga de vez em quando. [...]

Nossas amigas de quase todas as noites sabiam da notícia da viagem e decidiram se despedir, se embebedar e chorar como prova de gratidão. [...]

Acho que nenhum marinheiro foi mais ajuizado que o cabo Miguel Ortega. Durante seus oito meses em Mobile não esbanjou um dólar. Investiu em presentes para a esposa, que o aguardava em Cartagena, todo o dinheiro que recebeu. Naquela madrugada, quando embarcamos, ele estava na ponte, justamente falando da esposa e dos filhos, não por acaso, porque nunca falava de outra coisa. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 13; 16; 18).

Percebemos no tom da escrita do jornalista, quando usa a palavra “ajuizado”, uma possível justificação de ser atípico um homem ter ficado fora de casa por oito meses e ainda assim não ter cometido nenhum adultério, que era o comum dos outros que estavam ali, justificando assim uma prática subjetiva do autor compartilhada com os outros.

Outra percepção que podemos ter é sobre a relação de afinidade do jornalista que, na época, desenvolvia críticas de cinema para o jornal *El Espectador*, com a história contada pelo marujo. “Mesmo crítico de cinema e repórter, buscou sempre o gênero de seus primeiros anos de jornalismo como um meio de expressar suas emoções, inquietações ou opiniões, como um simples desabafo às vezes, e sempre como um exercício” (GILARD, 2006, p. 22). Há nesse aspecto mais um elemento de subjetividade que podemos perceber na relação com o outro, de ser comum a eles, de contar a história do outro com práticas de si, uma história que também diz respeito à vida dele:

[...] na noite em que vimos *O Motim do Caine*. Disseram a um grupo de companheiros que era um bom filme sobre a vida num caça-minas. O melhor do filme, no entanto, não era o caça-minas, mas a tempestade. Estávamos todos de acordo: o recomendável, num caso como o daquela tempestade, era modificar o rumo do navio, como fizeram os amotinados. Entretanto, nem eu nem nenhum dos meus companheiros estivera numa situação daquela, de maneira que nada no filme nos impressionou tanto quanto a tempestade. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 13-14).

Essas ligações e relações com os outros aparecem também quando, na escrita, encontramos depoimentos que falam de símbolos que são comuns da sociedade como um todo. Encontramos isso, por exemplo, nestes trechos:

[...] Tenho uma ideia nebulosa de que, durante toda a manhã, fiquei prostrado no fundo da balsa, entre a vida e a morte. Nesses momentos, pensava em minha família e a via tal como me contaram agora que esteve durante dias do meu desaparecimento. [...] Senti, então, uma forte pressão no estômago e o ventre se mexeu agitado por um rumor longo e profundo. Tentei evitá-lo mas foi impossível. Levantei-me com muita dificuldade, tirei o cinturão, baixei as calças e senti um grande alívio com a descarga do ventre. Era a primeira vez em cinco dias. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 71; 62).

A relação com o outro pode ser notada nessas pequenas coisas também, os alívios que a escrita nos faz sentir, as dores, as alegrias, os medos, todas essas sensações da história do protagonista, recebidas e transformadas para o sentimento dos outros.

Outro momento que nos chama a atenção na obra são os realces de estar no limite, o dilema enfrentado entre a vida e a morte do marinheiro, que interessou a quem não viveu isso. O retorno dessa experiência para o outro, narrada de maneira romântica, faz com que o outro, que nunca esteve nesses limites, se interesse, uma vez que a morte é uma preocupação que afeta todo ser humano.

Desferi outro golpe na sua cabeça. Depois, tentei arrancar as duras lâminas protetoras das guelras e nesse momento não soube se o sangue que corria por meus dedos era meu ou do peixe. Estava com as mãos feridas e as pontas dos dedos em carne viva. O sangue voltou a despertar a fome dos tubarões. Custa acreditar que, naquele momento, sentindo à minha volta a fúria das feras famintas, sentindo repugnância pela carne ensanguentada, estive a ponto de jogar o peixe aos tubarões, como fiz com a gaivota. Estava desesperado, impotente ante aquele corpo sólido, impenetrável. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 80).

Diz Cavallari (2014), com base em Foucault, que escrever sobre acontecimentos cotidianos proporciona ao indivíduo uma autoavaliação em que é possível olhar tanto para suas falhas, como para as virtudes. A ação de contar uma história a alguém pode se caracterizar como uma escrita de si, que automaticamente se volta para outro em sentido de experiência compartilhada. No retorno duplicado, afetado pela experiência, o ser recria sua subjetividade e, a partir disso, se volta para o outro.

Quando ouvi sua voz, percebi que mais que a sede, a fome e o desespero, me atormentava o desejo de contar o que havia acontecido. Quase me afogando com as palavras, eu lhe disse sem respirar: – Sou Luís Alexandre Velasco, um dos marinheiros que caíram, no dia 28 de fevereiro, do destróier *Caldas*, da Armada Nacional. Pensava que todo mundo tinha a obrigação de conhecer a notícia. Supunha que tão logo dissesse meu nome, o homem se apressaria a me ajudar. Mas ele não se alterou. Continuou no mesmo

lugar, me olhando, sem se preocupar sequer com o cachorro, que lambia meu joelho ferido. – É marinheiro de galinhas? – perguntou-me, pensando talvez nas embarcações costeiras que trafegam com porcos e aves de corte. – Não. Sou marinheiro de guerra. [...] – Que país é este? – Colômbia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1970, p. 116).

Nesse recorte, observamos o contar de si como atividade, necessidade e relação com o outro. Mas, mais que isso, existe nele uma discussão que pode ultrapassar esse limite de subjetividade modificada que se volta para o outro, percebe-se um diferente modelo de vida entre o marujo e o homem que o encontrou, práticas de si e experiências diferentes. Assim como as diferentes Colômbias dentro da mesma Colômbia.

Esse último trecho também nos oferece indícios sobre a acessibilidade das notícias em um país desigual. Se fossem acessíveis a todos, poderiam colaborar com a fuga dos seres objetivados em suas formas de criação biopolíticas (RAGO, 2013). Como a atividade jornalística, os meios e os jornalistas poderiam colaborar com as práticas do cuidado de si, há um sentido do sujeito (leitor, ouvinte, telespectador, receptor ou interlocutor, de um modo geral), com estímulos provocados a partir da possibilidade do duplo retorno. O jornalismo e tudo que lhe cabe em atividade de liberdade, em um ato político, deve se voltar para o outro e provocar a transformação de suas subjetividades.

4 Destino: considerações sobre a navegação científica

A obra analisada apareceu como um veleiro em um mar turvo. No decorrer desse caminho do simples, mas complexo; do entender e se perder; do voltar e não ser nada daquilo foi, por vezes, como ter caído do veleiro em alto-mar e ter ficado dez dias sem comer, nem beber e, ainda por cima, não saber nadar. Ao final, é disso que se trata a pesquisa.

O jornalismo de Gabriel García Márquez, feito em uma época tecnologicamente diferente, com suas diversas artimanhas textuais, sua aproximação com o outro e seus recursos visuais conquistados por uma apuração eficaz se encontra com o que Assunção (2016, p. 3) destaca: “como no realismo literário, o jornalismo sustenta-se na capacidade de descrever”.

Abordar o jornalismo guiado por uma luz foucaultiana nos viabilizou a compreensão das complexidades que giram em torno da obra escolhida. O

farol iluminou o contexto político, os princípios jornalísticos e o feito de García Márquez em “Relato de um Náufrago”.

A transformação pressuposta pelo conceito de Rago (2013), inspirada por Foucault, nos permite considerar nossa pesquisa como uma prática da escrita de si, assim como consideramos o feito de García Márquez como um ato de transformação, com a prática da liberdade, o falar a verdade sem medo e ir além do que se é. Estudar jornalismo e as narrativas testemunhais iluminadas por conceitos foucaultianos nos permitiu um aprofundamento que ultrapassa os limites do jornalismo convencional. Tal gênero nos permite essa aproximação com os conceitos de Foucault sobretudo por ser mais humanizado, saindo das zonas de conforto das redações, tendo uma estrutura textual mais livre, consentindo um texto íntimo, mais próximo do leitor, favorecendo a busca pela subjetividade do jornalista nas entrelinhas da reportagem.

Acreditamos em um jornalismo mais intimista e posicionado, que escolha um lado, que tome partido, e que este seja o das fraquezas sociais; em um jornalismo que ainda serve fortemente como ferramenta social aos menos favorecidos. Consideramos o jornalismo que caminha com os cuidados de si, seja o que conta as histórias dos náufragos, as dos paus-de-arara ou as das vidas que ninguém vê. Essas abordagens são geralmente praticadas pelos jornalistas que ninguém governa, donos de si e de suas vivências.

O cuidado de si, na escrita de García Márquez, se estabelece nas artes do pensamento, na experiência da diversidade, em textos muito bem-marcados, com seu estilo autêntico e romântico. Seus textos sugerem outros modos de investigar, de se relacionar com as fontes, de escapar de sistemas, de ser verídico, o tempo todo definindo escolhas éticas e políticas.

Referências

ASSUNÇÃO, L. F. Testimonio como movimento e fait divers como instrumento: um outro processo produtivo jornalístico. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 25., 2016, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: UFG, 2016.

CAVALLARI, M. H. R. História da Sexualidade 3 - o cuidado de si. **Horizontes**, v. 32, n. 2, p. 149-151, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Organização Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro e Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Coleção Ditos e Escritos, 5).

GALVÃO, Bruno Abílio. A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 157-168, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/17068/11428>. Acesso em: 05 jan. 2023.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Relato de um naufrago**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1970.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Vivir para contarla**. Buenos Aires: Debolsillo, 2002.

GILARD, J. Prólogo. *In*: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Textos Andinos 1954 – 1955**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 13-95.

GOMES, M. M.; FERRERI, M.; LEMOS, F. O cuidado de si em Michel Foucault: um dispositivo de problematização do político no contemporâneo. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 30, n. 2, p. 189-195, maio/ago. 2018.

MARCELLO, F. DE A.; FISCHER, R. M. B. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. **Revista Pro-Posições**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 157-175, maio/ago. 2014.

RAGO, M. A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara. *In*: SOUZA, L. A. F.; SABATINE, T. T.; MAGALHÃES, B. R. (ed.). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 1-18.

RAGO, M. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. Viver no feminino – uma mais sete histórias de vida. *In*: RAGO, M. **A aventura de contar-se**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SERRANO, P. **Contra la neutralidad**. Havana: Pablo de la Torriente, 2017.

SOUSA FILHO, A. Foucault: o cuidado de si e a liberdade, ou a liberdade é uma agonística. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL MICHEL FOUCAULT, 4., 2007, Natal. **Anais** [...]. Natal; UFRN, 2007.

O ser *kitsch* em *Boquitas pintadas*

Juan Ferreira Fiorini

Universidade Federal de Mato Grosso

Em uma cidade interiorana, uma professorinha e uma vendedora disputam o amor de um mesmo homem. O homem deseja as duas moças e outras mais. As mulheres ouvem tangos, boleros e radionovelas, leem revistas de conselhos amorosos. A professorinha vive em um quarto repleto de objetos vistosos, sedas, rendas, bonecas, revistas de moda e livros de educação doméstica. A vendedora deseja sair da cidade e viver uma nova vida: é mal falada na cidade. Mas deseja viver com o homem bonito e mau-caráter. Nessa mesma cidade, uma jovem empregada doméstica e pobre é seduzida por um homem rústico e mais pobre ainda, amigo do homem bonito. O homem pobre engravida a doméstica e abandona a cidade, a mulher seduzida e o futuro filho. Quando volta, policial formado, seduz a professorinha e é assassinado pela doméstica, que trabalha na casa da professora. Para manter a honra, a professorinha declara que o policial abusava da doméstica, e por isso foi morto. No meio dessa espiral de eventos intrincados, o galã tem tuberculose e se interna em um sanatório, às custas de outra de suas amantes. O galã morre, mas a vendedora, já casada e com filhos, não consegue esquecer o amor de seu passado. A vendedora passa, então, a escrever cartas para a mãe do galã, a fim de obter notícias e buscar consolo. Em meio a essas personagens, infiltram-se também outros códigos¹ associados à cultura de massas, em geral aqueles vinculados à categoria do melodrama, tais como os folhetins, as radionovelas, as fotonovelas, o cinema produzido nas décadas de 1930 e 1950, o *star system* hollywoodiano, as letras de tango e de bolero, os anúncios comerciais e as colunas de aconselhamento amoroso publicados nas revistas, o discurso empolado das notícias dos jornais. Gravitam também por essa esfera semiótica outros códigos estéticos e políticos, como o microcosmo da classe média, a transformação da relação de consumo dos produtos da cultura de massas em voz preponderante em seus discursos e em suas relações de poder; e o triunfo do kitsch como retórica das relações

1 Entendamos, aqui, por *código*, as regras internas que regem os personagens e também os materiais com os quais se fazem e sobrevivem.

de consumo e da aproximação (não sem atritos) entre a arte e a experiência cotidiana, convertendo-se em um fenômeno da cultura de massas que atravessa as sociedades de diversos modos e em diversos níveis. O responsável por resgatar esses corpos, tão heterogêneos, e por colocá-los em relação e aparente harmonia em um firmamento múltiplice formado por potências dos signos: Manuel Puig, em seu romance *Boquitas pintadas*.

Boquitas pintadas, o seu segundo romance, é um retorno à Coronel Vallejos² dos anos 1930 e 1940, em que as relações entre seus personagens configuram jogos e estratégias de sedução narrativa. A sedução narrativa, nesse romance, nos atrai a uma espiral de desenganos e frustrações amorosas, na qual os personagens centrais poderiam ser separados em duas categorias: de um lado, os sedutores, representados por Juan Carlos Etchepare, “galã” e *bon vivant* do povoado, acometido por uma tuberculose que lhe custará a vida, e Francisco “Pancho” Catalino, homem pobre e que, mal alcançando o posto de militar na cidade, engravida uma das personagens, faz sexo com outra personagem e é morto pela mãe de seu filho não assumido; e, por outro lado, as seduzidas, representadas principalmente por Nélide, uma das namoradas de Juan Carlos e que amarga, até o fim da vida, a frustração de não ter tido Juan Carlos como noivo e marido, e Antonia Josefa “Rabadilha”, jovem pobre que, após uma noite com Pancho, engravida e espera, ao longo do tempo, que o homem assuma seu filho.

Tais dicotomias, sedutores *versus* seduzidas, homens *versus* mulheres, maus *versus* bons, constituem um elemento importante das configurações estéticas do folhetim — “homenageado” por Puig no subtítulo de *Boquitas pintadas* — nas quais o trivial consiste na premiação dos bons e na penalização aos maus. No entanto, essa homenagem termina sendo uma “transgressão paródica do folhetim” (SARDUY, 1971, p. 557), na qual são submetidos à paródia não somente a sua condição paratextual, em seus elementos mais estruturais, como também os desenlaces e as intrigas amorosas que constituem as tramas folhetinescas e os personagens que dão a tônica melodramática, heroica e maniqueísta dessas tramas.

Trata-se, portanto, de um gesto kitsch, desde que entendamos por kitsch³ não mais um panorama estético condenável, ao longo de vários anos associado

2 Essa cidade fictícia é um duplo literário da cidade natal do escritor, General Villegas, localizada ao norte da província de Buenos Aires. A primeira menção a essa cidade como espaço das tramas de Puig está em seu primeiro romance, *A traição de Rita Hayworth* (PUIG, 1993).

3 A lista de detratores do kitsch teria como base os trabalhos de Eco (1973), Giesz (1973), Greenberg (2013) e Rosenfeld (2000). Há autores, ainda, que se dedicaram a definir as bases e os efeitos do kitsch por uma perspectiva menos acusatória, como Calinescu (1991) e Moles (1975).

a sintagmas como o supérfluo, o degradado, a falsificação, o mau gosto, a comoção barata, e o engodo artístico, mas sim um “sistema estético ligado à emergência da classe média” (MOLES, 1975), como uma fusão da experiência estética⁴ à experiência cotidiana, um conceito, uma sensibilidade, uma ampla categoria estética, uma hermenêutica do objeto e um modo de entender as distintas relações entre o homem, seus desejos de consumo e de experiência estética e seus modos de produzir/consumir os objetos; um fenômeno facilitador do acesso a objetos estéticos nos quais imperam ainda a comoção e a sentimentalidade, mas com perfil menos acusatório, no qual as contradições sobre o gosto e as expressões do gosto se tocam e às vezes fundem os mundos da arte e do cotidiano.

Em *Boquitas pintadas*, romance circunscrito sob a fantasmagoria do passado, a nostalgia é um dos motes, e o kitsch é a categoria, o estilo, a materialidade, a sensibilidade, o envoltório, o receptáculo, o comportamento desse saudosismo que atravessa a trama. Na perspectiva dos personagens, Nené é a principal agente do saudosismo e coloca uma série de eventos da narrativa a serviço de sua necessidade de manter vivo na memória o *já vivido* reelaborado pela mentalidade de um hoje que lhe é insuportável, seco, sem a cor, os volteios e os adereços do ontem. Trazer um *ontem* no *hoje* pode ser também uma operação de transformá-lo pelo filtro do kitsch, e a pintura romântica do século XVIII, as letras dos cartazes *Art Nouveau*, as figuras femininas desenhadas por Erté, os manuais de educação para o lar e as edições da revista *Mundo Feminino* que a senhorita Mabel esconde dentro de uma gaveta, recortes de anúncios publicitários de cosméticos e das últimas modas vestidas por Hollywood que Mabel também guarda: o hoje da escrita de Puig e o hoje da leitura do romance transformam a sensibilidade no barato, no ordinário, em relíquia pop, na nostalgia de quando essas coisas eram de um sublime popular.

A necessidade de resgatar a memória do amor perdido de Juan Carlos, e de rever, ao menos no plano do imaginário, a juventude através do galã, como disparador da lembrança, são atos maiores de nostalgia. Esses atos provocarão outros gestos de reminiscência voltados para o kitsch que ultrapassam o recorte da revista como troféu de sua glória em um passado sucedida pela frivolidade de um baile de primavera e atingem a escrita das cartas dirigidas à mãe de Juan

4 O conceito de experiência estética, neste caso, afasta-se da visão hegeliana (HEGEL, 1989) da estética enquanto estudo da manifestação do reino do belo e se aproxima mais de um modo de relação mediado pela percepção sensível de um objeto estético (associado à arte ou não). Deve-se notar também o quanto o vocábulo passa a sofrer uma dilatação de sentidos através de seus diversos usos: não por casualidade o kitsch passa a ser interpretado como uma estética ou um sistema estético.

Carlos, nas quais se encontram convenções linguísticas do sofrimento amoroso (“Senhora... estou tão triste” [PUIG, 1982, p. 11]; “Eu ainda continuo muito caída” [PUIG, 1982, p. 13]; “perdoe-me todo o mal que pude ter feito, foi tudo por amor” [PUIG, 1982, p. 19]; “Se soubesse o estado em que me encontro, não tenho vontade de fazer nada” [PUIG, 1982, p. 19]; “Estou sozinha no mundo, sozinha” [PUIG, 1982, p. 26]) e a necessidade de reconstituir, na melancolia das cartas (e aqui o termo *nostalgia* retorna à sua definição⁵), a crônica do abandono e do infortúnio na juventude. Nené se coloca como protagonista ao modo dos esquemas folhetinescos (a mocinha que sofreu provações afetivas para alcançar o amor pretendido, embora saibamos que *Boquitas pintadas* traz em seu escopo a subversão do folhetim), que por sua vez se tornam desdobramentos narrativos e jogos de narração/descrição alimentados pelo kitsch.

A reminiscência se converte em narrativa kitsch pela transformação da experiência do amor sublime vivido no passado em amor cafona, e o kitsch se torna também alimento para essa narrativa decadente do passado: Nené, enquanto escreve uma carta dirigida à mãe de Juan Carlos, escuta tangos e boleros que estetizam o abandono conjugal e imita, diante do espelho, um “penteado em voga alguns anos atrás” (PUIG, 1982, p. 15). Mais adiante, confronta seu passado com o de Mabel enquanto escutam radionovela e tentam encontrar reverberações entre o triângulo amoroso da trama radiofônica e o que viveram com Juan Carlos (PUIG, 1982, p. 187-204).

Em *Boquitas pintadas*, há outro vislumbre da articulação entre kitsch e nostalgia quando nos deparamos com o recorte de uma revista publicada em 1936, no qual consta uma pequena crônica social sobre o baile em que Nené foi aclamada Rainha da Primavera, e que foi enviado em uma carta à mãe do recém-falecido Juan Carlos:

BRILHANTE COMEMORAÇÃO DO DIA DA PRIMAVERA. Continuando uma prática ditada pela tradição, o Clube Desportivo Social celebrou a entrada da estação primaveril com uma brilhante reunião dançante, que teve lugar no sábado, 22 de setembro, com a participação maviosa da orquestra “Os Harmônicos” desta localidade. À meia-noite, num intervalo da festa, foi eleita Rainha da Primavera a encantadora Nélide Fernández, cuja esbelta silhueta engalana estas colunas. Na foto, aparece ao lado da novíssima soberana a

5 O termo *nostalgia* designa uma “melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal”, mas também um “estado melancólico devido a aspirações, desejos nunca realizados” (NOSTALGIA, 2009, p. 1362).

sua antecessora, a atraente María Inés Linuzzi, Rainha da Primavera 1935. Em seguida a esse evento, a Comissão de Festas do Clube apresentou uma evocação dos tempos de outrora sob o título de “Três épocas da valsa”, a qual foi dirigida pela Senhora Laura P. de Baños, artista amadora, que também recitou as bonitas glosas. Encerrou esta cavalgada musical uma valsa vienense fim-de-século, executada com ímpeto pela Srta. Nélide Fernández e pelo Sr. Juan Carlos Etchepare, os quais demonstraram de forma convincente “a força do amor que supera todos os obstáculos”, conforme diziam os versos declamados pela Sra. De Baños. Particularmente aplaudidos foram os trajes, sem dúvida alguma vistosos, das Senhoritas Rodríguez, Sáenz e Fernández, para as quais serviam muito bem de complemento a bela postura dos acompanhantes e seus impecáveis fraques. Cumpre salientar, por outro lado, que constitui difícil tarefa, e não simplesmente questão, aprofundar-se nos significados histórico-musicais para em seguida exprimi-los com a desenvoltura que possibilitam alguns poucos e apressados ensaios, realizados em horas roubadas ao sono e ao descanso. Cabe aqui, a reflexão filosófica: quantos, quantos dentre nós costumamos andar por este histriônico mundo chegando diariamente ao final da etapa sem conseguir saber que papel estivemos desempenhando no palco da vida! Ainda que o par a que nos referimos tenha colhido os maiores aplausos, a redação desta revista felicita igualmente a todos os que participaram da festa. Foi uma simpática e por muitos motivos inesquecível reunião que teve a virtude de congregar um numeroso grupo de pessoas que dançaram animadamente até altas horas da madrugada do dia 23. (PUIG, 1982, p. 21-22).

Do trecho transcrito podemos extrair um conjunto de elementos dispersos e que trazem uma essência dessa articulação do kitsch nostálgico. A princípio, o próprio texto, uma crônica social sobre o breve momento de triunfo de uma classe média que se reúne para celebrar a amenidade da primavera, em uma multiplicação do *Gemutlichkeit*⁶: música, baile, orquestra, calidez, beleza das senhoritas e dos rapazes e dos trajes (atenção ao termo *senhorita*, que se associa a um ideal de juventude e virgindade, mas que também aponta para outros ideais previstos pelo kitsch religioso: manutenção da honra, pureza, condição dogmática pré-matrimonial). O texto direciona ao reconhecimento do kitsch também em seus elementos formais da linguagem, na pompa vernacular que parece querer abrilhantar o evento ou pelo menos traduzir a dignidade dos presentes mediante

6 Segundo Moles (1975, p. 28), o termo alemão designa a ideia de um estado ou sentimento de cordialidade, simpatia, bom humor, aconchego, bem-estar, comodidade, conforto, abundância e pachorra.

os truques retóricos de adjetivação carregada dos atos nos quais o termo qualificativo precede o substantivo (“brilhante reunião”, “maviosa orquestra”, “bonitas glosas”), de hiperbolização mediante associações de termos que instauram imagens heroicas dos participantes (“novíssima soberana”, “cavalgada musical”, “esbelta silhueta”), e de histrionismo que se interpola, por intermédio do escritor-descritor da coluna social, encadeando ações e instaurando efeitos que estarão atrelados a princípios kitsch de acumulação, de ornamentação, de floreios, da linguagem macarrônica (orquestra seguida de divulgação do nome da Rainha da Primavera, valsa, declamação de poemas, aclamação das belezas das jovens e dos jovens, mas também a fala introspectiva do colunista ao final, definida por ele como uma “reflexão filosófica” que insta o leitor a reconhecer-se como ator no “palco da vida” — e aqui a comoção do convite e a sensação de necessidade de exhibir e de interpretar bem seus personagens no palco no qual todos estamos representando comungam com o ornato linguístico). Outra pista do kitsch nostálgico articulado pela descrição está no ato organizado pela personagem De Baños: a sequência de “evocação dos tempos de outrora sob o título de ‘Três épocas de valsa’”, seguida de recital de versos: a valsa — ritmo europeu que em seus princípios escandalizou a sociedade austríaca, depois convertida em uma manifestação musical de prestígio, pontua momentos ápices das festas de uma determinada época e simboliza musicalmente ritos sociais de passagem, como os bailes de debutantes — evoca o passado copiando-o no presente através de uma ênfase pretensa de suntuosidade que deve dialogar com o requinte de um baile de primavera celebrado por uma classe média argentina dos anos 1930 em um clube de cidade interiorana.

Na poética do kitsch presente em *Boquitas pintadas*, a hibridez é o outro mote, e isso se deve a uma conjunção de fatores. Em primeiro lugar, o kitsch *per se* é um fenômeno embebido pela reprodução, pela imitação distorcida como resposta ingênua ou consciente a um ideal de arte, pela combinação de diferentes efeitos de experiência estética e pela proliferação de estilos. Esse ideal de impureza, reiterado e reforçado pelos primeiros pensadores do kitsch, neste caso ultrapassa o sentido de negativo da arte e deve ser entendido aqui como condição *sine qua non* do kitsch: a impureza requer o convívio das máculas, e onde as camadas do impuro, sobrepostas ou justapostas, se localizam, ali estão as heterogeneidades presentes no híbrido.

A hibridez pode ser interpretada em termos semióticos, por envolver diferentes combinações de produtos dentro do literário, estimulando jogos de trânsito intersemiótico nos quais o que importa é reconhecer os pontos de

partida e chegada e os sentidos do trânsito entre os pontos, e reconhecê-los como isonomicamente localizados dentro do texto de Puig. Ou, pelo menos, reconhecer a heterogeneidade das texturas e os mecanismos dos textos outros dentro do literário, a serviço do literário, e manipulados por e para a materialidade do texto literário.

Outro nível político-estético que traduz a hibridez como constitutiva de uma poética kitsch peculiar a Manuel Puig está nos jogos políticos que trava com os textos da cultura de massas então atravessados pelo kitsch, ou melhor, nas operações de consumo provocadas pelos personagens dos romances e que vão reverberar as estratégias críticas possivelmente pensadas pelo autor. Paralelamente aos gestos políticos de deslocamento dos terrenos dos textos da cultura de massas e mesmo da convenção literária, outra manobra textual reside na relação ambígua entre os personagens e os produtos kitsch. Essa ambiguidade é traduzida por um gesto análogo ao que Ricardo Piglia teoriza como *mirada estrábica*, no momento de traçar contornos sociais e estéticos da tradição literária argentina em articulação com a cultura ocidental: um olho na inteligência europeia e o outro nas entranhas da pátria (PIGLIA, 1991, p. 61). Transladando a *mirada estrábica* a outra imagem conceitual, a da antropofagia oswaldiana (ANDRADE, 1970), percebe-se na obra de Manuel Puig que os produtos da cultura de massas se revestem de uma camada kitsch na qual a irreverência, a assimilação e a absorção se associam (não mais como oposição, mas sim como um regime ambíguo, deslocado e formado pela contradição como princípio) à reverência, ao assumir a relevância da fonte, o culto à fonte.

Os tons europeus (cronotopo das tramas e outros elementos dêiticos, como nomes das personagens e alguma remissão histórica, por exemplo) do melodrama folhetinesco, ou as convenções do melodrama cinematográfico hollywoodiano são assimilados, consumidos, aceitos pelos personagens, mas também convertidos às suas vivências periféricas. A assimilação dos produtos pelos personagens ultrapassa o caráter de narrativa acessória que se cola às vozes dos personagens a ponto de se constituírem como as próprias vozes dos personagens (e, nisso, as vozes puigianas parecem constituir um efeito de dublagem, instituindo uma camada do kitsch como fenômeno da imitação) e se instaura também como alimento da estereotipia de uma identidade latino-americana inserida no universo do consumo da cultura de massas — a imagem de uma sociedade urbana e ao mesmo tempo provinciana, periférica mas desejava por um cosmopolitismo, e que converte o desejo cosmopolita nas potências ou nas limitações de sua geografia social. Como se circunscrita a uma espécie de

“tradução falsa, que desvia e disfarça e finge que há uma só língua” (PIGLIA, 1991, p. 62), a cultura de massas sofre uma *kitschização* quando traduzida à *língua latino-americana*, quando prefigura uma experiência do caráter postigo da cultura (SCHWARZ, 2014, p. 81), ou quando se transforma em imagem e modelo (já bastante desgastados) do cidadão latino-americano e de suas tensões políticas, sociais e afetivas. Em outra perspectiva, há a possibilidade de interpretar a cópia também como gesto criativo de tomar o alheio, o estrangeiro e convertê-lo, recontextualizando-o culturalmente e tornando-o acessível a um grupo que não o acessaria, e conferindo-lhe um grau de autonomia que o isenta de uma dívida com um passado: poderá ser uma cópia, mas o que prevalecem são a fruição, a experiência estética e de comoção que está no usufruir da universalidade das tramas reduzidas ao local — apropriar-se do universo a partir do subúrbio do mundo, apropriar-se porque se encontra em um subúrbio do mundo (PIGLIA, 1991, p. 63).

A cópia como retórica do kitsch que permeia as relações entre os personagens e a cultura de massas é identificável, por exemplo, na articulação sentimental e internalizada que Raba, em *Boquitas pintadas*, estabelece com o tango. Além da performatização e exploração dos clichês do sofrimento amoroso, é notável como o ritmo musical se forma na imaginação da personagem como uma representação de base popular do melodrama escrita em língua local, e acessível para ela apenas em língua local, como alegoria da pouca instrução do pobre somada à pouca possibilidade de contato com os produtos realizados em uma língua de fora. A língua de fora seria um bem simbólico acessível apenas por aqueles que desfrutam de capital cultural suficiente para ampliar suas experiências e, assim, aumentar seu repertório estético. O acesso à memória *tanguera* de Raba ilustra o tango como língua menor do melodrama que só pode ser internalizada pela personagem periférica porque suas limitações sociais e econômicas a restringem — mulher pobre, empregada doméstica, manipulada pela patroa de que deve se casar com um “moço bom e trabalhador, palavras com as quais ela designava os operários de qualquer espécie” (PUIG, 1982, p. 81), enganada e abandonada por um homem que a engravida.

Ademais, a replicação de trechos de variadas letras de tango como voz e comentário inseridos no monólogo interior de Raba adquire outra camada kitsch por um entrecruzamento de sofrimentos articulados pela memória: a pobreza, o filho cuja paternidade é negada, a necessidade de submeter-se ao trabalho, a distância social e econômica entre ela e Mabel, Nené e Celina, a omissão de Pancho, as fatalidades arquitetadas na retórica do tango — performance

do pensamento aliada à imaginação associada às imagens convencionais do tango para traduzir a experiência do sofrimento amoroso mesclado à condição periférica de mulher pobre e latino-americana.

O exercício de cópia transculturada e de falsa tradução pode não precisamente ter como descendência direta a tradição cultural hegemônica estrangeira; na verdade, o exercício da cópia transculturada pode ser uma deglutição daquilo que já é uma cópia e estabelecer um produto com níveis de profundidade kitsch. O “baile dos pobres”, em *Boquitas pintadas*, é um recorte relevante da replicação dos costumes sociais de uma sociedade urbana, mas à margem, e que colocará em prática a mediação entre os produtos de cultura de massas e sua incorporação ao cotidiano estético, mesmo que a modo de arremedo:

FESTEJOS POPULARES REALIZADOS NO DOMINGO, 26 DE ABRIL DE 1937, NO PRADO GALLEGO: ACONTECIMENTOS E CONSEQUÊNCIAS

Hora de abertura: 18,30.

Preço das entradas: cavalheiros, um peso; damas, vinte centavos.

Primeiro número de dança executado pelo conjunto “Os Harmônicos de Vallejos”: o tango “Don Juan”.

Dama mais admirada durante toda a noitada: Raquel Rodríguez.

Perfume predominante: o que exalam as folhas dos eucaliptos que se acham e volta do Prado Gallego.

Enfeite da moda usado pela maioria das senhoras: fita de seda colocada de modo a realçar os cachinhos do permanente.

Flor escolhida com mais frequência pelos cavalheiros para colocar na lapela: o cravo.

Número de dança mais aplaudido: a valsa “Do fundo d’alma”.

Número de dança de ritmo mais ligeiro: o pasodoble “O relicário”.

Número de dança de ritmo mais lento: a habanera “Tú”.

Momento culminante da noite: durante a execução da valsa “Do fundo d’alma” a presença de oitenta e dois casais na pista descoberta.

Susto maior sofrido pelos presentes: pé de vento, às 21,04, anunciando por engano um possível aguaceiro.

Sinal para indicar o fim da noite: dois breves piscar de luzes, às 23,30.

Hora de fechar as portas: 23,45.

Dama mais esperançosa desta noite: Antonia Josefa Ramírez, também conhecida como Rabadilha ou Raba.

Acompanhante de Raba: sua melhor amiga, a faxineira do prefeito municipal.

Primeiro número dançado por Raba: a rancheira “Minha pequena rancheira”, tendo como par o cavalheiro Domingo Gilano, também conhecido como Minguito.

Cavalheiro que participou dos festejos com a firme intenção de irromper na vida de Raba: Francisco Catalino Páez, conhecido também como Pancho.

Primeiro número dançado por Raba e Pancho: o tango “O entrerriano”.

Primeiro número dançado por Raba e Pancho com os rostos colados um no outro: a habanera “Tú”.

Bebidas consumidas por Raba e pagas por Pancho: duas laranjadas. [...] (PUIG, 1982, p. 93-94).

No trecho citado, o baile, além de se mostrar como a alternativa “pobre” ao realizado no Clube Social no qual Nené é consagrada Rainha da Primavera, apresenta outros elementos que alimentam a tensão entre os festejos da classe média e o baile do Prado Gallego. A princípio, os “títulos” dos dois festejos, transcritos no começo, são emolduradores sociais, dada a ênfase presente no sintagma “festejos populares” em oposição à “Brilhante comemoração do dia da primavera” (PUIG, 1982, p. 21). Nota-se também a discrepância social entre os dois eventos pela perspectiva enunciativa: o baile da classe média, no romance, é retratado por meio de um recorte da revista que é guardado por Nené e enviado à mãe de Juan Carlos, ao passo que os eventos do baile em que Pancho seduz Raba estão organizados por um narrador-operador (não personagem), que põe em execução um mecanismo de onisciência cujo olhar classifica cada evento “externo” (hora do baile, músicas executadas, preço das entradas, enfeites usados pelos cavalheiros e pelas senhoritas) mas também atravessa a externalidade dos momentos do festejo e atinge o íntimo das personagens (“os pensamentos predominantes” e os “novos sentimentos experimentados por Raba...”).

Trata-se, neste caso, de outro jogo social articulado na narrativa: ao baile da primavera coube o privilégio de ser registrado midiaticamente, de contar com uma materialidade da memória, de se integrar às páginas da história social de Coronel Vallejos, de ser descrito com pompas como o triunfo da classe média em transladar vestidos de gala, declamações de verso e valsas às aspirações cosmopolitas e à imitação da civilidade urbana; há uma “presença” que legitima as vozes daquela comunidade, e essa presença tantas vezes replicada, distribuída e lida confirma a civilidade dos personagens presentes. Por outro lado, no caso do baile de Raba e Pancho, não há uma simulação ou cópia ou recorte de documento que ateste a existência da festa ou as sensações experimentadas pelos personagens. Apenas uma voz alheia e desconfiável se intromete na trama, funcionando como testemunha duvidosa e como registro menos articulado de uma verdade dos eventos, perceptível na diferença estrutural e genérica com relação à crônica do baile da primavera. O baile dos pobres é descrito como um esquema, semelhante a um relatório, sem afetações e rebuscamentos retóricos para apresentar os eventos e sem o abrilhantamento das personagens característico das colunas sociais, mas com um borramento do ápice emocional dos personagens. Há, nesse caso, e em oposição à crônica do baile de Nené, uma ausência testemunhal sensível pela suavização da subjetividade da voz encarregada de registrar o encontro entre Raba e Pancho.

O desnível social entre os dois bailes se relaciona com a sensibilidade kitsch, tendo a demarcação social como agente de distinção e a retórica da cópia do gosto como efeito/desejo de ascensão social, ou simulação de ascensão social, ou ato criativo de adaptar os gostos burgueses, subvertendo-os aos seus anseios estéticos. O baile da primavera incorpora um ideal de civilidade europeia; nele, os personagens se vestem imitando os preceitos de uma moda que seguramente não é criação autóctone, *criolla*, regional; dança-se uma valsa vienense fim-de-século; versos líricos são recitados ao sabor da leveza dos dançarinos; o local do baile é um clube, sugerindo um ideal de exclusividade de acesso e um aceno de privilégio a seus membros — signos kitsch mas que, da perspectiva dos personagens, denotam distinção social. Recria-se um aparelho da aparência burguesa que é resultado da obediência aos códigos culturais de requinte e exclusividade de uma elite social, econômica e cultural. A aparência é imitação, e “defender os modos de aquisição dessa aparência é o que parece ser a razão de ser da burguesia” (SANTOS, 2001, p. 104)⁷.

7 No original: “Como toda apariencia puede ser imitada, defender los modos de adquisición de esa apariencia es la razón de ser de la burguesía”.

Em contrapartida, o baile dos pobres parece apreender os comportamentos e gostos burgueses ao se apropriar dos códigos de cortejos entre damas e cavalheiros, como, por exemplo, no enfeite de moda usado pelas senhoritas e na flor da lapela usada pelos homens. A imitação do capital cultural de uma burguesia como modelo das condutas sociais se mescla a outras figuras que podem ser interpretadas como mostras das limitações sensíveis no baile dos pobres: o preço das entradas, como se ali o baixo valor dos ingressos fosse um indicativo econômico da camada social à qual pertencem; em vez de valsas europeias, o tango e a *habanera* são dançados como diálogo entre as emoções experimentadas mas também como comentário das limitações linguísticas e culturais da camada social à qual pertencem (mesmo o *pasodoble* e a valsa dançados, de origem europeia, estão restringidos linguisticamente ao idioma dos personagens); o horário de abertura e encerramento e a iminência de uma chuva que ameaçara a suspensão do baile em campo aberto podem ser lidos como signos das restrições de espaço e de tempo dos festejos, em contraposição ao aparente sem-fim do baile da primavera; e mesmo o nome do grupo musical presente, “Os harmônicos de Vallejos”, sugere um ideal de limitação do espaço cultural dos personagens em termos localistas, já que o nome do grupo presente no baile da primavera, “Os harmônicos”, tem seu referencial de procedência apagado em um provável aceno ao desejo pelo de fora como modelo (em uma combinação entre o apagamento de “Vallejos” e a escolha do repertório internacional), ainda que possamos especular que se trata do mesmo grupo musical a animar as duas festas.

Retomando o tango e sua confluência no romance de Puig: há uma equação de seu consumo que lhe atribuirá uma ambiguidade da argentinidade. Por um lado, a inevitabilidade de associação do tango ao argentino médio, com sua história e seus mecanismos de legitimação dentro daquilo que o fará ser reconhecido como um dos vetores da formação de uma identidade argentina. Por outro lado, o estranhamento entre o nacional e o *for export*, causado pelos estilemas comuns a essas “escolas” do tango e por questões de introdução e difusão num mercado, mas também por uma concepção de que ambos pertencem a um mesmo estigma, ainda que um esteja mais submetido a um giro transcultural que o tornará, a alguns olhos, mais artificial e mais reestilizado que outro. Em *Boquitas pintadas* há um movimento não pacífico de leitura entre dois polos do tango, e esse confronto abre a perspectiva de compreensão do ritmo musical como filtro social entre os personagens.

Quanto ao confronto, encontram-se, de um lado, as estrofes de Gardel e Le Pera, representantes desse êxito internacional que reverberará na própria constituição de uma identidade argentina permeada pelo tango. Buscar um referencial hegemônico do ritmo e trazê-lo à compleição de *Boquitas pintadas* é uma operação que Puig provoca para evocar o espírito de época da trama, mas também para comentar as pretensões e as limitações impostas pela geografia social dos personagens. Se o discurso desse elemento mítico aponta “para o vazio da existência (social) das personagens, cuja consciência alienante é reificada pelos meios de comunicação de massa” (JOZEF, 1986, p. 184), as epígrafes traduzem a impossibilidade de superação do mito gardeliano do lançar-se ao mundo dentro da própria argentinidade provinciana.

As estrofes de Gardel e Le Pera constituem, ainda, um comentário-barreira social entre o pensamento da classe média interiorana, que se pretende urbana (como é o caso de Mabel, em maior nível, e de Nené, em menor medida) e que tende mais à absorção dos produtos estéticos estrangeiros ou que simulam o estrangeiro como marco legitimador da qualidade e do prestígio sociocultural, e o núcleo mais pobre dos personagens (Raba e Pancho), preso ao caráter autóctone, menos “contaminado” pela influência estrangeira — e aqui reside o outro polo do tango. As sensações de encanto amoroso e de desejo expressadas nas epígrafes carregam um selo de legitimação e de aceitabilidade quase universal, Gardel, que parece simular a sentimentalidade em uma espécie de tradução válida para todos (similar à consideração de Nené quanto aos boleros, que “pareciam letras escritas para todas as mulheres e ao mesmo tempo para cada uma delas em particular”, ao passo que Mabel retruca: “isso acontecia porque os boleros diziam muitas verdades” [PUIG, 1982, p. 202]), inserida em uma universalidade escorregadia, alcançável apenas pelo cidadão urbano mais ou menos cosmopolita (ou que pretende sê-lo) e consciente de que consumir Gardel o insere em um mundo da cultura com o qual não se sentirá desamparado em sua experiência estética e que lhe permitirá expressar-se em e com uma dada comunidade que se constituirá através de Gardel como um diferencial.

Na contramão da universalidade gardeliana sugerida pelas epígrafes de *Boquitas pintadas*, Raba está associada a uma escola do tango mais voltada para dentro, a modo de menção — o primeiro número dançado por Raba e Pancho nos festejos populares é o tango *El entrerriano*, de Rosendo Mendizábal, afroargentino, que compõe em 1897 este que é considerado o primeiro tango da história — e a modo de pastiche, de citação direta que entrecorta, como um desdobramento da imaginação, o monólogo interno no qual alia a rejeição de

Pancho e a pobreza à hipérbole do sentimento amoroso expressado em algumas letras de tango:

[...] se bem que, no caso de eu morrer, ele pode casar com outra? mas pelo menos ele já terá cumprido o que me prometeu, casando-se comigo, e se eu morrer ele não é culpado, é a vontade de Deus, como ficou triste aquele homem viúvo do Pampa, só lhe resta o cavalo “... *y dos velas encendió, al pie de la virgencita que sus ruegos escuchó...*” e um dia vou rezar para que Nené seja feliz e tenha muitos filhos, ela foi despedir-se de mim no trem com aquele corte de fazenda, de uma seda tão bonitinha para o verão, na esquina com o decote quadrado que nem a menina Mabel, será que Panchito vai chorar porque hoje não vou ver ele? É para teu bem, molequinho da mamãe, olhe a mamãe neste espelho, você gosta do vestido novo que ela tá usando? que “*en un taller feliz yo trabajaba, nunca sentí deseos de bailar...*” as lá de Buenos Aires ganham mais nas fábricas e assim mesmo elas vão se estrepar, podem rir de mim “... *hasta que un joven que a mí me enamoraba llevóme un día com él para tanguear...*” devia ser moreno, quando o Pancho me aperta tanto é pra não me soltar mais... por que será que o namorado daquela moça da fábrica a abandonou? Com esta travessa nos cabelos o vento não me despenteia na esquina, com esse frio visto o casaco velho? “... *fue mi obsesión el tango de aquel día en que mi alma con ansias se rindió, pues al bailar sentí en el corazón que una dulce ilusión nació...*” cada passo, uma parada, ele põe a perna para a frente e empurra a minha perna, não sei dançar o tango muito bem, sempre indo para trás, ele ia para a frente e cabia a mim ir para trás, e quando ficava um pouquinho quieto esperando dar novamente a partida de acordo com o compasso, era uma sorte ele não me soltar, porque de repente ele parava de dançar e eu podia cair, mas me mantinha agarrada nele, o namorado abandonou aquela moça da fábrica porque ela não tinha vestido novo! “... *era tan dulce la armonía, de aquella extraña melodía, y llena de gozo no sentía mi corazón sonar... mi corazón sangrar...*” com o coração sangrando, a moça da fábrica podia morrer e deixar o filho sozinho, será que ela chora todas as noites como eu? mas não morre e nem deixa o neném sozinho, chorar não mata ninguém “... *cómo esa música domina, com su cadencia que fascina, adónde irá mi pobre vida, rodando sin cesar...*” vão mandá-la embora da fábrica, e aí ela terá que trabalhar como criada, “... *la culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y que Después hundiéndome em el fango, me dio a entender que me iba a abandonar...*” [...] (PUIG, 1982, p. 163-164).

Em outra perspectiva de leitura, o estreitamento entre Raba e os tangos de uma geração refletem uma lógica social do ritmo musical dos habitantes de Vallejos. A classe média interiorana consome o tango transculturado, aquele presente no título, aquele ilustrado pelo rosto icônico e internacional de Gardel, e acredita no contágio do espectro estrangeirizante dos polos culturais hegemônicos como legitimação da qualidade do produto autóctone, agora com sua face voltada para um exterior, consagrado como mostra cultural da argentinidade para o mundo. A classe média urbana, esboço às vezes mal elaborado de ascensão social do interiorano cujo totem é residir na metrópole, ora renega o tango, pela possível alusão ao provinciano, ora o resgata pela nostalgia. Mabel não se vincula ao tango em seu já mencionado desejo pelo de fora, mas acredita nas verdades “universais”, ditas aos montes pelos boleros enquanto produto da retórica da sedução exótica e estrangeira. Por sua vez, Nené ainda não se desvencilhou do pensamento provinciano e nem adere ao metropolitano, ouve no rádio um programa, *tango versus bolero* (PUIG, 1982, p. 14-15), arco estético cujas pontas são a nostalgia ativada pela carta de seus tempos provincianos e a cartilha sentimental do cidadão urbano latino-americano. Diferentemente das mulheres urbanas de Puig, a leitura que empreendemos da relação de Raba com o tango de primeira geração dialoga com as origens pobres e periféricas do ritmo (mesmo surgido em um centro urbano, o signo da pobreza também transpassa a periferia) e sua ainda não internacionalização, seus momentos ainda não contaminados pelas influências estrangeiras, e o final do romance: Nené morre, Mabel é uma solitária e decadente professora de piano em Buenos Aires, Raba fica em Vallejos, vive numa chácara, rodeada de filhos e netos, conduz uma charrete repleta de legumes e ovos, preparando os últimos detalhes do casamento de uma de suas filhas. O final, que soa como uma redenção da personagem, se assemelha à multiplicação da sensação ambígua de sofrimento amoroso forjado pela intensificação do drama para ver até que grau pode um coração doer, traduz em certo nível o conforto trazido pela agradabilidade do bem-estar sem remeter a qualquer sombra de divergência de sentido, aponta para a perpetuação dos papéis femininos na geografia social de Vallejos — ser mãe, avó, ter uma filha prestes a se casar que não aceita um enxoval mediano e um filho trabalhador, bondoso com uma esposa que, apesar de não ser bonita, demonstra ser boa dona de casa. Um triunfo do kitsch.

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Volume 6 – do Pau-Brasil à Antropofagia às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 11-19.

CALINESCU, Matei. Kitsch. *In*: CALINESCU, Matei. **Las cinco caras de la modernidad**. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmoderno. Madrid: Editorial Tecnos, 1991. p. 221-255.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GIESZ, Ludwig. **Fenomenología del kitsch**. Barcelona: Tusquets, 1973.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. *In*: GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 27-44.

HEGEL, G.F.W. **Lecciones de estética I**. Barcelona: Edicions 62, 1989.

JOZEF, Bella. A recuperação de uma cultura. *In*: JOZEF, Bella. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986. p. 180-190.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. Tradução Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NOSTALGIA. *In*: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 1362.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *In*: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991. p. 60-66, v. 1

PUIG, Manuel. **Boquitas pintadas**. Tradução Luiz Otávio Barreto Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PUIG, Manuel. **A traição de Rita Hayworth**. Tradução Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do livro, 1993.

SANTOS, Lidia. **Kitsch tropical**. Los medios en la literatura y el arte en América Latina. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001.

SARDUY, Severo. Notas a las notas a las notas... a propósito de Manuel Puig. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. XXXVII, n. 75-77, p. 555-567, jul./dez. 1971.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *In*: SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014. p. 81-102.

Por uma nova poética do traduzir: da fidelidade à criação

Bruna Fontes Ferraz

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Segundo Claus Clüver, “‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2011, p. 9). Porém, embora o uso dessa terminologia para designar o diálogo entre as atividades artísticas e culturais humanas seja recente — o primeiro uso da expressão “intermídia” foi feito por Coleridge, em 1812 —, Irina Rajewsky chama a atenção para a apropriação que os diversos campos do saber fazem do termo, considerando-o um conceito “guarda-chuva” (2012a):

O debate sobre intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas vale-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações. (RAJEWSKY, 2012, p. 51).

Se essa pluralidade conceitual e metodológica que abarca os estudos intermediários não é considerada necessariamente problemática, seu uso deve ser feito com coerência e rigor acadêmico, como declara Thaís Flores Nogueira Diniz em entrevista concedida a Cleber da Silva Luz, Vanessa Luiza de Wallau e Liliam Cristina Marins:

É claro que fica difícil lidar com todos esses teóricos, principalmente porque cada um deles tem uma abordagem própria e, às vezes, usam termos diferentes para definir processos semelhantes. Minha

opinião é que cada pesquisador deva eleger um deles ao fazer suas análises e, mais importante, sempre que usar um termo ou conceito para explicar seu ponto, dar crédito ao teórico. Não tenho preferência por uma ou outra abordagem, mas é preciso sempre ter em mente que é a obra que dita a teoria a ser usada e não o inverso (DINIZ, 2021, p. 2).

Considerando, portanto, as palavras da pesquisadora Thaís Diniz, neste texto, nos propomos a resgatar as bases teóricas de uma das predecessoras das práticas intermediárias: a tradução, considerando, com Jakobson, que a única forma possível de realizá-la seja por meio da “transposição criativa” (1971, p. 72). Jakobson, em “Aspectos linguísticos da tradução”, classificou-a em três tipos: transposição intralingual (“de uma forma poética a outra”), transposição interlingual (de uma língua a outra) e transposição intersemiótica (“de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”) (JAKOBSON, 1971, p. 72). Embora objetos artísticos distintos condicionem a teoria a ser empregada, como defende a professora Thaís Diniz, a teoria da tradução (assim como os diálogos intermediários) preconiza sempre uma postura criativa.

Por isso, neste texto, cotejaremos as teorias da tradução literária propostas por Walter Benjamin e Henri Meschonnic, autores para quem a tradução é uma obra autônoma que acrescenta camadas significativas ao original. Contra o pressuposto de “fidelidade” na transposição de uma língua a outra, de uma mídia a outra, e contra a ideia de “débito” que a transposição teria para com o original, a tradução, seguindo a linha de pensamento de Benjamin e Meschonnic, se apresenta em transformação. Sobre a perspectiva de mudança e movimento intrínseca às práticas tradutórias, Robert Stam adota visão semelhante ao abordar a teoria da adaptação do romance para as telas do cinema:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias — adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que

começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação). Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação 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 adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM, 2006, p. 27)

Usando, pois, a metáfora da tradução, colocaremos em foco esse conceito, para tensioná-lo e debatê-lo, recorrendo, para isso, aos já citados Benjamin e Meschonnic. Para entrecruzar pontos de vista, por vezes, díspares, focalizaremos nosso estudo em três partes: na primeira dissertaremos sobre o caráter político do ato tradutório, que se impõe seja pela necessidade de fazer aparecer a alteridade, seja pela necessidade de se pensar uma nova poética do traduzir, já que a linguagem, e mais especificamente a linguagem literária, é inerentemente política. Considerando que essa poética pressupõe traduzir de forma criativa, dessacralizando o texto original pela transgressão feita pela/na tradução, para que a obra traduzida se torne, por sua vez, uma escritura, avaliaremos os princípios de traduzibilidade/ intraduzibilidade, reconhecendo nesta os pressupostos benjaminianos e naquela a opção de Meschonnic. Por fim, veremos que a poética do traduzir proposta por Meschonnic funda-se na linguagem comum, sendo para ele comum também a linguagem literária, enquanto Benjamin, ao pretender alcançar o inapreensível e o poético, funda-se no primado da impossibilidade da traduzibilidade total, a não ser em um instante fugaz, quando todas as línguas se tocam para chegar à língua pura.

1 A poética do traduzir e sua ação política

A história da tradução é marcada por uma história do apagamento. Relacionar línguas, culturas, artes e mídias esteve por muito tempo ligado ao primado da fidelidade; na tradução interlingual, por exemplo, a língua de chegada se faria cômoda para receber a língua de partida, buscando torná-la familiar. Sob essa perspectiva, a tradução se pautou em uma série de dicotomias intransponíveis: forma e conteúdo, língua de partida e língua de chegada, significado e significante. Essa tradição de apagar o outro e torná-lo semelhante

trouxe, por sua vez, consequências decisivas, como comenta Henri Meschonnic em seu livro *Poética do traduzir*, ao afirmar que o apagamento do hebraísmo nas traduções europeias da Bíblia levou ao antijudaísmo filológico-cristão (MESCHONNIC, 2010, p. XXXIX).

Embora não seja nosso objetivo fazer um levantamento histórico das práticas da tradução, devido ao seu caráter político fez-se necessário repensar o seu lugar, bem como a sua transformação teórica. Pois, se a tradutologia culminou na perda da alteridade linguística, cultural e histórica, somente uma nova poética do traduzir poderia combater a dicotomia estrutural do signo linguístico, incorporando todas essas camadas de alteridade como em um trabalho de palimpsesto. O século XX é, portanto, quando acontecem essas transformações; novos pensamentos no campo da tradução são propostos, com especial destaque à teoria filosófica e messiânica de Walter Benjamin em seu célebre “A tarefa do tradutor”. Outro conceito que ganha relevo nesse período é a substituição da língua como unidade traduzível para o discurso, conforme considera Meschonnic.

Diante dessas considerações, o objetivo deste artigo será evidenciar as poéticas do traduzir propostas pelos dois autores elucidados, apresentando pontos de convergências e de divergências em seus pensamentos sobre a tradução. Mas como relacionar as ideias de um alemão que publica seu texto em 1923 e os estudos de um francês que vêm à tona em 1999? Porque Benjamin não somente inovou a forma de se pensar sobre a tradução, como foi também um exemplo das consequências que a tradição da tradução do apagamento provocou ao impedir o choque entre as línguas e suas culturas, ao impedir que o outro, o estrangeiro, aparecesse: como judeu, o filósofo alemão teve sua morte determinada pelas ações antissemitas do nazismo.

Entretanto, não é somente o fundo histórico que viabiliza essa comparação. O primado da ciência na tradução, com sua tendência ao impessoal, afastou o sujeito e o social das práticas tradutórias; por isso essa nova poética do traduzir implica a literatura, a linguagem, já que o pensamento poético “é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver — de viver na linguagem” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXVII). Para Meschonnic, se a tradução deve ser uma poética do sujeito, uma poética da sociedade, ela deve ser, antes de tudo, uma poética.

Benjamin, por sua vez, não se pauta em questões históricas e sociais para pensar a tradução. A demanda benjaminiana é regulada pela forma, isso vale para o texto poético e o sagrado:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. [...] Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado — [...] — não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Haveria, então, uma aproximação da tradução a uma obra poética, pois assim como esta, aquela também deve tocar algo de inapreensível, de poético do original. Por isso, para Benjamin, o tradutor deve se tornar poeta, para que a tradução, como uma poética, possa se transformar em uma outra, uma nova obra.

A nossa intenção, portanto, não é colocar em diálogo a filosofia dos dois autores, mas fazer uma abordagem crítica, no sentido próprio do termo, ou seja, colocar em crise, em tensão essas duas concepções. Se, mesmo antes de percorrer as teorias de Benjamin e Meschonnic, já podemos notar discrepâncias e divergências teóricas, não podemos nos esquecer de que ambos propõem pensar a tradução do texto poético, ou melhor, mais do que isso, ambos pensam a tradução como um texto poético. Para esses autores, somente com a poesia, com a linguagem literária, é possível pensar em uma nova poética do traduzir, por isso compará-los.

A poética é, assim, uma forma política do traduzir, conforme Meschonnic, por mostrar que “a distinção entre alteridade e diferença importam ao ato linguístico e poético da tradução” (MESCHONNIC, 2010, p. 15). Contra a política do apagamento, portanto, a poética da tradução exercerá sua ação política ao revelar a alteridade, a voz do outro, o lugar “onde o estatuto do sujeito é capital” (MESCHONNIC, 2010, p. 16). Mas como, por meio da linguagem, será possível fazer ouvir a voz do outro? O linguista reconhece que somente quando o tradutor se mantiver próximo ao original, às suas questões culturais, históricas e sociais, mantendo o sujeito autor, ele aparecerá. Garantir a voz do outro é, desse modo, a única forma de garantir a própria aparição.

A nova poética do traduzir preza pelo aparecimento do tradutor, do tradutor-poeta que fará da tradução uma obra poética, que fará o original sobreviver, conforme declara Benjamin. “A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz” (BENJAMIN, 2011, p. 115), é uma arcada. Com a metáfora da arcada, o filósofo alemão evidencia que, diferentemente da tradução do apagamento, um muro que esconde, “a arcada sustenta deixando passar o dia e dando a ver o original” (DERRIDA, 2002, p. 45-46), bem como o seu tradutor.

Nesse sentido, não haveria mais uma dívida da tradução para com o original, pelo contrário, já que nas traduções, “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento” (BENJAMIN, 2011, p. 105). Ao garantir a sobrevivência do original, sua “pervivência”, neologismo criado por Haroldo de Campos, a tradução se transforma, se renova, pois não se pauta mais no princípio da imitação, da semelhança, da correspondência com o original, já que “não [é] possível existir uma tradução, caso esta, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN, 2011, p. 107). A tradução deixa, assim, de ser cópia do original, ao propor novas formas de se relacionar com a língua de partida. Diante disso, somente quando houver um trabalho de criação e renovação, poderá se falar em “pervivência”, “pois na sua ‘pervivência’ (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (BENJAMIN, 2011, p. 107).

Para Meschonnic, a tradução só romperá com o primado da tradição do apagamento quando evidenciar o sujeito, o sujeito autor, o sujeito tradutor. Benjamin, diferentemente, não pensa no sujeito, conforme declara já no início de seu texto, quando afirma que não é fecundo para uma obra de arte levar em consideração o seu receptor. Para a teoria benjaminiana, o que se impõe é antes a questão da língua, numa perspectiva metalinguística. No entanto, seja pensando no sujeito ou não, ambos concordam que a tradução deva ser também uma obra, uma escritura, não mais subordinada ao original.

“Quem não concordaria que a tradução de um poema deva ser um poema?” (MESCHONNIC, 2010, p. 26). A tradução, à maneira da literatura, deve usar a linguagem de forma ativa e transformadora, para isso “o dado que cabe ao tradutor dar ou redoar, *Wiedergabe*, é a forma, *Wiedergaberder Form*, ‘redoação da forma’, desonerando-se da transmissão do sentido referencial, do trabalho de transmitir esse sentido raso e comunicacional” (CAMPOS, 1992, p. 78). Haroldo de Campos, leitor de Benjamin, se vale, assim, da expressão benjaminiana

“redoação da forma” para pensar o trabalho transformador e transcriativo da linguagem no ato da tradução, que deve redoar a forma ao invés de um sentido comunicacional (não é exatamente isso que fazem as adaptações intermediáticas ao atribuir a um texto de referência uma nova forma por meio de uma nova mídia?). A ênfase na linguagem que permitirá a transgressão do original, preconizada por Walter Benjamin, instituiu seguidores, como Meschonnic e o próprio Haroldo de Campos que, como Benjamin, buscam “liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2011, p. 117).

Pela atividade recriativa, o texto original é dessacralizado, de modo que a tradução não busque mais o mero significado superficial, mas o “modo de significar”. Para o linguista francês, no modo de significar há o primado do ritmo, o qual renova a tradução ao romper com a primazia do signo e do significado. A tradução perderia, assim, toda a sua tradição binária e platônica, ao buscar, no modo de significar, no ritmo, a coexistência de todos os pares que antes eram intransponíveis, como forma e conteúdo:

[...] entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar (MESCHONNIC, 2010, p. 43).

Benjamin também propõe evitar a oposição estéril entre conteúdo e forma, por isso metaforiza a tradução tradicional como um fruto, e a poética como um manto real em pregas (BENJAMIN, 2011, p. 111). Enquanto a primeira teria uma casca, ou seja, sua forma, que envolveria o fruto, ou seja, o conteúdo, numa lógica binária, a segunda permitiria que, em suas pregas, nas suas ondulações, se mesclassem forma e conteúdo, pelo movimento cíclico e contínuo que permite o ininterrupto fluxo de um ao outro.

Ao frustrar todos os jogos dicotômicos, a poética se ergue em seu próprio modo de significar, como arte, como obra poética e, conseqüentemente, como texto político, pois onde intervém a linguagem, tem-se um modo de fazer política:

O discurso, o ritmo, o assunto do poema, a tradução como relação e descentramento definem uma solidariedade das propostas e estratégias, a nos mostrar que nada do que alcança a linguagem aí intervém impunemente, pois toca-se nas lógicas do social, e o social passa por todo sujeito, onde o mais subjetivo, o mais passional, nas práticas e experiências de linguagem, é ao mesmo tempo o mais político (MESCHONNIC, 2010, p. 38-39).

2 (In)traduzibilidade

Outro paradigma que cerceia os estudos da tradução diz da possibilidade ou não de que o original seja traduzido em uma outra língua, isto é, o paradoxo da traduzibilidade/ intraduzibilidade. Paul Ricoeur, em seu texto “O paradigma da tradução” (2011b), substitui a alternativa especulativa traduzibilidade *versus* intraduzibilidade para a alternativa prática fidelidade *versus* traição. Embora os termos utilizados por Ricoeur apresentem historicamente uma carga semântica negativa,¹ ele os ressignifica, em alguma medida, ao chamar de fidelidade a parte traduzível do original, enquanto traição seria o lugar da intraduzibilidade. Diante da intraduzibilidade da obra, o tradutor seria desafiado, traindo-a por consentir uma perda, mas, ao mesmo tempo, aproveitando tal momento para se colocar como criador.

Seria, portanto, a parte intraduzível do original, segundo Ricoeur, que permitiria a ação do tradutor-poeta. Tal perspectiva parece-nos corroborada por Haroldo de Campos, para quem a tradução criativa, ou, como ele nomeia, a transcrição, só seria realizável diante de um texto pleno de dificuldades intrínsecas: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2013, p. 85).

O trabalho da tradução é, portanto, um incessante oscilar entre a fidelidade e a traição do original, de modo que Ricoeur compara esse par polar com o “trabalho da lembrança” e o “trabalho do luto” de Freud, pois “na tradução também se procede a uma certa salvação e a um certo consentimento de perda” (RICOEUR, 2011a, p. 22).

Essa salvação que seria garantida na tradução é apresentada na teoria benjaminiana como a parte da traduzibilidade do original. Para Benjamin,

1 Robert Stam inicia seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) questionando a linguagem utilizada para se analisar as adaptações cinematográficas de romances por sugerirem que o cinema faz um desserviço à literatura.

haveria “uma determinada significação contida nos originais [que] se exprime em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2011, p. 104), ou seja, essa significação só seria revelada na tradução, de modo que esta ampliaria, salvaria, se quisermos remeter a Freud, os diversos níveis do original, que não necessariamente nele se revelam. Por isso, o autor de “A tarefa do tradutor” afirma que haveria uma sobrevivência do original na tradução, a pervivência, pois somente pela tradução um texto poderia alcançar todas as suas possibilidades significativas.

Se o texto só alcançaria sua plenitude quando de sua tradução, podemos supor que tal plenitude só seria acessível pelo contato entre as línguas, de modo que, para Benjamin, no relacionamento entre as línguas seria possível alcançar toda a carga poética do original. No entanto, a traduzibilidade, esse ponto de incandescência e de revelação, adere à tradução sempre de forma fugaz, como um relâmpago (metáfora bastante disseminada entre os textos de Benjamin), ou como o toque fugidio da tangente na circunferência. Nas palavras do filósofo:

[...] da mesma forma como a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 2011, p. 117).

Como um clarão passageiro, a traduzibilidade seria intangível, de modo que em sua fugacidade apresenta-se sua interface com a própria intraduzibilidade. A traduzibilidade benjaminiana, o ponto de afinidade entre as línguas, seria, nesse sentido, intraduzível, restando somente ao tradutor, como indicam Ricoeur e Campos, transcriar, se tornar criador quando da não possibilidade de tradução.

O caráter metafísico e inefável da traduzibilidade/ intraduzibilidade benjaminiana foi criticado por Meschonnic. Se para o filósofo alemão a traduzibilidade só decorreria no momento em que a língua de chegada tocasse o inapreensível, o essencial e o poético da língua de partida, para o linguista francês esse caráter idealista nada tem a ver com a poética, que, a seu ver, implica os problemas da literatura, da língua e da sociedade:

A má tradução, escreveu Walter Benjamin, é a “transmissão inexata de um conteúdo não essencial”. A própria fórmula do pensamento tradicional. Com certeza, ela pode ser perfeitamente pertinente, em certos casos. Mas o valor só é aí pensamento em termos de conteúdo. No signo, o descontínuo. A exatidão é uma noção de filologia. Não de poética. Na medida em que é questão de um saber, a exatidão é a polidez do sentido (MESCHONNIC, 2010, p. XXVII-XXVIII).

Meschonnic acusa Benjamin de ainda se inserir no primado caduco do signo, além de considerar que os parâmetros usados pelo filósofo para julgar uma tradução ruim — como inexatidão — não pertencem ao domínio da poética, mas ao da filologia. Nesse aspecto, o autor francês se afasta do alemão, por não pensar a tradução em âmbito metafísico, mas histórico e social. Por isso, Meschonnic se insere na linhagem da traduzibilidade, cuja figura representativa seria São Jerônimo, pois o pensamento do contínuo, aquele que ultrapassa as barreiras limitadoras do signo, da forma e do sentido, concerne ao traduzir. Se, ao contrário, colocar-se a tradução no âmbito do descontínuo, do primado do sentido, esta produzirá o mistério de que falava Benjamin, ou seja, o ponto fugaz que se torna intraduzível e que, para Meschonnic, só serve para perpetuar uma teoria da impossibilidade da tradução.

Transbordando todas essas barreiras dicotômicas, Meschonnic propõe a traduzibilidade da oralidade, ou seja, do ritmo, pois, a seu ver, a poesia e a literatura também estão na linguagem comum. Ele rompe, assim, com toda carga mística conferida à teoria da tradução de Benjamin.

3 Linguagem comum e Língua pura

Meschonnic advoga a favor de que a linguagem literária esteja na linguagem comum, pois, segundo ele, as características usadas para definir a literatura — rítmica, prosódia e polissemia, por exemplo, — estão presentes também na linguagem comum. Mas, se a linguagem poética não se opõe à comum, por que o autor afirma que a poética do traduzir inclui a literatura? Ora, se a tradução, como vimos, visando à polissemia do original, necessita se tornar também ela recriadora, é porque somente pela literatura, ao utilizar os mesmos artifícios para manipular a linguagem, seria possível romper com o primado do signo linguístico. Na literatura, portanto, o signo extravasou: “a literatura opera

uma transformação do esquema aristotélico do signo. Integrando o referente, a situação e, sobretudo, o sujeito no discurso, ela faz da linguagem um significante generalizado. O signo extravasou” (MESCHONNIC, 2010, p. 27).

Já para Benjamin, quando a tradução é elevada ao máximo da criatividade poética, ela proporciona a convergência das línguas. Esse momento de contato, que, a seu ver, é efêmero, permitiria restabelecer as marcas de uma língua perfeita, uma língua pura. A busca pela língua pura no ato do traduzir não se compromete mais com a transmissão do conteúdo referencial, mas busca salvar aquela língua perdida. Mais uma vez, podemos recuperar o trabalho da lembrança, de Freud. O encontro das línguas, com seus diferentes “modos de visar”, para usarmos a expressão de Benjamin, ou com suas idiossincrasias, poderia, pelo trabalho da memória, desenterrando suas camadas, recuperar aquela pura língua, a língua adamítica, a língua pré-babel. A língua única que ressurgirá do encontro de todas as outras línguas:

Onde se deveria buscar a afinidade entre duas línguas, abstraindo-se de um parentesco histórico? Certamente não na semelhança entre obras poéticas, nem tampouco na semelhança entre suas palavras. Toda afinidade meta-histórica entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua (BENJAMIN, 2011, p. 109).

Se os elementos isolados das línguas estrangeiras se excluem, como as palavras, frases, relações sintáticas, por exemplo, e impedem a aparição da língua pura, somente quando todas as línguas se harmonizarem, convergindo o “modo de visar” específico de cada uma delas para alcançar o objetivo final, o visado, poderia surgir a pura língua. “Até então, [o visado] permanece oculto nas línguas” (BENJAMIN, 2011, p. 109). Entretanto, ciente da fugacidade da traduzibilidade, conhecedor de que o momento de encontro das línguas ocorrerá em um átimo, o filósofo alemão reconhece a impossibilidade de atingir a perfeição da língua pré-babel, decorrendo daí o próprio luto, o luto pela perda da língua pura.

Se Benjamin evoca o mito da pura língua, em uma perspectiva bastante messiânica (lembremo-nos que o texto “A tarefa do tradutor” pertence à primeira fase dos escritos benjaminianos, na sua fase pré-marxista), é porque acredita

que somente a tradução poderá evidenciar algo que não surge no original, que se omite em suas próprias entrelinhas. A língua pura só seria equiparada, nesse sentido, ao texto poético, ao texto sagrado. Meschonnic, por sua vez, rompe com qualquer perspectiva metafísica ao, inclusive, eliminar o caráter sagrado e distante conferido à linguagem poética por inseri-la na linguagem comum. Mas, mesmo assumindo o primado da literatura na tradução sob perspectivas diferentes — o primeiro aproximando a poética do traduzir ao sagrado, enquanto o segundo, talvez, remeta-a ao espaço profano, ou seja, humano —, ambos os autores reconhecem que a tradução criativa, que utiliza as mesmas possibilidades de criação conferidas à literatura, rivaliza com o original. A tradução funcionaria, assim, como um laboratório de linguagens e de culturas, de modo que, talvez, somente por meio dela seria possível evidenciar o caráter polifônico do texto.

4 Poética do traduzir como produção da diferença

Contra a tradição da imitação, contra o primado da fidelidade, de uma tradução fiel que copia o original, Benjamin e Meschonnic propuseram uma nova poética do traduzir pautada na produção da diferença, quando o tradutor toma o lugar de criador. Considerando a tradução como um espaço de experimentação, o tradutor permitirá que as línguas (e poderíamos incluir as artes e mídias) se choquem, promovendo que suas diferenças abalem violentamente uma a outra, propiciando que o outro se manifeste, pois ao preservar a alteridade, o tradutor preservará a si próprio.

Por isso Benjamin, ao término de seu “A tarefa do tradutor”, evocará o escritor e filósofo alemão Rudolf Pannwitz, com quem concorda que o tradutor deve “estranhar” sua língua, “ampliá-la”, deixando-se “abalar violentamente pela língua estrangeira” (BENJAMIN, 2011, p. 118), isto é, mantendo o choque, pois “toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 2011, p. 110).

Deixar permanecer a diferença entre as línguas, causar o choque, portanto. O estranhamento na tradução restabelece as particularidades, as distâncias entre as línguas. Por isso, Meschonnic elegeu São Jerônimo o patrono dos tradutores, pois suas traduções “não pretendiam ser transparentes; ao contrário, constituíam uma espécie de relação com o hebraico. A tradução não deve deixar que se apaguem todas as particularidades que pertencem a um

outro modo de significar, não deve apagar as distâncias de tempo, de língua e de cultura” (BASTOS, 2012, p. 170).

Diante disso, percebemos que Meschonnic acolhe a ideia benjaminiana da tradução como estranhamento, como lugar onde o tradutor se torna por sua vez criador. Se as teorias dos dois autores, por vezes, soaram bastante divergentes, talvez o aspecto que mais os distancie seja apenas aquele da língua pura de Benjamin, pois o linguista francês opta pela noção de *écriture*, quando a tradução se apropria da escritura poética como “lugar de interações históricas entre línguas, culturas, poética” (CAMPOS, 2013, p. 100).

Essa interação entre as línguas, artes e mídias, como lugar de choque e confronto, onde semelhanças e diferenças se tensionam violentamente, é o que torna o conceito da tradução — tomado aqui no âmbito do texto literário, mas que poderia servir para uma perspectiva teórico-crítica mais abrangente — profícuo para se refletir sobre as artes contemporâneas, que, de tão escorregadias, se recusam a classificações, conceitos e definições.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-119.
- BASTOS, Beatriz Cabral. O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo. **TradTerm**, São Paulo, v. 19, p. 164-187, nov.2012.
- CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito?. **Revista USP**, São Paulo, n. 15, p. 78-89, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25669>. Acesso em: 26 nov. 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição — poética e semiótica da operação tradutora. *In*: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org). **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 77-104.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thais Flores Nogueira Diniz. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 43, e57725, 2021.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b. p. 51-73.

RICOEUR, Paul. Desafio e felicidade da tradução. *In*: RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a. p. 21-31.

RICOEUR, Paul. O paradigma da tradução. *In*: RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b. p. 33-57.

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

Entre a morte e a narração da vida: o desafio da construção de perfis póstumos¹

Thalia Aparecida Gonçalves

Universidade Federal de Ouro Preto

Sarah Cristina Mendes de Oliveira

Universidade Federal de Mato Grosso

Tamires Ferreira Coêlho

Universidade Federal de Mato Grosso

1 Introdução

Este artigo tem como objetivo refletir sobre um objeto ainda pouco discutido no âmbito acadêmico e prático do Jornalismo: o perfil sobre personagens que já faleceram. Diferenciando-se de uma biografia, por não retratar a vida de um personagem em sua “totalidade”, e do obituário, por não ser pautado por causa da morte, o que denominamos como “perfil póstumo”, mais do que abordar o acontecimento da morte de uma forma mais humanizada e sem viés sensacionalista, como frequentemente ocorre no jornalismo diário, se propõe também, em certa medida, a celebrar a vida, as conquistas e a importância do personagem em questão. Para o perfil póstumo, a vida é mais importante do que a morte, ao mesmo tempo que a morte é um acontecimento indispensável à composição da narrativa jornalística.

Este trabalho nasce a partir de experiências com a escrita jornalística vivenciadas pelas autoras em diferentes regiões e contextos. De um lado, temos as percepções vivenciadas no interior de Minas Gerais, mais especificamente no distrito de Cachoeira do Brumado, pertencente à cidade de Mariana, ao

1 Uma versão deste texto foi apresentada no 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizada em 2020.

perflar três artesãos cachoeirenses, Cassiana Ferreira Nunes, Artur Pereira e Mário Ramos Eleutério, para o livro “Mãos que contam histórias: vida e obra de artesãos cachoeirenses”, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso – TCC em 2019. É importante ressaltar que, nesse primeiro caso, foram retratadas histórias de personagens que haviam falecido há muito tempo, até mesmo décadas antes do nascimento da autora dos perfis, no caso de Cassiana, não sendo possível nenhum tipo de contato com a perfilada. Do outro, as narrativas se dão na cidade de Cuiabá, capital de Mato Grosso (MT), ao escrever sobre Lourival Lopes da Silva, que dedicou os últimos 25 anos da sua vida a treinar crianças e adolescentes em uma escolinha de futebol de sua comunidade, perfil escrito para a 7ª edição da revista laboratorial Fuzuê,² produzida no segundo semestre letivo de 2019.

Para além das diferenças dos contextos de Sudeste e Centro-Oeste, das especificidades de um distrito de interior em relação à periferia de uma capital, as experiências se assemelham justamente nos desafios de se produzir um trabalho jornalístico de qualidade, comprometido com o interesse público, que aborda questões afetivas para as comunidades cachoeirenses e cuiabanas, em locais que fogem aos “grandes centros” comumente retratados no jornalismo do eixo Rio-São Paulo.

Diante disso, este artigo pretende refletir sobre o perfil póstumo através da intersecção de experiências individuais das autoras. Há a intenção de demonstrar, a partir de paralelos traçados entre os perfis, as diferenças e similaridades existentes no processo de apuração para a produção dos textos, especialmente em circunstâncias em que o autor teve contato direto com o perfilado e situações em que não houve qualquer relação entre autor e personagem, mostrando as soluções encontradas em cada um dos casos. Por fim, espera-se que este trabalho, além de contribuir para as discussões acadêmicas, possa ajudar estudantes e jornalistas no processo de apuração e escrita de perfis póstumos.

2 Revista laboratorial produzida durante a disciplina Jornalismo de Revista, no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso. O perfil do Lourival foi publicado entre as páginas 9 e 12. Disponível em: https://issuu.com/fuzue.ufmt/docs/fuzu_32hs_1. Acesso em: 07 out. 2020.

2 Para além do obituário: especificidades do perfil póstumo

“A única certeza da vida é a morte”: talvez esse ditado popular seja familiar a quem lê este texto. Independente de qual seja a sua crença, gênero, classe social ou raça, sabemos que a finitude da vida é certa para todos os seres. No entanto, qual é o espaço que ela ocupa nas narrativas midiáticas, especialmente naquelas jornalísticas, que acessamos? Segundo Ribeiro (2015, p. 24), para além dos rituais comumente relacionados à morte como o velório e o funeral, “as comunidades ocidentais passaram a atentar para os escritos relacionados ao óbito” como uma forma de atenuar a dor da perda de um ente querido, uma vez que “os humanos têm na comunicação a explicação para os seus sentimentos, independente de quais sejam” (RIBEIRO, 2015, p. 24).

Ao abordar a relação da morte com o Jornalismo, Ribeiro (2015, p. 27) afirma que, normalmente, a morte é retratada na editoria policial e nas reportagens da categoria geral. Sobre esse aspecto é importante ressaltar que notícias sobre o falecimento de alguém, na maioria das vezes, são decorrentes de situações trágicas, como acidentes e homicídios, e, por vezes, noticiadas com certo grau de sensacionalismo. Outro caso comum é também quando se trata de uma pessoa com maior visibilidade midiática ou importância para a comunidade, por exemplo, ocupantes de cargos de influência, artistas, celebridades e figuras públicas.

No entanto, a autora lembra que a morte é também abordada na seção de obituários, apesar de esses registros não estarem presentes em todos os jornais. “A morte é o principal elemento textual da seção de obituários. O falecimento é o tema central das publicações e sem ele não haveria pauta para ocupar as páginas destinadas a essa subdivisão do jornal” (RIBEIRO, 2015, p. 27). Com maior destaque e prestígio na imprensa internacional, especialmente nos Estados Unidos, “os obituários foram ganhando certo status literário” (GUEDES, 2015).

Conforme Engster (2014, p. 21), uma seção mais comum no jornalismo brasileiro é o registro necrológico, que seriam as informações dos óbitos locais listados em uma coluna, contendo informações como o nome, idade, profissão e parentesco da pessoa que faleceu. “Este espaço, aberto ao morto anônimo, destituído de capital simbólico, veicula gratuitamente não uma notícia ou uma publicidade, mas, nas palavras de Issler (2003, p. 78), um ‘último registro de compaixão ou virtude piedosa da imprensa’” (ENGSTER, 2014, p. 21-22).

Martinez (2014, p. 78), por sua vez, afirma que é possível diferenciar dois tipos de obituários, sendo o primeiro o que “trata de enquadrar a história deles (dos falecidos) em tecido ralo, de pouca espessura, cronológico e padronizado” (MAROCCO, 2011, p. 2 *apud* MARTINEZ, 2014, p. 78), ou seja, as notas e notícias de falecimento. Já o segundo estaria mais próximo do trabalho feito pelo *New York Times*³ (MELO, 1985 *apud* MARTINEZ, 2014, p. 78) e associado à “pessoa de grande notoriedade, (quando) é publicado como matéria de destaque e inclui uma biografia mais ou menos extensa, com análises sobre a vida e a obra da pessoa falecida” (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 506 *apud* MARTINEZ, 2014, p. 78).

Ao refletir sobre a sessão “Mortes” do jornal *Folha de S. Paulo*, Martinez (2014) explica ainda que os obituários estariam alinhados com o texto do perfil. “Isto porque este tipo de narrativa biográfica consiste em uma seleção de fatos da vida do indivíduo, ainda que o personagem retratado pelo gênero perfil esteja vivo e o pelo obituário, morto. O que ambos têm em comum, contudo, é a história de vida” (MARTINEZ, 2014, p. 78). Sobre isso, Costa (2008), ao entrevistar Matinas Suzuki Jr., afirma que “os grandes jornais brasileiros costumam fazer obituários disfarçados de perfis – mas não deixam de ser obituários”. Este é o ponto de análise e tensão entre os tipos textuais que escolhemos e de onde partimos para a discussão sobre os perfis póstumos, que destacamos como um texto que se diferencia do perfil tido como “convencional”.

O perfil é um texto jornalístico que tem como principal característica apresentar ao leitor um personagem. No entanto, trata-se de uma narrativa mais curta em relação à biografia, pois não tem como objetivo retratar a história do sujeito em sua totalidade, apenas fragmentos dela, focando somente em detalhes que possam despertar maior interesse e curiosidade no público. Vilas Boas (2003, p. 13) ainda pontua que o perfil é também um texto curto não apenas em seu tamanho (extensão) como também na validade de algumas informações. Dessa forma, essas características o diferenciam de uma biografia que, por sua vez, são textos mais longos e detalhados.

O perfil faz uso de recursos da linguagem literária que, por sua vez, possibilita a humanização do personagem e suas vivências, ampliando o modo de enxergar a realidade e garantindo profundidade à história que está sendo contada (PENA, 2007, p. 48). Além disso, de acordo com o autor, o formato permite ainda que o repórter explore novas possibilidades textuais, fugindo da

3 Quando se fala sobre os obituários na imprensa, o jornal estadunidense é tido como referência na área.

tradicional lide jornalística. Conforme Vilas Boas (2003, p. 10, grifos do autor), “a lógica industrial da pirâmide invertida com os seus *leads* e *subleads*, é inútil em perfil. Informações e percepções não se acomodam em compartimentos estanques”. Dessa forma, esses meios proporcionam uma relação mais intimista entre leitor e perfilado.

Para Ormaneze (2013, p. 2), o perfil estaria relacionado ao Jornalismo Literário. Segundo Pena (2007, p. 48-49), o Jornalismo Literário significaria aproveitar o potencial dos recursos jornalísticos, ultrapassando acontecimentos cotidianos e ampliando a visão da realidade de modo a “exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos”. No entanto, o autor ressalta que esse jornalismo não despreza valores básicos e essenciais como apuração rigorosa e observação minuciosa presentes no jornalismo diário (PENA, 2007, p. 49).

Para Ormaneze (2013, p. 2), o Jornalismo Literário tem como sua principal característica a linguagem:

É essa concepção que torna possível uma abordagem do real, do observável e checado pelo repórter de uma maneira criativa, que fuja aos moldes tradicionais, consolidados pelo lide e a pirâmide invertida. Essa possibilidade de o jornalista construir o seu texto com liberdade estilística existe em razão da concepção de que o sujeito é, por natureza, dotado de subjetividade e historicidade. Entendê-lo como possível de objetividade, neutralidade e isenção é uma falácia, porque seria uma incoerência em relação à própria constituição do ser humano. (ORMANEZE, 2013, p. 2).

Nesse sentido, a “humanização do protagonista no texto é uma característica essencial no perfil” e, por meio dela, alcançamos a empatia (GONÇALVES; COELHO, 2019a, p. 4). Para Vilas Boas (2003), “os perfis cumprem um papel importante que é exatamente gerar empatias” que, por sua vez, facilitaria o “autoconhecimento (de quem escreve e de quem lê)” (VILAS BOAS, 2003, p. 14).

A entrevista é uma ferramenta essencial e o alcance da empatia deve muito à forma como ela é planejada e executada. A técnica de entrevista tem papel central no processo de apuração e escrita de um perfil jornalístico. Afinal, o

personagem a ser perfilado é a principal “autoridade”, com maior conhecimento sobre sua própria história e o mais recomendado a falar sobre o assunto. Em relação ao papel da entrevista no perfil, Silva (2010, p. 408) afirma que a entrevista “tornou-se uma etapa fundamental na elaboração do perfil, pois através dela como instrumento metodológico, foi possível angariar o espaço necessário para o jornalista buscar aproximação e narrar densamente o encontro com o seu entrevistado”. Isso se relaciona também com a perspectiva de Cremilda Medina (2008), ao abordar a sensibilidade necessária à entrevista.

Alguns traços revelam o grande toque mágico do entrevistador: uma sensibilidade diferenciada que se manifesta através do gesto, do olhar, da atitude corporal. Um repórter que se debruça sobre o entrevistado para sentir que é o outro, como se estivesse contemplando, especulando uma obra de arte da natureza, com respeito, curiosidade, por certo esses fluidos positivos de uma percepção aberta chegarão, por complexos sinais, à percepção do entrevistado. (MEDINA, 2008, p. 30).

Eliane Brum, em conversa com Agnes Mariano (2011), afirma que uma entrevista vai muito além de apenas registrar o que está sendo dito, em uma dinâmica de perguntas e respostas, mas também consiste em perceber as linguagens corporais e ações do entrevistado. Afinal,

quando a pessoa fala, ela fala também com o seu corpo, fala com o seu olhar, fala com os seus gestos, fala com um monte de coisas. A realidade é complexa. E quando ela para de falar, ela não parou de dizer. Ela continua dizendo com o seu silêncio. Ela continua dizendo quando ela hesita. Ela continua dizendo quando ela gagueja. Ela continua dizendo quando ela não consegue falar. Essa escuta que é o nosso trabalho. A gente não está só escutando palavras, a gente está escutando toda a complexidade desse momento. (MARIANO, 2011, p. 310).

Além disso, de acordo com a jornalista, o segredo de uma boa entrevista está na necessidade de saber escutar, e não apenas ouvir, duas ações diferentes. “Escutar é tu não interromper quando a pessoa está falando. É tu não esperar que ela fale uma coisa quando ela não fala o que tu quer e então tu acha que

não está bom. Escutar é estar aberto para o espanto, é estar aberto para se surpreender”, explica Brum (MARIANO, 2011, p. 310). Escutar é também entender os silêncios de seus perfilados, que podem ser até mais reveladores do que mil palavras ditas.

No entanto, esse encontro para a “escuta do outro” não é possível quando estamos escrevendo perfis póstumos. Nessas situações, a pessoa que seria a mais recomendada para contar sobre as suas histórias já não pode narrá-las por si mesma e essa função acaba sendo delegada aos seus entes queridos. Retornamos aqui à fala de Martinez (2014, p. 78) na qual o que diferenciaria o perfil do obituário seria a vida ou o falecimento do personagem retratado.⁴ Diante disso, questionamos a afirmação da autora e colocamos como uma possibilidade a realização do perfil póstumo, mostrando pistas e experimentações ligadas à possibilidade de se perfilar uma pessoa, em riqueza de detalhes, mesmo quando ela faleceu há mais de décadas, caso de Cassiana Nunes.

De forma objetiva, entendemos que o perfil póstumo ocupa um lugar diferenciado em relação ao obituário, visto que este último é um texto pautado pelo falecimento de alguém, publicado imediatamente à época da morte; em muitas ocasiões, especialmente quando se trata de um personagem célebre ou figura pública, o texto pode até ser preparado com certa antecedência, reservando-se apenas espaço extra para acrescentar qual foi o motivo do óbito. Para o perfil póstumo, a pauta é a vida, de forma a registrar histórias e prestar homenagem àquela pessoa que partiu. Além disso, no perfil póstumo, mais importante do que as razões de um falecimento são as conquistas e os dias compartilhados pelo personagem com aqueles que ele um dia amou.

3 Experiências de perfis póstumos em Cachoeira do Brumado e em Cuiabá

Qual é a responsabilidade de se escrever sobre a vida de quem não está mais aqui para opinar e contar sua versão dos fatos, de quem não pode mais interferir na construção da própria narrativa? Esta é talvez uma das inquietações mais frequentes quando se está diante do desafio de escrever sobre um personagem que já faleceu. Afinal, apenas ele poderia revelar aspectos de sua

4 Para além da questão da vida ou óbito do personagem, temos também exemplos de perfis escritos sobre objetos e animais. Um exemplo disso é o livro “Bandido Raça Pura: e outros 35 perfis de ilustres mais ou menos virtuosos, notáveis anônimos, cães, ratos, urubus e coisas supostamente inanimadas”, de Fred Melo Paiva (2014).

vida que são desconhecidos pela família, por amigos e, até então, pela mídia. Por isso, apresentamos nossas experiências ao perfilar personagens póstumos em Cachoeira do Brumado/Mariana-MG e Cuiabá-MT.

A título de contextualização, estamos abordando neste artigo as vivências perfilando quatro personagens diferentes, sendo três de Cachoeira do Brumado e um de Cuiabá. São eles:

Artur Pereira: renomado artista popular brasileiro, nasceu em Cachoeira do Brumado em 11 de fevereiro e foi o precursor da arte de esculpir em madeira na comunidade. Ganhou certa fama e reconhecimento no cenário da arte brasileira a partir da década de 1970 e já teve as suas obras expostas em diversas cidades brasileiras e do exterior. Faleceu no distrito em 06 de junho de 2003, aos 83 anos. Sobre o escultor foi escrito o perfil póstumo “O artista com alma de bicho”;

Cassiana Ferreira Nunes: pioneira dos tapetes de piteira, hoje feitos de sisal, em Cachoeira do Brumado, um dos artesanatos feitos na comunidade. Nasceu em 1883, no entanto, não se sabe com precisão dia e mês de seu nascimento. Apesar do seu pioneirismo e da importância dos tapetes na comunidade, é uma personagem silenciada e poucos conhecem a sua história. Faleceu em 11 de dezembro de 1959, aos 76 anos. Sobre a tecelã foi escrito o perfil póstumo “A mulher que teceu história”;

Mário Ramos Eleutério: dentre as diversas atividades que desempenhou em vida, como a de vereador e vendedor, as mais marcantes de sua trajetória foram as de artesão das painéis de pedra sabão, artesanato tradicional de Cachoeira do Brumado, e de tropeiro (nome dado a quem viajava em tropas de animais). Nasceu no distrito em 22 de novembro de 1945, era grande incentivador da memória e artesanato local, tanto que criou o Memorial dos Tropeiros Antônio Pedro Eleutério e a Festa da Painel de Pedra. Faleceu em 04 de setembro de 2017, aos 71 anos. Sobre ele foi escrito o perfil póstumo “O tropeiro que tinha medo de ser esquecido”;⁵

Lourival Lopes da Silva: dedicou os últimos 25 anos de sua vida a treinar futebol com crianças e adolescentes de sua comunidade. Mesmo sem qualquer apoio do poder público, o treinador, nascido em 10 de julho de 1964, no município de Juazeiro do Norte (CE), não mediu esforços para guiar seus jogadores para um futuro melhor. Lourival faleceu em 02 de julho de 2016, aos 51 anos. Sobre

5 O perfil “O tropeiro que tinha medo de ser esquecido” foi o vencedor na categoria Jornalismo Literário e/ou de Opinião da XXVI Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação - Edição 2019 (GONÇALVES, COELHO, 2019b). Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/expocom/EX68-0445-1.html>. Acesso em: 08. out. 2020.

o técnico de futebol foi escrito o perfil póstumo “Lourival – um técnico além dos gramados”.

É preciso ressaltar que, dentre as quatro personalidades retratadas, uma das autoras não conheceu dois dos seus personagens, Artur Pereira e Cassiana Nunes. A tecelã faleceu há 60 anos, tornando ainda maior o desafio de escrever sobre ela, visto que além da escassez de informações sobre a personagem, são poucas as pessoas que se lembram dela ou sabem de histórias sobre a artesã para além do seu pioneirismo.

Partimos de locais diferentes, mas que se assemelham em relação à abordagem da morte no jornalismo local, que repete os padrões de apenas abordar, na maioria das vezes, óbitos trágicos ou de uma figura com certa atenção midiática ou importância que são, por exemplo, os casos, respectivamente, de Lourival e Mário. Lourival, por ter falecido após sofrer um acidente de trabalho, teve a sua morte “anunciada” em diversos veículos midiáticos de Cuiabá, mas a sua história de vida foi silenciada em textos que, muitas vezes, apresentavam características sensacionalistas.⁶ Já Mário, por ter sido vereador e uma personalidade conhecida na região, teve seu falecimento repercutido nos jornais de Mariana, a sua trajetória lembrada e, em certa medida, “celebrada”,⁷ além de ter ganhado notas de pesar nos sites da Câmara Municipal e da Prefeitura de Mariana.

Narrar a vida de um personagem já falecido exige grande responsabilidade por parte de quem conta a história. Afinal, uma vez que o personagem do perfil póstumo se tornou incapaz de externar seus relatos individuais, eles precisam ser contados por pessoas que conheceram e conviveram com o perfilado.

Além das dificuldades de se contar uma história, é preciso sensibilidade na abordagem do tema junto à família e a pessoas próximas, já que a perda do ente querido passa a ser um tema delicado, principalmente se tratando de uma morte trágica e inesperada, como ocorreu com Lourival. Por isso, é preciso cautela ao abordar a morte durante a entrevista, especialmente quando se

6 Ainda que traga uma breve notícia focada em sua morte e um título que foca mais na violência do acidente que no personagem em si, o site RDNews veiculou uma das poucas matérias que não trouxeram a violência do acidente com muitos detalhes. Disponível em: <https://www.rdnews.com.br/cidades/morre-treinador-de-futebol-de-cuiaba-ao-ser-sugado-por-maquina-agricola/72774>. Acesso em: 08 out. 2020.

7 Edição nº 666 do *Jornal Planfletu's*, em que foi publicada a matéria “Mariana perde um grande homem, Sr. Mário Ramos Eleutério” na página 11. Disponível em: <http://www.jornalpanfletus.com.br/download-jornal-informativo/0a951c8faecfb54c2c83c2dc2f74fc1570874>. Acesso em: 04 out. 2020.

trata de óbitos ainda recentes no momento da abordagem, como nos casos de Lourival e Mário.

À época da entrevista com uma das netas de Mário, Kelly Eleutério Machado Oliveira, a jornalista já havia começado a escrever o perfil do artesão começando pela narração de seu velório, do qual havia participado junto à comunidade cachoeirense e por ser uma pessoa que admirava antes mesmo de saber que Mário seria um dos personagens retratados em seu TCC. A escolha por começar um perfil através da descrição de um velório como recurso narrativo pode soar peculiar para muitos, especialmente por afirmarmos que o perfil póstumo não se pauta pela morte. No entanto, essa decisão tomada exclusivamente para o texto do tropeiro contemplava o momento de uma despedida marcante e bonita, que reuniu as tropas, o Congado e grande número de pessoas em sua casa, próxima à queda d'água que nomeia o distrito. Quem assistisse àquele momento e não soubesse do que se tratava poderia até pensar que era uma festa. Em certa medida, podemos considerar que de fato foi.

Por essa razão, abordar a morte e o rito de despedida do avô da entrevistada era algo importante para a construção do perfil do tropeiro e para entender se esse início seria apropriado, conforme sua visão das homenagens fúnebres prestadas. Surpreendentemente, Kelly concordava que havia beleza na despedida de Mário, pois, antes mesmo de mencionar o assunto, ela não só narrou as suas impressões daquele dia como sugeriu durante a entrevista que a escrita do texto sobre o seu avô se iniciasse pelo velório, sem saber que era exatamente dessa forma que já estava sendo construído.

Uma experiência próxima também foi vivenciada na escrita do perfil de Lourival por alguém que participou de seu velório. Isso possibilitou que houvesse uma descrição com detalhes da incredulidade das pessoas da comunidade diante do anúncio da morte, de pessoas prestando homenagens e do cenário composto pelas cores do uniforme da escolinha, da despedida em um ginásio cheio de pessoas, da paisagem sonora do velório e do rito do cortejo fúnebre até o cemitério.

Termos participado do momento de rito funeral nos ajudou na reconstituição de cenas mais ricas, cheias de detalhes, apropriando-nos de elementos literários para a escrita do perfil póstumo, algo que não foi possível de se fazer nos textos sobre Artur Pereira e Cassiana Nunes. Mais do que isso, permitiu que a morte fosse retratada a partir da comoção da comunidade e do que aquela perda representa para as comunidades cachoeirense e cuiabana. Os

detalhes permitem uma construção de vínculo com o personagem que despertam emoções, empatia, que transportam leitores para a cena da despedida, de forma a entender (ainda que parcialmente) o peso daquela figura e a importância de se perfilá-la postumamente. Ao mesmo tempo, o vínculo afetivo entre jornalista e personagem, bem como entre jornalista e comunidade, evita que haja uma apropriação descuidada e reducionista da trajetória do perfilado, de suas possibilidades de representação, distanciando-se de narrativas sensacionalistas e cheias de deslizes éticos.

Os mesmos detalhes, importantes na descrição dos ritos de despedida e das homenagens, são dispensáveis na descrição da morte em si, de forma que o foco continue no personagem, em vez de deslocar o eixo de atenção para a tragédia. Não focalizar na morte do personagem também é uma forma de se lidar com a perda, seja ela do próprio personagem, caso exista vínculo entre personagem e jornalista, seja ela de pessoas próximas, como foi o caso da escrita dos perfis póstumos de artesãos cachoeirenses em um momento marcado por dor e luto devido a uma perda pessoal e familiar.

As homenagens e aglomerações intensas de pessoas nos velórios e cortejos que aproximam Mário e Lourival em seu momento de partida, também trazem diferenças: a abordagem mais festiva do velório da personalidade cachoeirense, algo incomum aos ritos fúnebres da região, traz consigo não apenas marcas de manifestações culturais (como do Congado), mas também a celebração da longa vida de uma pessoa querida. Por outro lado, a morte acidental, trágica e violenta do treinador cuiabano trouxe um pesar que fala não apenas da ausência que ele deixou para a comunidade, da sensação de “orfandade” das crianças da escolinha, mas que embute ainda toda a vida que poderia ter vivido e que foi interrompida bruscamente. Sabe-se que não existe receita para narrar a morte no jornalismo, mas também é notório que, dentro das diversas culturas que compõem o Brasil, o luto e a perda de uma referência comunitária se expressam de formas distintas, a depender da personalidade, dos ritos e do contexto de morte. Saber relatar a morte de forma respeitosa, considerando essas especificidades, passa pela compreensão do significado daquela vida e da comunidade que a rodeia.

Um ponto importante do perfil póstumo é também a sua composição visual, em termos de recursos que possam ser utilizados para apresentar o perfilado ao público. No caso de perfis de pessoas que faleceram recentemente, é possível reunir fotos de arquivo, registros marcantes do perfilado e buscar acesso ao acervo familiar. Foi perceptível uma dificuldade comum de ilustração/

apresentação visual tanto nos casos de perfilados que faleceram antes da popularização das câmeras fotográficas (como é o caso de Cassiana), quanto de perfilados cujas famílias não tinham fotografias digitais e/ou que pudessem ser facilmente incorporadas às publicações jornalísticas com qualidade (caso de Lourival), sobretudo quando se trata de suportes midiáticos impressos (livro e revista). Em ambos os casos citados, recorreu-se a ilustrações desses personagens como recurso visual mais viável para humanizá-los.

A partir das experiências das autoras em perfilar personagens falecidos e do que já foi descrito, listamos, de forma geral, algumas estratégias elementares de apuração e escrita, além de soluções encontradas para ajudar na construção de perfis póstumos:

Entrevistas com familiares, amigos e outras pessoas (vizinhos, colegas de trabalho) que conheceram o perfilado. Todas as entrevistas para os perfis citados neste artigo foram presenciais e gravadas em áudio. Foram feitas ainda anotações das observações durante as entrevistas, do comportamento dessas fontes ao falar do perfilado, possibilitando a construção de um texto mais descritivo. Também foram solicitadas informações sobre descrição de personalidade e de características psicológicas dos personagens;

Recuperação de detalhes e momentos de contato com o personagem que ainda estejam na memória da jornalista, seguida de anotação sistemática de todos os detalhes possíveis e de checagem de dados atrelados a essas lembranças. Tanto o perfil de Lourival quanto o de Mário foram escritos com base em experiências pessoais e convivência por parte das próprias autoras com os perfilados;

Pesquisa em fontes documentais, como em bancos de dados com registros de nascimento, batismo,⁸ casamento, óbito e projetos de lei municipais. Para isso, foram consultados os arquivos da Paróquia Nossa Senhora da Conceição, o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, o Cartório de Notas e Registro de Cachoeira do Brumado, o Cartório de Registro Civil de Mariana e os sites da Câmara de Vereadores e da Prefeitura Municipal de Cuiabá;

Consulta a jornais, revistas, programas televisivos disponíveis na internet e publicações nas redes sociais que envolvam direta e indiretamente o perfilado;

8 Em Cachoeira do Brumado, por se tratar de uma região do interior de Minas, era comum que muitas pessoas tivessem apenas os registros religiosos e não houvesse documentos oficiais. Por isso, foi essencial fazer esse procedimento de apuração, especialmente, para escrever sobre Cassiana, a personagem que apresentou a maior escassez de dados.

Visitas a residências em que perfilados moraram e/ou onde suas famílias ainda guardam seus pertences, exposição sobre a sua obra (caso de Artur Pereira) e locais importantes para o personagem, para entender minimamente suas condições de vida, elementos de sua rotina contextualizados diante de suas histórias. Aspectos como a arquitetura da casa, a vista, a luminosidade, o conforto e o acesso a determinados serviços no entorno podem ser dados valiosos durante a escrita;

Uso de fotografias de familiares ou pertences pessoais do personagem, a fim de compor visualmente o perfil póstumo. Em casos de fotografias com baixa resolução ou ausência de imagens do perfilado, as ilustrações operam como recurso potente, baseadas em descrições físicas e psicológicas obtidas durante as entrevistas e o processo de apuração.

4 Considerações finais

Ainda que sejam listados muitos desafios para a construção do perfil póstumo, ressaltamos a necessidade de delinear estratégias que viabilizem sua escrita. Ainda que o perfil construído após o falecimento de um personagem possa não o representar em sua totalidade, qual perfil ou produto jornalístico/literário conseguiria tal feito?

Sabemos que as lembranças em relação a entes queridos no período posterior a sua morte podem passar por idealizações e seleção de uma imagem pouco equilibrada, destacando aspectos apenas positivos dos perfilados. No entanto, sabemos também que os sujeitos entrevistados ainda em vida para o perfil tendem a filtrar suas experiências e abordar episódios convenientes. Ao final, não há como evitar a subjetividade no processo de escrita e o encontro intersubjetivo entre jornalista e personagem: o perfil e suas possibilidades de humanização emergem principalmente desse encontro, de uma afetação mútua, ainda que não se conheça pessoalmente a pessoa perfilada.

Ressalta-se que o perfil pressupõe uma escrita e uma apuração mais difíceis nos casos em que não se conhece pessoalmente o personagem (como foram os casos de Cassiana e Artur). O contato com o perfilado ajuda na descrição de personalidade, na ambientação e estruturação do cenário, mobilizando recursos descritivos e narrativos com maior detalhamento e segurança.

A aproximação entre práticas jornalísticas e elementos de construção textual literária, típica do perfil, nos ajuda a repensar o jornalismo, as temporalidades envolvidas na escrita de histórias e vidas complexas, que não cabem dentro de um *deadline* apressado, movido menos pelo interesse público e mais pelo senso de urgência naturalizado durante a produção de *hard news*. As experimentações que nos trouxeram a um esboço de sistematização do processo criativo-produtivo do perfil póstumo são também tentativas de materializar uma dentre muitas possibilidades do “jornalismo sensível”: aquele que não deixa de ser informativo, mas que se apropria de “subjetividades combinadas nas diferentes etapas do processo jornalístico (sem abrir mão da racionalidade e de uma objetividade metodológica) como ferramenta de comunicação e pluralização das noções de realidade” (NASCIMENTO, 2020, p. 7).

A partir de uma escrita afetiva, como Cremilda Medina (2008) acreditamos em um jornalismo e em uma construção de perfis póstumos que perturbe, dialogue, transformando interação em “obra de arte”, em encontros que gerem vínculo, empatia e desestabilidade. Contar histórias a partir do protagonismo de perfilados importantes para suas comunidades, bem longe das grandes metrópoles brasileiras, é assumir a responsabilidade de narrar aquela vida (muito mais que sua morte) coletivamente, reverberando vozes de quem acompanhou sua trajetória, de oferecer um espaço poético em que a existência não se resume a descrever um sujeito perante sua própria história, mas a reconhecê-lo e torná-lo legítimo representante de uma sociedade inteira.

Referências

COSTA, Luciano Martins. Reportagem + biografia + arte = obituário. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, edição 423, 19 fev. 2008. Seção Armazém Literário. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/reportagem-biografia-arte-obituario/>. Acesso em: 26 set. 2020

ENGSTER, Ariel. **A vida dos mortos**: construção de personagem nos obituários do The New York Times. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) -Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/111776>. Acesso em: 04 out. 2020

GONÇALVES, Thalia Aparecida.; COELHO, Tamires Ferreira. O tecer das tramas: dificuldades e desafios na apuração e na escrita do perfil jornalístico de Cassiana Ferreira Nunes. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 23., 2019, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2019a. v. 1. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0445-1.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2019.

GONÇALVES, Thalia Aparecida; COELHO, Tamires Ferreira. O tropeiro que tinha medo de ser esquecido. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 23., São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2019b. v. 1. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/expocom/EX68-0445-1.html>. Acesso em: 08 out. 2020.

GUEDES, Diogo. Quando o jornalismo utiliza a morte para falar da vida. **JC Notícias**, Recife, 12 abr. 2015. Sessão Obituários. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/04/12/quando-o-jornalismo-utiliza-a-morte-para-falar-da-vida-176278.php>. Acesso em: 26 set. 2020.

MARIANO, Agnes. Eliane Brum e a arte da escuta. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 307-322, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/15047/14436>. Acesso em: 28 set. 2020.

MARTINEZ, Monica. A vida em 20 Linhas: a representação da morte nas páginas da Folha de S. Paulo. **Intercom: RBCC**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 71-90, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/interc/v37n2/1809-5844-interc-37-02-0071.pdf>. Acesso em: 04 out. 2020.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e Jornalismo**: da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus, 2008.

NASCIMENTO, Victor Rocha. **Uma retomada do jornalismo sensível**: a apresentação de leituras plurais da realidade por um jornalismo dos afetos. 2020. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13284>. Acesso em: 04 out. 2020

ORMANEZE, Fabiano. O gênero perfil à luz dos valores-notícia: uma contribuição ao ensino de Jornalismo Literário. *In*: ENCONTRO PAULISTA DE PROFESSORES DE JORNALISMO, 6., São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ESPM, 2013, p. 1-15.

PAIVA, Fred Melo. **Bandido Raça Pura**: e outros 35 perfis de ilustres mais ou menos virtuosos, notáveis anônimos, cães, ratos, urubus e coisas supostamente inanimadas. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

PENA, Felipe. O jornalismo literário como gênero e conceito. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 43-58, dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17241/10879>. Acesso em: 02 out. 2020

RIBEIRO, Natália. **Morte no Jornalismo**: uma análise da seção de obituários do jornal Zero Hora. 2015. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Centro Universitário Univates, Lajeado, 2015. Disponível em: <https://www.univates.br/bdu/bitstream/10737/1062/1/2015NataliaRibeiro.pdf>. Acesso em: 04 out. 2020

SILVA, Amanda Tenório Pontes da. A vida cotidiana no relato humanizado do perfil jornalístico. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 7, n. 2, p. 403-412, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2010v7n2p403/14470>. Acesso em: 27 nov. 2017.

VILAS BOAS, Sérgio. **Perfis e como escrevê-los**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2003.

A linguagem das *Graphic Novels*

Isabella Mantovani Matta

Universidade Presbiteriana Mackenzie

1 Introdução

“Arte Sequencial” é um termo cunhado pelo quadrinista e teórico estadunidense Will Eisner em seu livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1989) e nesse termo são baseadas as obras em quadrinhos — *Graphic Novels, comics*, histórias em quadrinhos, mangás e charges de jornal. O autor as define 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). Essa forma de expressão literária possui seu próprio sistema de funcionamento, que, segundo Eisner, foi se desenvolvendo ao longo do tempo e continua vigente até os dias atuais, devido ao extenso público de diversas gerações que consome essa literatura.

A linguagem presente nas obras da Arte Sequencial é constituída a partir da utilização de elementos verbais e imagéticos para narrar uma história. Essa linguagem evoluiu juntamente com a capacidade de leitura de seu público, pois

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).

Deste modo, a concepção geral de uma narrativa gráfica — no caso da obra que analisamos neste artigo, um romance gráfico — é feita através da conjugação de palavras e imagens dispostas pelo quadrinista, sendo assim necessária a habilidade de decodificação dos dois signos distintos, além da compreensão das relações internas de cada um deles — determinadas tanto por questões

simétricas e de perspectivas nas imagens, como por questões gramaticais, de enredo e sintaxe nas palavras. Para Eisner, “a leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (EISNER, 1989, p. 8): apesar do uso repetitivo de signos (verbais e não-verbais) já de conhecimento do leitor, ao definir uma relação entre eles, forma-se o que Eisner denomina de “gramática” da Arte Sequencial.

Por ser uma forma de expressão ampla, a Arte Sequencial contempla diferentes subtipos — que podem ser entendidos como gêneros e subgêneros —, como é o caso do romance gráfico. A confecção de um romance gráfico remete, literalmente, a um romance narrado através de imagens com pequenos trechos textuais. Considerando que a maioria dos romances gráficos possui uma história mais complexa e elaborada em comparação a HQs e outros gêneros da Arte Sequencial, pode-se afirmar que, em sua construção, são apresentados mais elementos narrativos — como espaço, tempo, personagens etc. —, desenvolvendo-se, assim, uma história mais encorpada e estruturada, semelhante a um romance literário. Outra particularidade presente na construção de um romance gráfico é, segundo Baetens e Frey (2014), o conteúdo adulto com temas voltados para a realidade, ou seja, não limitado a universos ficcionais no sentido de mundos inventados, tendo, muitas vezes, narrativas autobiográficas, jornalísticas e/ou históricas, o que cria um nicho mais específico para aqueles que têm interesse nessas narrativas.

O artigo aqui desenvolvido tem como *corpus* o romance gráfico de Marjane Satrapi, *Persépolis*, publicado em quatro volumes entre 2000 e 2003 (posteriormente publicado em volume único), que mereceu grande atenção do público e da crítica, vencedor de diversos prêmios e adaptado para o cinema de animação, dirigido pela própria autora em parceria com Vincent Paronnaud em 2007, também vencedor de vários prêmios, dentre os quais se destaca o prestigiado Prêmio do Júri de Cannes no mesmo ano.

*Persépolis*¹ retrata uma parte da vida da autora Marjane Satrapi, nascida no Irã em 1969. A obra faz um recorte de sua infância no Irã e de sua juventude na Europa, para onde foi enviada por seus pais para estudar no Liceu francês de Viena, Áustria. Ao retratar esses períodos de sua vida, Marjane trata de assuntos como cultura, religião e costumes próprios do Oriente Médio e, em particular,

1 Utilizou-se neste artigo a edição de *Persépolis* de 2007, publicada pela editora Companhia das Letras, que não possui paginação. Para efeitos de referências e consultas, foi feita uma paginação a partir da introdução. Todas as citações — incluídas as das figuras — se referem a esta paginação, feita aqui com propósito acadêmico.

da história de seu país natal. Devido ao desconhecimento por parte de muitas pessoas no Ocidente a respeito da realidade de que fala Marjane, o quadrinista francês David Beauchard faz uma breve introdução no romance gráfico para situar o leitor, em que oferece informações básicas sobre acontecimentos de décadas e séculos anteriores ao período retratado na narrativa, especialmente quanto ao sistema político e religioso iraniano que contextualiza a sua infância e desencadeia os acontecimentos de sua juventude.

A autora narra os choques de cultura e religião que presenciou dada sua abrupta mudança de ares, tendo em vista ser uma criança nascida e criada com a cultura, a religião e os costumes característicos do Irã, que se vê inserida numa nova realidade com elementos divergentes daquelas aos quais estava habituada. Esse período da história da garota narra, portanto, também a história de um país e de um conflito entre culturas. Em *Persépolis* (SATRAPI, 2007) temos um panorama histórico-cultural narrado e ilustrado através dos olhos de uma pessoa que vivenciou acontecimentos históricos e contrastes culturais difíceis.

Ao longo deste artigo, o romance gráfico será analisado a partir do ponto de vista texto-imagem para compreender de que maneira o verbal e o não verbal conversam entre si para construir sentido e comunicar uma narrativa coesa e compreensível ao leitor, desenvolvendo as ideias por meio dos quadinhos e criando, assim, um romance narrado por meio de sequências imagéticas e textuais. A presente pesquisa procura indicar como se dá a narratividade através da conexão do linguístico com o imagético. Com esse propósito, a análise será feita tendo por base os conceitos desenvolvidos por Will Eisner (1989) e o estudo de Scott McCloud (1995) para o embasamento teórico da construção de uma narrativa gráfica, além das ponderações acerca da interação texto-imagem do pesquisador Neil Cohn (2013), bem como os estudos críticos de John Pier e José Ángel García Landa (2008) e Daniel Stein e Jan-Noël Thon (2013) sobre a narratividade, para analisarmos fragmentos selecionados da obra *Persépolis* (2007) de Satrapi.

2 Desenvolvimento

2.1 Linguagens verbal e não verbal no romance gráfico

Retomando Eisner (1989), temos a afirmação de que a Arte Sequencial é uma forma de expressão narrativa composta por dois elementos comunicativos distintos: o texto e a imagem. Esses elementos possuem suas próprias características e dinâmicas de funcionamento na sociedade; portanto, em um romance gráfico, cada uma exerce uma função através de suas particularidades. Em uma obra da Arte Sequencial, nos referimos por “texto” a toda e qualquer mensagem composta por signos verbais no romance, destinados, em geral, à balões de falas e pensamentos, descrição de ações e onomatopeias. Por imagem, nos referimos neste artigo a todo elemento pictórico presente no romance gráfico, isto é, os signos não verbais que são representações de elementos reais e/ou abstratos.

Para melhor compreender de que maneira os elementos verbais e não verbais se aplicam no romance gráfico, é preciso compreender a função desses dois elementos dentro das obras da Arte Sequencial. Segundo Cohn (2013), essa linguagem não se resume apenas a balões de fala e pensamentos ilustrados por desenhos. Os elementos textuais e imagéticos conversam entre si nos quadrinhos de diversas maneiras. Para o pesquisador, existem quatro maneiras diferentes de o verbal e o não verbal se conectarem em uma obra da Arte Sequencial: inerente (quando texto e imagem fazem parte da estrutura um do outro); emergente (texto e imagem são diretamente interligados); adjunto (texto e imagem são interligados, mas não diretamente); e independente (texto e imagem são totalmente separados).

Contudo, a utilização de dois elementos distintos implica um cuidado maior do quadrinista ao justapor texto e imagem, dado que esses dois elementos comunicativos necessitam trabalhar em harmonia em uma obra para que a coerência e a noção do fio narrativo do leitor não sejam corrompidas. Para isso, o quadrinista deve partir de uma logística para construir diálogos, ações e quadros, visto que o romance gráfico obedece a uma ordem de leitura, produzindo, assim, uma noção de tempo e espaço para o leitor. Isso ocorre devido à disposição dos quadros, assim como ao conteúdo textual e imagético presente em cada um — a descrição de alguma cena marcada por reticências ou vírgulas, ou imagens sequenciais de uma mesma ação, por exemplo —, que implicam um tempo que pode ser compreendido pelas ações das personagens ou através do tamanho do espaço que o quadro ocupa em uma página:

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 é concedida através da forma como texto e imagens se apresentam em um romance gráfico, Cohn (2013) complementa esta ideia afirmando que, caso esses elementos não sejam estruturados de maneira integrada na obra — como uma imagem que não condiz com a descrição textual —, a junção gráfica deles não ocorre, ocasionando apenas uma conexão baseada na semântica de cada um. Pode-se compreender a noção de passagem do tempo produzida através da junção dos elementos verbais e não verbais na Figura 1.



Figura 1 - Capítulo "O véu"
Fonte: SATRAPI, 2007, p. 236.

Podemos notar a passagem do tempo através da utilização de reticências na descrição do narrador, além de nas imagens que representam as pessoas indo e voltando do trabalho, ou na chegada da noite representada por um quadro em sua maioria preto, com a presença de uma pequena lua minguante.

A relação entre elementos verbais e não verbais se adequa a diferentes formas literárias, como, por exemplo, os livros ilustrados, em que o texto possui maior relevância na obra, e a imagem é utilizada, em geral, apenas para duplicar a informação presente no texto. Já no romance gráfico, ambos os elementos possuem uma importância conjunta, não possuindo um elemento que se sobressaia em relação ao outro. Neste caso, texto e imagem não são linguagens que devem ser compreendidas separadamente para, depois, serem analisadas conjuntamente, elas estão integradas e, justapostas, tornam-se uma nova linguagem.

Cohn (2013) afirma que, por muito tempo, os balões de falas e pensamentos foram vistos apenas como morfemas que estavam presentes nos quadrinhos; porém, acabaram por mostrar-se um esquema mais profundo que age como conector da imagem com o texto, ou até mesmo com outras imagens. Visto isso, compreende-se que a presença de ambos os elementos em um romance gráfico — ou qualquer obra pertencente à Arte Sequencial que contenha texto e imagem — não deve ser analisada separadamente, mas sim como uma linguagem própria, a linguagem dos quadrinhos. Contudo, para McCloud (1995), as figuras e o texto assumem, cada um em sua vez, a condução do texto. Dado que cada elemento sabe seu papel na narrativa, ambos exercem uma função de complemento ao outro. Na figura 2 temos um exemplo de como a imagem e o texto se complementam em um trecho de *Persépolis*.



Figura 2 - Capítulo “O esqui”
Fonte: SATRAPI, 2007, p. 269.

A sequência dos quadros dispostos lado a lado retratando os movimentos da personagem através das imagens produz para o leitor a noção de tempo da ação, a qual é reforçada pela utilização de vírgulas nas caixas de texto que marcam uma continuidade na narração em cada quadro, sendo finalizado no último com um ponto final. Neste caso, podemos notar a forma pela qual ambos os elementos, utilizados em doses diferentes, complementam um ao outro.

A construção de uma linguagem a partir da junção do verbal e não verbal nos quadrinhos possibilita ao quadrinista retratar sentimentos de maneira que um texto apenas verbal teria dificuldade em fazer. Isso ocorre devido ao fato de que lemos o mundo através das imagens, o que nos permite compreender sentimentos expressos em poucos traços, muitas vezes sem a necessidade de uma descrição verbal do que o quadrinista quis demonstrar com aquela ilustração. No caso da Figura 3, temos duas representações diferentes de sentimentos que não necessariamente precisam de uma descrição para que possamos compreender o sentimento expresso por Satrapi. Neste trecho, a rua da casa em que Marji morava no Irã havia sido bombardeada pela primeira vez e, ao reconhecer o bracelete de uma colega sua no meio dos destroços, a quadrinista retrata seus sentimentos — nos quadros 3, 4 e 5 — por meio de duas expressões faciais e um quadro totalmente em preto. O desespero, a tristeza e a raiva retratados por Satrapi nos quadros 3 e 4 não necessitam de uma descrição detalhada para serem reconhecidos pelo leitor.



Figura 3 - Capítulo “O shabat”
 Fonte: SATRAPI, 2007, p. 144.

Porém, ao escrever “Grito nenhum poderia aplacar meu sofrimento e minha raiva” como mensagem verbal no último quadro da página, Satrapi nos mostra a insuficiência verbal em certas situações. No entanto, como a imagem também parece ser antes uma ausência de imagem, sem essa descrição, a mensagem que Satrapi desejou passar ao leitor não seria bem-sucedida, visto que seria apenas um quadro completamente preto. Através desse exemplo (Figura 3), podemos compreender de que forma o verbal e o não verbal operam na narrativa de um romance gráfico. Temos dois exemplos retratados nos últimos quadros — evidenciados na Figura 4. O quadro do lado esquerdo retrata Marji cobrindo os olhos com uma expressão de angústia.



Figura 4 - Capítulo “O shabat”
Fonte: SATRAPI, 2007, p. 144.

No quadro da esquerda temos apenas o elemento não verbal, sem dispor de qualquer recurso narrativo verbal. Já no quadro da direita, temos apenas a presença de um painel preto e uma descrição verbal. A partir da análise da figura 4, podemos compreender a afirmação feita por McCloud (1995) sobre a importância dos dois elementos em uma obra da Arte Sequencial — dado que a linguagem dos quadrinhos é a unificação dos dois elementos —, ainda que, em determinados momentos, um dos dois elementos “conduza” a narrativa. No caso do quadro da esquerda, quem conduz a narrativa é o elemento não verbal; já no quadro ao lado, o elemento verbal guia o leitor a compreender a imagem representada.

Considerando que cada elemento possui suas versatilidades — um pode conduzir o outro em relação a necessidades específicas de comunicação —, vimos na figura 4 um caso em que apenas o elemento imagético esteve presente (Figura 4). Mas há também situações de quadros que contenham apenas o elemento verbal (Figura 5).



Figura 5 - Capítulo “O véu”
 Fonte: SATRAPI, 2007, p. 244

Neste trecho (Figura 5), temos dois quadros inteiramente preenchidos com elementos verbais. Essa construção narrativa foi utilizada para evidenciar a conversa que Marjane teve com seus pais ao telefone. A escolha de preencher esses dois quadros apenas com texto parte da relevância do diálogo entre Marjane e seus pais, tendo em vista que, caso houvesse algum elemento imagético apresentado nos mesmos quadros, a intensidade do diálogo, ou até mesmo o tom da conversa que a quadrinista quis passar, poderia perder a força, tendo que dividir a atenção do leitor em decodificar o verbal e o não verbal. Além disso, trata-se de uma maneira de reproduzir a sensação vivida na comunicação telefônica, que é apenas verbal.

Portanto, pode-se compreender que a forma que o quadrinista dispõe e utiliza os elementos textuais e imagéticos para a construção de uma narrativa gráfica transmite ao leitor mensagens diversas por meio da decodificação desses elementos. Portanto, ao compreender a importância e a forma pela qual cada elemento conduz a narrativa, o quadrinista constrói sua história através da relação entre texto e imagem, criando assim uma narrativa compreensível e fluida ao leitor.

2.2 Narratologia

O estudo das narrativas — ficcionais ou não ficcionais — por meio da análise dos elementos e da dinâmica própria das mensagens narrativas nos variados meios e linguagens em que pode se manifestar é chamado de narratologia. Através do crescimento de análises de narrativas que abordam outros meios e linguagens, surge a narratologia voltada para narrativas transmidiáticas. Pier e García Landa (2008) afirmam que qualquer narrativa — seja verbal, não verbal, ficcional ou não ficcional — não seria possível sem uma narratividade presente na obra. Para melhor compreender, a narrativa consiste em transmitir uma informação ou história, enquanto a narratividade é a maneira como essa história é contada, por meio de fatores que possibilitam a exposição de situações ou fatos.

Porém, ao falarmos sobre romances gráficos, devemos atentar às teorias narratológicas de narrativas transmidiáticas, dado que essa forma narrativa utiliza signos associados a linguagens e meios diferentes. Daniel Stein e Jan-Noël Thon (2013), na introdução a “Graphic Narrative and Narrative Theory”, presente na coletânea de pesquisas *From Comic Strips to Graphic Novels*, afirmam que muitos estudos tendem a utilizar a narratologia transmidiática como um termo guarda-chuva, porém, a narratividade presente em obras que utilizam mais de uma linguagem possui elementos que podem convergir com outras obras que também trabalham com linguagens variadas, mas de maneira diferente que as da Arte Sequencial. Isso ocorre se compararmos quadrinhos com filmes e animações, por exemplo. Para realizar uma análise dessas obras, contudo, é necessário reconhecer as diferenças e as semelhanças entre os elementos envolvidos:

[...] uma narratologia genuinamente transmidiática não deveria meramente aspirar a ser uma coleção de modelos narratológicos específicos de uma mídia, mas, ao contrário, deveria examinar uma variedade de fenômenos transmidiáticos através de uma variedade de mídias narrativas convencionalmente distintas (STEIN; THON, 2013, p. 2, tradução nossa).²

2 No original: “[...] a genuinely transmedial narratology should not merely aspire to be a collection of medium- specific narratological models but, rather, should examine a variety of transmedial phenomena across a range of conventionally distinct narrative media.”

Para se referirem ao quadrinhos, Stein e Thon — e outros pesquisadores presentes na coletânea *From Comic Strips to Graphic Novels* — utilizam o termo “narrativas gráficas”, pois julgam ser mais abrangente para as diferentes formas, gêneros, formatos e tradições culturais para narrar histórias em obras da Arte Sequencial.

A relação do verbal e não verbal em um romance gráfico é necessária para a construção de uma linguagem própria da Arte Sequencial, contudo uma narrativa gráfica não pode ser reduzida apenas à combinação de imagens e texto em quadros separados delimitados por molduras, ela possui uma relação imagem-texto naturalmente intrínseca, e é através da relação desses dois elementos que a narratividade de um romance gráfico acontece. Como dito anteriormente, a junção de elementos verbais e não verbais em uma obra da Arte Sequencial produz a noção de tempo e de espaço na narrativa. Assim sendo, a narratividade presente em um romance gráfico, tal como nas narrativas gráficas em geral, depende da maneira como as formas verbais e imagéticas dialogam em um texto para demonstrarem a presença dos outros elementos narrativos, construindo, assim, uma narrativa completa e lógica.

A construção da narratividade em um romance gráfico é realizada através da maneira como o quadrinista dispõe os elementos principais dessa narrativa, obtendo uma produção narrativa coesa e com diversas possibilidades de construção. A utilização dos elementos principais — texto e imagem — gera uma linguagem própria pertencente à Arte Sequencial, o que ocasiona a criação de outros elementos essenciais para a narrativa: tempo, espaço, personagens etc. Esses elementos, quando desenvolvidos corretamente em uma narrativa gráfica, produzem uma narratividade fluida para o leitor, que percebe a construção da narrativa através da decodificação dos signos principais, que são o verbal e o imagético.

Satrapi utiliza muitos dos recursos da narrativa gráfica e da Arte Sequencial — como a disposição dos quadros em uma página, a utilização de apenas um dos elementos principais em determinados quadros etc. — para formar uma narratividade compreensível em seu romance gráfico *Persépolis*. Podemos observar a maneira que a quadrinista utilizou esses recursos ao descrever que seu pai, durante a revolução de 1979, tirava fotos de cenas vivenciadas por ele durante a revolução. Marjane opta por construir a cena fora dos convencionais quadros (Figura 6): trata-se da descrição de diversas situações que ocorreram durante a revolução representadas pelas fotografias do pai de Marji, que

é intensificada pela presença do personagem ao lado dessas fotografias, apontando a câmera para elas.



Figura 6 - Capítulo “Persépolis”
Fonte: SATRAPI, 2007, p. 28.

A construção desse “quadro” possibilita ao leitor a visualização da situação como um todo: as ações policiais, os manifestantes, o pai de Satrapi capturando todos esses acontecimentos com sua câmera. A disposição das fotografias retratando cenas da guerra e a imagem do pai de Marjane posicionado ao lado, sem a necessidade de colocá-lo em um quadro ao lado das fotografias, produz no leitor o entendimento de que, além de estar narrando o acontecimento, o pai de Marjane vivenciou aquela situação, portanto, a disposição das imagens e do pai de Satrapi revela ao leitor a narratividade de um acontecimento.

Outra situação presente em *Persépolis* que demonstra as possibilidades narrativas utilizadas por Satrapi para construir cenas e situações diversas está presente na figura 7, em que a quadrinista descreve uma situação da história do Irã construindo, em apenas um quadro, uma narrativa que conta o passado do país.

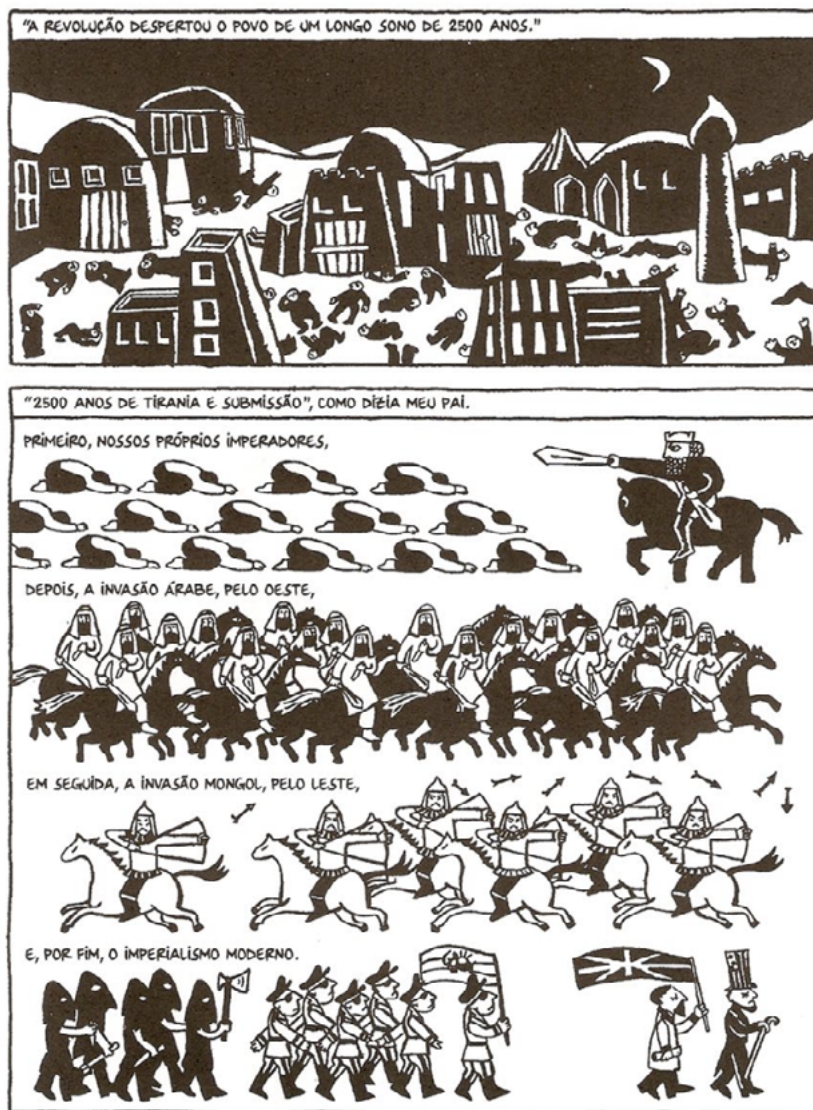


Figura 7, Capítulo "A bicicleta"
Fonte: SATRAPI, 2007, p. 13

Satrapi utiliza os elementos imagéticos para descrever como cada invasão e tomada de poder aconteceram historicamente no Irã: através da representação de cada uma delas, a quadrinista cria uma narrativa de 2500 anos em apenas um quadro. Por meio da disposição de cada grupo de elementos narrado neste quadro presente na Figura 7, juntamente com as descrições verbais, é possível compreender de que maneira a narratividade de eventos históricos de 2500 anos é feita. A narratividade presente nos romances gráficos permite uma flexibilidade do quadrinista ao criar suas cenas e narrar, como neste caso, acontecimentos históricos a partir da utilização apenas de elementos verbais e imagéticos.

Desta forma, é possível compreender a maneira pela qual a linguagem dos quadrinhos foi utilizada por Satrapi ao construir a narrativa de um romance gráfico que contém temas autobiográficos e históricos. Ao narrar os acontecimentos por meio da utilização de imagens e textos, o quadrinista pode fazer descrições diversas, além de oferecer ao leitor uma experiência ao entrar em contato com esse tipo de leitura que foge do padrão convencional adotado pela prosa verbal.

3 Considerações finais

Diante do que foi exposto, pode-se afirmar que a linguagem presente em um romance gráfico é feita através da utilização de dois elementos principais, que são o texto e a imagem. Esses elementos, justapostos, permitem ao quadrinista uma gama extensa de combinações para construir narrativas, sejam elas ficcionais ou não. É, pois, a partir da utilização desta linguagem que, na maioria das obras da Arte Sequencial, a perspectiva do quadrinista sobre determinadas situações e histórias é narrada.

Por meio da pesquisa que originou este artigo foi possível compreender que a construção de outros elementos narrativos — como espaço, tempo, personagens etc. — depende da relação texto-imagem em uma narrativa gráfica, criando assim uma narratividade característica às obras da Arte Sequencial. Portanto, a junção de elementos verbais e não verbais constitui uma linguagem própria dos romances gráficos e outras obras desse gênero comunicativo, como a aqui examinada *Persépolis* (2007).

Ademais, podemos afirmar que, através da decodificação dos elementos verbais e imagéticos em uma narrativa gráfica, obtemos uma experiência literária diferente daquela de uma obra em prosa, dado que a construção de cenários, personagens e outros elementos essenciais para uma narrativa acontece por meio da linguagem da Arte Sequencial. Por isso, ao entrar em contato com um romance gráfico, o leitor observa um universo descrito através da imaginação do quadrinista, que utiliza desenhos e pequenas caixas de texto para narrar sua história.

Em suma, através de um exame narratológico sobre a obra de Satrapi, pode-se afirmar que *Persépolis* (2007) possui uma construção coerente e bem desenvolvida através da utilização da linguagem dos quadrinhos. A autora conta sua história, da infância até a fase adulta, por meio do uso de elementos verbais e não verbais em um romance gráfico que possibilita ao leitor conhecer o mundo

através do seu olhar. Por meio das contribuições teóricas utilizadas no presente artigo, pôde-se compreender de que maneira as imagens e os textos são utilizados ao narrar uma obra da arte sequencial, além de serem identificáveis também as escolhas autorais que permeiam esse processo narrativo.

Referências

- BAETENS, Jan; FREY, Hugo. **The Graphic Novel: An Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- 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, p. 1-14, 2017.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- PIER, John; GARCÍA LANDA, José Ángel. **Theorizing Narrativity**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH &Co., 2008.
- SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- STEIN, Daniel; THON, Jan-Noël. **From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013.

SOBRE OS AUTORES

Adeval Ferreira de Andrade Neto

Mestrando em Letras e graduado em Letras: português (2022) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), e graduado em Engenharia Mecânica (2015) pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atuou como aluno bolsista Mackpesquisa (2022), desenvolvendo estudos na área de literatura brasileira contemporânea. Atualmente integra os grupos de pesquisa SEMIC - Semióticas Contemporâneas e LICEX - Literatura em Campo Expandido. Interessa-se em pesquisas nas áreas de Literatura Comparada, Literatura Brasileira, Literatura Contemporânea e Literatura e outras artes. Tem experiência em escrita, edição e revisão de textos literários.

adevaldeandrade@gmail.com

Anna Paula Silva e Sousa

É graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, e atuou no PIBID como professora em formação no Ensino Público. É também formada em Teologia pelo Seminário Bíblico Palavra da Vida, com dupla ênfase (Missões/Educação Cristã) e línguas originais.

annapaulasilvaesousa.1909@gmail.com

Bruna Fontes Ferraz

Doutora e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), com atuação nos cursos técnicos e na Graduação em Letras - Tecnologias da Edição. Organizou o livro *Na literatura, os sentidos* (O sexo da palavra, 2018) e coorganizou as obras *Reinvenções da modernidade: arte e literatura no Brasil* (Moinhos, 2020) e *Calvino em JornadaS* (Relicário, 2015). É autora de vários artigos publicados em periódicos científicos.

bruna.fferraz@gmail.com

Denilson Patrick Oliveira Silva

Possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e é mestrando em Estudos Literários pela mesma instituição. Atualmente é professor de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino de Mato Grosso. É membro do grupo de pesquisa Semióticas Contemporâneas (SEMIC) e atua principalmente nas seguintes áreas: Literatura, Mídia e Tecnologia; e Literatura Eletrônica.

denilsonoliveirx@gmail.com.

Emanuel J. Santos

Doutorando em Literatura Comparada (UFMT), com período sanduíche na Universidade de Coimbra (PDSE-UC), Mestre em Letras (UNINCOR), licenciado em Letras (UNIFRAN), licenciado e bacharel em História (UFOP). Sua pesquisa atual concentra-se nas formas pelas quais o Tarô se apresenta e representa nas mais diversas materialidades da literatura. Em paralelo à sua carreira acadêmica, exerce a profissão de cartomante e dedica-se a colecionar baralhos, tendo publicado alguns livros sobre o assunto.

emanueljsantos7@hotmail.com

Flavia Abreu Pereira da Silva

Licenciada em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Foi professora de inglês no programa Idiomas sem Fronteiras (IsF) e também no Programa de Extensão de Línguas do Instituto de Linguagens (IL) da mesma universidade. Participante do grupo de pesquisa SEMIC - Semióticas Contemporâneas, interessada por literatura eletrônica e suas produções em jogos e redes sociais.

flavia.abreu.lettras@gmail.com

Iouchabel Sarratchara de Fatima Falcão

Mestra e doutoranda em Estudos de Linguagem pelo PPGEL/UFMT. Atua como professora de Língua Portuguesa no ensino básico da rede estadual de ensino de Mato Grosso. Sua atuação acadêmica navega entre poemas líricos e narrativas, especialmente da literatura produzida em Mato Grosso, por meio das lentes da Literatura Comparada, com foco nos estudos mitopoéticos e filosóficos. A maior parte de sua produção envolve os estudos da poética lírica de Santiago Villela Marques.

iouchabel@gmail.com

Isabella Mantovani Matta

Graduada em Letras Português e Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Durante a graduação desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre a construção da personagem feminina representada no vampirismo com base na novela *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu e foi pesquisadora PIBIC acerca da análise do espaço ficcional na obra *A menina dos olhos de ouro*, de Honoré de Balzac. É mestranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras Mackenzie (PPGL/UPM) e integrante do grupo de pesquisa Semióticas Contemporâneas (SEMIC), atuando principalmente das seguintes áreas: Literatura; Estudos Literários, e Intermídias.

isa.mantovani22@gmail.com

Joycy Ambrósio da Silva

Jornalista atuante na área. Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), com graduação interrompida em Administração. Foi produtora audiovisual com experiência em produções publicitárias, documentários, curtas e longa-metragem, séries e clipes musicais. Com muita afeição pela obra de Gabriel Garcia Márquez, bebe da água de suas obras para tentar transcender com a escrita literária e acadêmica.

joycyambrosio@gmail.com

Juan Ferreira Fiorini

Doutor em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso. Membro do Grupo de Pesquisa Semióticas Contemporâneas (SEMIC) e do Grupo de Pesquisa em Literatura em Campo Expandido (LICEX). Autor dos livros *Quase nada sempre tudo* (2009) e *Contar filmes: o cinema imaginário de Manuel Puig* (2020). Organizador de *Na literatura, as imagens* (2019). Co-organizador de *Palavra e imagem em deslocamento* (2020), *Palavra e imagem na literatura contemporânea* (2020) e *Intermídias, transmídias e estudos culturais* (2021). Co-organizador da Coleção Polifonia, publicada pela Editora Tradição Planalto.

fiorini.juan@gmail.com

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada (2012), Mestre em Estudos Literários/Teoria da Literatura (2007) e bacharel em Comunicação Social/Radialismo (1998) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu pesquisas de pós-doutoramento em Literatura Comparada junto à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT, 2019-2021) e em Teoria Literária junto à Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2013-2014), ambas como pesquisadora PNPd/CAPES. Professora Assistente Doutor I no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Curso de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Integra os Grupos de Pesquisa SEMIC - Semióticas Contemporâneas e LICEX - Literatura em Campo Expandido.

maria.moreira@mackenzie.br

Nabil Araújo

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador bolsista do programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE) da FAPERJ. Editor Associado de *Matraga* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ (PPGL-UERJ). Coordenador da área de Estudos de Literatura do PPGL-UERJ. Líder do grupo de pesquisa “Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade” (CNPq). Coordenador do conselho editorial da Coleção Letras UERJ (EdUERJ). É autor de *O evento comparatista: da morte da literatura comparada ao nascimento da crítica* (EdUEL, 2019) e de *Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos* (EdUERJ, 2020).

nabil.araujo@gmail.com

Rejania Francisca da Cruz Santiago

Graduada em Letras - Língua Portuguesa/Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas, pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso. É professora na educação particular e pública, com interesses nas interfaces dos estudos de ensino-aprendizagem de Língua Inglesa, Língua Portuguesa e Literatura contemporânea nos processos narrativos em diferentes suportes de publicação. É integrante do Grupo de Pesquisa SEMIC - Semióticas Contemporâneas (UFMT), investigando como os diferentes gêneros de videogames podem valorizar o ensino e a aprendizagem no mundo contemporâneo.

rfcsantiago@hotmail.com

Sarah Cristina Mendes de Oliveira

Acadêmica de Jornalismo na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Em 2021, seu perfil “Lourival: um técnico além dos gramados” venceu o prêmio da Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação (Expocom) na modalidade Jornalismo de Opinião, em âmbitos regional (Centro-Oeste) e nacional, durante o 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).

sarahcmoliveira@gmail.com

Tamires Ferreira Coêlho

Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Docente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais com bolsa da Capes. Coordenadora do grupo de pesquisa Ciclo - Comunicação, Política e Cidadania (UFMT), membro do grupo Processocom (Unisinos) e da Rede AmLat. Coordena o Observatório Pauta Gênero (UFMT) e a Revista Fuzuê, veículo laboratorial do curso de Jornalismo (UFMT).

tamiresfcoelho@gmail.com

Thalia Aparecida Gonçalves

Jornalista graduada pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Em 2019, seu perfil “O tropeiro que tinha medo de ser esquecido” venceu, na XXVI Exposição de Pesquisa Experimental em Comunicação (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom), o prêmio regional (Sudeste) na modalidade Jornalismo Literário e/ou de Opinião. Em 2020, seu poema “Tecendo histórias, tapetes e afetos” obteve o 2º lugar no Edital de literatura da Lei Aldir Blanc da Prefeitura Municipal de Mariana. É autora do livro *Mãos que contam histórias: vida e obra de artesãos cachoeirenses*.

thaliaapgoncalves23@hotmail.com

Thayane Verçosa

Graduada em Letras — Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Especialista em Literatura Brasileira, Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e doutoranda em Literatura Brasileira pela mesma Universidade. Sua pesquisa de doutorado financiada pela CAPES se desenvolve em torno da relação entre literatura e mito, tendo como objeto a figura de Macobeba e suas refigurações no modernismo brasileiro e no imaginário popular. Tem publicado regularmente capítulos de livros e artigos em periódicos acadêmicos da área de Letras.

thayanevercosa@hotmail.com

Vinícius Carvalho Pereira

Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Associado I do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham (UoN), no Reino Unido. Líder do grupo de pesquisa SEMIC — Semióticas Contemporâneas. Na UFMT, é atualmente Coordenador de Ensino de Pós-Graduação da Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação (PROPG). Bolsista de Produtividade em Pesquisa (nível 2) do CNPq. Atua principalmente nas seguintes áreas: Literatura Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Literatura Eletrônica; Arte Digital; Semiologia.

viniciuscarpe@gmail.com

