

FACES E ÂNGULOS DA INTERMEDIALIDADE

TERMINOLOGIA E DISCURSO INTERSEMÍÓTICOS



FACES E ÂNGULOS DA INTERMEDIALIDADE TERMINOLOGIA E DISCURSO INTERSEMIÓTICOS

FACETS AND ANGLES OF INTERMEDIALITY INTERSEMIOTIC TERMINOLOGY AND DISCOURSE

Ana Cláudia Munari Domingos, Lars Elleström (*in memoriam*) e Xaquín Núñez Sabarís (Eds.)
Vol. 4 | Número 5 | 2022

Título: REVISTA 2i | Estudos de Identidade e Intermedialidade (Vol. 4 | N.º 5 – 2022)

Diretores: Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabaris

Editores: Ana Cláudia Munari Domingos, Lars Elleström (*in memoriam*) e Xaquín Núñez Sabaris

Produção editorial:

Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s) – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (URL: <http://cehum.ilch.uminho.pt/grupo2i>) em colaboração com UMinho Editora (URL: <https://editora.uminho.pt/pt>)

Comissão Consultiva:

Amparo de Juan Bolufer (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Anísio Franco (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal), Antonio Gil (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal), Daniel Rodrigues (Universidade de Clermont Auvergne, França), David Roas (Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha), Enrique Serrano (Universidade de Zaragoza, Espanha), Irina Rajewsky (Universidade Livre de Berlim, Alemanha), James Hall (Universidade de Southampton, Inglaterra), Jan Baetens (Universidade de Leuven, Bélgica), Joana Matos Frias (Universidade do Porto, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Max Saunders (King's College – Londres, Inglaterra), Paula Morão (Universidade de Lisboa, Portugal), Rogério Miguel Puga (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto, Portugal), Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Wellington Fiorucci (Universidade Técnica Federal do Paraná, Brasil).

Revisores deste número da Revista 2i:

Alex Martoni (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil), Amândio Reis (Universidade de Lisboa, Portugal), Ana Lúcia Curado (Universidade do Minho, Portugal), Bernardo Bueno (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil), Brunilda Reichmann (Uniandrade, Brasil), Camila Figueiredo (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Daniela Libanio (Université Paris-Ouest Nanterre la Défense, França), Elaine Indrusiak (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil), Genilda Azeredo (Universidade Federal de Paraíba, Brasil), Greicy Bellin (Uniandrade, Brasil), Ivan Marcos Ribeiro (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil), Jerónimo Méndez (Universidade de Valencia, Espanha), Márcia Arbex (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Miriam Vieira (Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil), Montse Pena Presas (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Paula Guimarães (Universidade do Minho, Portugal), Paulo Eduardo Benites de Moraes (Universidade Federal de Rondônia, Brasil), Rafael Guimarães (Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil), Rosane Cardoso (Universidade Federal do Rio Grande, Brasil), Santiago Pérez Isasi (Universidade de Lisboa, Portugal), Sérgio Guimarães de Sousa (Universidade do Minho, Portugal), Wellington Ricardo Fioruci (Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil).

Autores:

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi
Cristine Fickelscherer de Mattos

Helciclever Barros da Silva Sales
Jaimeson Machado Garcia
José Arlei Cardoso
Maria Cristina Cardoso Ribas
Miriam de Paiva Vieira
Natália Pereira Martins
Paulo Benites
Rosana Malafaia
Stella Maris de Carvalho Gonzalez

Periodicidade: Semestral

Capa e design gráfico: Eva Couto

Revisão gráfica: Ana Cláudia Munari Domingos, Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabarís

Identidade digital:

eISSN: 2184-7010

DOI: 10.21814/2i.4.5

A Revista 2i segue, para a língua portuguesa, o AO de 1990. Outras opções ortográficas são da responsabilidade dos autores.



Universidade do Minho



ÍNDICE

INDEX

EDITORIAL | EDITORIAL

- Ana Cláudia Munari Domingos | Lars Elleström (*in memoriam*) | Xaquín Núñez Sabarís** 7
Fases e ângulos da intermedialidade: Terminologia e discurso intersemióticos
Facets and angles of intermediality: Intersemiotic terminology and discourse

ARTIGOS | ARTICLES

- Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi** 15
Intermedialidade e representações imagéticas em *Os Miseráveis*, de Takahiro Arai
Intermediality and imagetic representations in Takahiro Arai's *Les Misérables*
- Cristine Fickelscherer de Mattos** 29
Literatura e comunicação: Aproximações midiáticas
Literature and communication: Media approaches
- Helciclever Barros da Silva Sales** 47
12 Angry Men (1957): The ekphrastic word-image at judgment
12 Angry Men (1957): A palavra-imagem efrástica em julgamento
- Jaimeson Machado Garcia | José Arlei Cardoso** 63
Da folha para a tela: Implicações intermediais dos quadrinhos impressos para as mídias digitais
From paper to screen: Intermedial implications from printed comics to digital media
- Maria Cristina Cardoso Ribas | Rosana Malafaia** 77
Filme & poesia contra a corrente: As águas do Pajeú, rio feiticeiro
Film & poetry against the wind: Pajeú, the enchanted river
- Natália Pereira Martins** 97
Percebendo presenças: Análise de um conto de Elena Garro
Noticing presences: An analysis of an Elena Garro's short story
- Paulo Benites** 107
A poética do iconotexto em *Geografia íntima do deserto*, de Micheliny Verunschck
The poetics of iconotext in *Geografia íntima do deserto*, by Micheliny Verunschck
- Stella Maris de Carvalho Gonzalez | Miriam de Paiva Vieira** 119
Literatura D(ó) R(é) Mi(x): Remix, da música para a literatura
D(o) R(e) Mi(x) literature: Remix, from music to literature

ENTREVISTAS | INTERVIEWS

- Ana Cláudia Munari Domingos** 141
A intermedialidade como um campo independente: Entrevista com Thaïs Flores Nogueira Diniz

RECENSÕES | REVIEWS

- Dolores Vilavedra** 147
Aránzazu Calderón Puerta. *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes* (2021)
- Erika Viviane Costa Vieira** 151
Camila A. P. De Figueiredo *et al.* *Escrita, som, imagem: Leituras ampliadas, volume 2* (2020)
- Montse Pena Presas** 155
Ana Garrido González. *Xohana Torres: Da viúva de vivo á muller navegante* (2020)

EDITORIAL

FACES E ÂNGULOS DA INTERMEDIALIDADE: TERMINOLOGIA E DISCURSO INTERSEMIÓTICOS

EDITORIAL

FACETS AND ANGLES OF INTERMEDIALITY: INTERSEMIOTIC TERMINOLOGY AND DISCOURSE

Usar um objeto é necessariamente interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção.”

— Nicolas Bourriaud, *Pós-produção*

Em *Cultura das mídias*, cuja primeira edição é de 1992, Lúcia Santaella já apontava para o modo como sobretudo as instâncias de produção e consumo de bens culturais reinventavam-se a partir dos novos meios. Em 2006, em *Convergence culture*, Jenkins, a partir do viés de uma economia da cultura e do entretenimento, propunha pensar essas mudanças a partir da convergência das mídias, focalizando então a internet e, assim, sinalizando para a contribuição dos consumidores. Ainda que Jenkins utilize o verbo to “colide” para falar das (rel)ações entre as “velhas” e “novas” mídias, é a mesma linha de pensamento de Santaella que se manifesta: as mídias não se excluem, elas interagem de diferentes formas.

É assim que nos anos 90 o conceito de “intermedialidade” é utilizado para colocar em xeque antigas noções que, ainda hoje, são utilizadas na compreensão das relações entre as mídias: a própria noção de mídia; a perspectiva da arte como objeto de análise; a interdisciplinaridade; a intertextualidade.

Claus Clüver, em um de seus textos cabais para os estudos dos fenômenos intermidiais, publicado em 1997, salientava para a perspectiva transdisciplinar dos “estudos interartes”, a partir de conceitos então pouco conhecidos, seja pela Teoria da Literatura, na Literatura Comparada, seja nos Estudos Culturais, como tradução intersemiótica e ekphrasis. Ainda que Clüver tratasse das relações intermidiais a partir dos Estudos Interartes, como deixa claro o título de seu trabalho, ele mostra como pesquisadores já traziam à tona essas interações a partir de formas e textos que subvertem a ideia das artes como um critério conceitual para a análise desses fenômenos. É através de dois trabalhos, “inter textus/ inter artes / inter media” e “Intermediality and interart studies”, publicados em 2001 e 2008, respectivamente, que Clüver atualiza esse foco de análise, demarcando um norte para os Estudos em Intermidialidade, sobretudo em Língua Portuguesa. Em 2005, a criação do Grupo de Pesquisa Intermidialidade junto ao CNPq, agência de fomento da pesquisa científica brasileira, coordenado pela Profa. Dra. Thaïs

Diniz (UFMG) e pelo Prof. Dr. Clüver (Indiana University), concretiza esse campo de estudos no Brasil.

Essa pequeníssima e redutora síntese nos permite chegar aqui para afirmar outro lugar comum: a cultura midiática, a convergência dos sempre ou nunca novos meios, a transdisciplinaridade que a análise desses fenômenos exige, apontam para a “babel” que tem sido o discurso acadêmico sobre as relações intermediais. Enquanto a diferença entre os múltiplos e distintos campos e áreas que observam os fenômenos intermediais é positiva, como o é para as ciências em geral, o discurso que os focaliza torna-se problemático, visto, muitas vezes, contribuir para ruídos de comunicação e, muito mais, por deixar de ser cooperativo e colaborativo para a compreensão da comunicação, que é a razão fundamental e centralizadora dos estudos em Intermidialidade.

Esse dossiê, ao apontar essas questões, instiga para proposições conceituais e metodológicas, assim como análises de fenômenos a partir delas, que contribuam para um discurso transdisciplinar para os Estudos em Intermidialidade. Dedicado à memória de Lars Elleström, este conjunto de textos é fiel ao seu entendimento sobre a função dos Estudos de Intermidialidade, inseridos no amplo campo da Comunicação: encontrar os meios para o diálogo cujo discurso possa ser compreendido e debatido por pesquisadores de diferentes sistemas semióticos.

É partindo dessa ideia mesma que Cristine Mattos, em “Literatura e Comunicação”, faz uma pequena síntese das tentativas de aproximação entre esses dois campos, mostrando como a compartimentalização do saber pode ser prejudicial quando impede a atividade interdisciplinar que, neste caso, colaboraria para a compreensão dos fenômenos literários. Essa ideia é importante para Paulo Benitez, que, analisando *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschik, focaliza as relações entre as mídias verbal e visual, ampliando, assim, os sentidos da composição dos poemas a partir do conceito de iconotexto. Essa relação torna-se fundamental para o trabalho de Helciclever Salles, que analisa os recursos filmicos de Lumet no filme *12 angry men* a partir do conceito de éfrase, entendendo-o como um “cinema de palavras”.

Essa interação entre o verbal e o não verbal é a característica inerente das histórias em quadrinhos, observadas por Jaimeson Machado e Arlei Cardoso em “Da folha para a tela: implicações intermediais dos quadrinhos impressos para as mídias digitais”. Analisando os processos de remediação e transmediação das versões impressas para as eletrônicas e digitais, eles objetivam entender os efeitos na leitura em diferentes formatos.

Stella Gonzalez e Miriam Vieira também analisam esses processos de passagem a partir da ideia de “travelling concept”, neste caso, entre *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, e *Orgulho*, de Ibi Zoboi. Para tanto, as autoras apreendem o conceito de “remix musical”, transportando-o para os estudos da literatura em uma perspectiva da intermedialidade. Já Ana Ramazzina-Ghirardi analisa o processo de transmediação, a partir de Elleström, entre *Os miseráveis*, de Victor Hugo, para o mangá homônimo de Takahiro Arai, e mostra como os sentidos são “reconfigurados” a partir de novas referências imagéticas, que se convertem em diferentes simbolismos para o romance de Hugo.

Os dois últimos artigos fazem ver que a Intermidialidade é uma poderosa ferramenta de análise da cultura, sobretudo quando pensamos os processos de produção e recepção hodiernos a partir da convergência e da ubiquidade, como mostram Jenkins e Santaella. Maria Cristina Ribas e Rosana Malafaia nos levam pelas correntezas do Rio Pajeú para escutar as vozes dos cantadores nordestinos no documentário *Pajeú – O rio feiticeiro*. Para as autoras, a multiculturalidade de Pernambuco se refaz como “presença” no audiovisual, ao demarcar o espaço “à margem” dos poetas e glosadores. A ideia de *presença* também é parte do trabalho de Natália Pereira, desta feita a partir da

representação do catolicismo em uma referência intermediária a uma pintura nos contos de Elena Garro, criando uma contraposição ao paganismo no México dos anos 1960.

A inserção do conceito de mídia e as implicações para o estudo da cultura em geral a partir do seu entendimento como um signo – base dos estudos de Intermedialidade – está no âmago dos trabalhos aqui apresentados. Observando a pluralidade da cultura, seus textos mostram como a análise intermedial se torna uma metodologia para compreender a complexidade dos processos de produção e recepção, sobretudo hoje, quando temos em mãos tantas diferentes possibilidades de (re)criação e, no dizer de Bourriaud, nos tornamos navegadores de signos – semionautas das mídias.

*Ana Cláudia Munari Domingos
Lars Elleström (in memoriam)
Xaquín Nuñez Sabaris*

In *Cultura das Mídias*, whose first edition was published in 1992, Lúcia Santaella already pointed to the way in which, above all, the instances of production and consumption of cultural goods reinvented themselves from the new media. In 2006, in *Convergence culture*, Jenkins, from the perspective of an economy of culture and entertainment, proposed to think about these changes from the idea of "convergence of the media", focusing then on the internet and, thus, taking into account the contribution of consumers. Although Jenkins uses the verb "to collide" to talk about the (re)actions between "old" and "new" media, that is the same line of thought of Santaella: the media do not exclude each other, they interact in different ways.

There is unanimous agreement that media have had a transforming effect on social spheres in the last decades. In *Cultura das mídias (Media Culture)*, whose first edition came out in 1992, Lucia Santaella pointed out how mainly instances of production and consumption reinvent themselves with new media. As the author herself emphasized, the use of the term media to refer to culture was new back then. In 2006, in *Convergence culture*, Jenkins, based on a perspective of the economy of culture and entertainment, suggested we think of these changes by looking at the convergence of media, at the time concentrating on the internet and, thus, signaling to the contribution of consumers. Though Jenkins uses the verb "to collide" when referring to the relations/actions between the "old" and "new" media, Santaella's similar reasoning manifests itself here: media do not exclude each other; they interact in different ways.

The perspective of this interaction between media precedes the discussion that focuses on "the new media" or "digital media" and perhaps it is not necessary to explain the reason since it is more than commonplace to call attention to the different forms through which Biblical narratives are told to the ways cinema materializes at the beginning of the 20th century by adapting literature. Nevertheless, it is not misguided to state that the debates intensified with "media culture" as the speed and volume of cultural production potentially grew, along with the new technologies and their techniques that combine media, agents and forms. Thus, in the 1990s the concept of "intermediality" is used to challenge old notions that are still used today to understand the relations between media,

the very notion of media, the perspective of art as an object of analysis, as well as interdisciplinarity and intertextuality.

Claus Clüver, in one of his most comprehensive texts for the study of intermedial phenomenon, published in 1997, underlined the interdisciplinary perspective of "inter-art studies" based on then little known concepts, whether through Literary Theory, Comparative Literature, Cultural Studies — such as intersemiotic translation and ekphrasis — or even the syncretic aspect of interartistic forms. Though Clüver described the phenomena of intermedial relations from the perspective of Inter-arts Studies, as the title of his paper indicates, he demonstrates how researchers have already brought up these interactions based on forms and texts that subvert the idea of the Arts as a conceptual criteria for the analysis of the phenomenon. Clüver's two papers, "Inter textus / inter artes / inter media" and "Intermediality and interart studies", published respectively in 2001 and 2008, update the focus of this analysis by eliciting the intermedial character of these relations and pointing to a north for what was then called Studies in Intermediality.

This very short and simple diachronic synthesis allows us now to state another commonplace: the mediatic culture today, the characteristic convergence of the always — or never — new media, the transdisciplinarity that the analysis of these phenomena demands, all point to the "Babel" that academic discussion on intermedial relations has become. While the difference — be it conceptual or methodological — among the multiple and varied fields and areas that observe intermedial phenomena is positive — as it is for the sciences in general — the focus of its discourse has become problematic, since, often, it adds to the noise in communication and, more than that, it ceases to cooperate and collaborate in understanding what is communicated, which is the basic and paramount reason for observing the relations between media.

By highlighting these issues, this dossier propels conceptual and methodological propositions, as well as the analysis of the phenomenon that derive from these, contributing to an interdisciplinary discourse for Studies in Intermediality. Dedicated to the memory of Lars Elleström, this set of texts is faithful to his understanding of the role of Intermediality Studies in the broad field of Communication: to find the means for dialogue whose discourse can be understood and debated by researchers from different semiotic systems.

It is from this very idea that Cristine Mattos, in "Literature and Communication", assembles a small synthesis of the attempts to bring these two fields closer, showing how the compartmentalization of knowledge can be harmful when it prevents the interdisciplinary activity that, in this case, would collaborate to the understanding of literary phenomena. This idea is essential for Paulo Benitez, who, analyzing *Geografia Íntima do Deserto*, by Micheliny Verunschik, focuses on the relationship between verbal and visual media, thus expanding the meanings of the composition of poems based on the concept of iconotext. This relationship becomes fundamental to the work of Helciclever Salles, who analyzes Lumet's filmic resources in the film *12 Angry Men* from the concept of ekphrasis, understood by them as a "cinema of words".

This interaction between the verbal and the non-verbal is the inherent characteristic of comics, observed by Jaimeson Machado and Arlei Cardoso in "From paper to the screen: intermedial implications of printed books of comics for digital media". Analyzing the remediation and transmediation processes from print to electronic and digital versions, they aim to understand the effects on reading in different formats.

Stella Gonzalez and Miriam Vieira also analyze these processes of passage based on the idea of a "travelling concept", in this case, between *Pride and Prejudice*, by Jane Austen, and *Pride*, by Ibi Zoboi. To do so, the authors apprehend the concept of "musical remix", transporting it to literature studies in a perspective of intermediality. Ana

Ramazzina-Ghirardi, on the other hand, analyzes the process of transmediation(Elleström), from *Les misérables*, by Victor Hugo, to the homonymous manga by Takahiro Arai, and shows how the senses are “reconfigured” from new imagery references, which are converted into different symbolisms for Hugo's novel.

The last two papers show that Intermediality is a powerful tool for analyzing culture, especially when we think about today's production and reception processes from the point of view of convergence and ubiquity, as shown by Jenkins and Santaella. Maria Cristina Ribas and Rosana Malafaia take us along the Pajeú River to listen to the voices of Northeastern singers in the documentary *Pajeú – O rio feiticeiro*. For the authors, the multiculturalism of Pernambuco is remade as a “presence” in the audiovisual by demarcating the space “on the margins” of poets and *glosadores*. The idea of presence is also part of Natália Pereira's work, this time based on the representation of Catholicism in an intermedial reference to a painting in Elena Garro's short stories, creating an opposition to paganism in Mexico in the 1960s.

The placing of the concept of media and the implications for the study of culture in general from its understanding as a sign – the basis of studies of Intermediality – is at the core of the works presented here. Observing the plurality of culture, all papers show how intermedial analysis becomes a methodology for understanding the complexity of production and reception processes, especially nowadays, when we have so many different possibilities of (re)creation in our hands and, in Bourriaud's words, we have become sign navigators – media *semionauts*.

Ana Cláudia Munari Domingos

Lars Elleström (in memoriam)

Xaquín Nuñez Sabarís

ARTIGOS

ARTICLES

INTERMEDIALIDADE E REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS EM *OS MISERÁVEIS, DE TAKAHIRO ARAI*

INTERMEDIALITY AND IMAGETIC REPRESENTATIONS IN TAKAHIRO ARAI'S *LES MISÉRABLES*

ANA LUIZA RAMAZZINA-GHIRARDI*
ramazzina@unifesp.br

As diversas adaptações do clássico *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, romance de reconhecida atualidade por sua narrativa sobre injustiça social, ignorância e miséria, ajudam a disseminar essa obra para um público bastante amplo. O romance não alcança apenas o mundo ocidental e dá mostras de que, no Oriente, narrativas pungentes como a de Hugo tocam diferentes públicos. Através de um processo de transmediação, Takahiro Arai recria de modo emblemático, em linguagem mangá, a narrativa de Hugo. Este artigo analisa o novo produto midiático mangá para compreender o processo de transmediação e ressignificação realizado pela versão mangá da narrativa de Hugo. A partir do conceito de transmediação, Elleström (2017/2021) sugere que a representação reelabora o sentido da nova mídia a partir de seus referenciais imagéticos e simbólicos. O romance de Hugo, plural e heterogêneo, é reconfigurado em outro produto midiático. Pela pena de Arai, o clássico *Os miseráveis* é reinventado através dos códigos sónicos da HQ japonesa e da evocação do simbolismo metafórico de animais.

Palavras-Chave: *Os miseráveis*; mangá; intermedialidade; transmediação; representação.

Different adaptations of Victor Hugo's classic *Les Misérables* (1862) have helped disseminate to a very large public this landmark tale on social injustice, ignorance and poverty. The novel resonates not only with Western audiences as Hugo's pungent narrative attracts different reading publics in the East. Through transmediation, Takahiro Arai artfully recreates Hugo's masterpiece in manga language. This paper analyses the new mediatic product, manga, to examine the transmediation and ressignification processes at work within Arai's version of *Les Misérables*. By using Elleström's concept of transmediation (2017/2021), this paper suggests that representation re-elaborates meanings in the new media by drawing on its imagetic and symbolic references. Hugo's novel, plural and heterogeneous, is recast in a different mediatic product by Arai's crafty use of imagery characteristic of the manga genre with special emphasis being given to the symbolic usage of animals.

Keywords: *Les Misérables*; manga; intermediality; transmediation; representation.

Data de recepção: 04-01-2022
Data de aceitação: 15-03-2022
DOI: 10.21814/2i.3760

Considerações iniciais

O romance *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, desde sua criação, alcança diferentes leitores. Jean Valjean, personagem principal, bem como centenas de outros personagens, transitam por uma extensa narrativa em um cenário que retrata a situação político-social da França do século XIX. Já em seu prefácio, Hugo sinaliza uma missão moral, social e política para sua obra.

O romance rapidamente se torna uma narrativa emblemática da literatura francesa e várias adaptações exploram o tema e os personagens criados por Hugo. Retomar textos prestigiosos como *Os miseráveis* é um dos propósitos da adaptação e se revela em diferentes formatos: matrizes textuais como romance, conto, poesia etc. encontram novas configurações de reescritura em diferentes mídias. Produções cinematográficas, minisséries, novelas, musicais, HQs, entre outros, reforçam a contundência do romance e ressignificam sua moldura narrativa.

A adaptação carrega consigo, necessariamente, a ideia de um “original” ou de uma “fonte”, o que tende a gerar uma recepção que avalia seu resultado a partir do produto primeiro. Bortolotti e Hutcheon apontam que

Apesar da manifesta onipresença das adaptações narrativas na cultura contemporânea, a tendência crítica tem sido a de denegri-las como secundárias e derivativas em relação ao que é normalmente (e abertamente) referido como o “original” (Bortolotti & Hutcheon, 2020, p.119).

Tomar adaptações como transformações midiáticas renova a possibilidade de análise de sua relação com o produto primeiro/original. O tecido narrativo é examinado sob a perspectiva de sua função como mídia desde o produto de origem até o produto final, a adaptação. Essa perspectiva, que possibilita observar esse processo com lentes dos estudos da Intermidialidade, dilata o conceito de adaptação.

Neste artigo, o romance *Os miseráveis* é tomado como mídia fonte. Para entender o processo intermidial entre o “original”, o romance de Hugo e a adaptação, um novo produto de mídia, examina-se aqui o mangá *Les misérables* (2016), de Takahiro Arai, desde o conceito de Elleström de “comunicação centralizada na mídia” e de transmídiação.

A primeira parte do artigo sintetiza a teoria de Elleström (2017/2021) sobre os efeitos da transmídiação, bem como as formas pelas quais a representação elabora o sentido da nova mídia. A segunda seção apresenta o romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, tomando como fio condutor o personagem principal, Jean Valjean. O sistema HQ mangá e suas origens são apresentados na terceira parte. A última seção traz a análise da transmídiação de três excertos do produto fonte, o romance de Hugo e os impactos causados no novo produto de mídia, o mangá de Arai. As considerações finais retomam o argumento.

1. Adaptações narrativas e Intermidialidade: transmídiação e representação

A expressão “formas midiáticas” refere objetos sob a perspectiva de sua função como mídia. Sob este ângulo, é possível incluir o campo de pesquisa da adaptação nos estudos

da Intermidialidade e ampliar modos de análise e interpretação. Lars Elleström propõe que a “adaptação, entendida como um fenômeno de mídia e não como ajuste ou aclimatização de qualquer coisa, é, sem dúvida, um tipo de transformação midiática. Além disso, é um tipo específico de transformação de mídias” (Elleström, 2017, p. 203).

A perspectiva da Intermidialidade permite ampliar leituras tradicionais sobre a relação entre obra fonte/obra destino. Elleström destaca que é preciso refletir sobre “a transferência e a transformação das formas e dos conteúdos entre todos os tipos de artes e mídias” (Elleström, 2017, p. 176).

A vantagem de explorar adaptações a partir dos conceitos da intermidialidade, segundo Elleström, advém da “ampla gama de fenômenos que são caracterizados pelas transferências de propriedades das mídias” (Elleström, 2017, p. 177). Segundo o pesquisador, uma adaptação faz parte dos estudos da intermidialidade quando a centralidade do fenômeno de resignificação está na “transferência de traços de mídia a partir de um produto de mídia para outro, diferente” (Elleström, 2017, p. 224). A proposta de Elleström está centrada no processo de comunicação e, assim, “produtos de mídia” são tomados como “entidades por meio das quais o valor cognitivo é transferido entre mentes em comunicação” (Elleström, 2021, p. 64). A adaptação consiste então em “um produto de mídia destino *representando novamente* certas características de um produto de mídia fonte” (Elleström, 2017, p. 224-225, *itálico do autor*).

Nesse processo, fenômenos acontecem em um “entre”, um “inter”, no hiato da passagem de uma mídia para a outra. Elleström nomeia esse processo de “transmídiação”, ou seja, uma mídia é midiada novamente, e um novo produto de mídia se revela. Esse produto resignifica o anterior, o texto fonte, operando uma mudança em que a moldura narrativa é conservada.

A perspectiva da transmídiação permite pensar, assim, o modo como um produto de mídia é novamente midiado e como se dá a materialização do novo produto de mídia. Elleström propõe quatro modalidades para observar uma mídia: material (modo físico), espaçotemporal (largura, altura, profundidade e tempo), sensorial (sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato) e semiótica (representação).

Nas mídias que compõem o objeto deste artigo, o romance e o mangá, a modalidade material é representada pelo livro físico. A modalidade espaçotemporal é representada pelo tamanho dos livros, e o tempo é percebido através do sistema narrativo de cada uma das mídias. A modalidade sensorial é ativada pelo tato (contato com o objeto) e pela visão (leitura nas duas mídias e, no mangá, pela decodificação de onomatopeias e símbolos grafolexicos próprios desse sistema HQ). A modalidade semiótica tem como função criar sentido através da construção do sistema sígnico. No romance, esse sistema é composto pela linguagem verbal. No mangá, pelas modalidades que estruturam o desenvolvimento interno da HQ, como imagens, linguagem verbal, símbolos grafolexicos, onomatopeias, balões, vinhetas etc.

No processo de transmídiação “o conceito de mediação realça a realização material dos produtos de mídia”, enquanto que “o conceito de representação realça a concepção semiótica da mídia” (Elleström, 2021, p. 66). Este artigo examina como a “representação” é estruturada no novo produto. Segundo Elleström, a representação “é um fenômeno semiótico que deve ser entendido como o cerne da significação”, que o pesquisador delimita “à forma como os humanos criam valor cognitivo na comunicação” (Elleström, 2021, p. 65). A *representação* é realizada através de um sistema sígnico cujo resultado produz sentido na mente de um receptor ao entrar em contato com um produto de mídia. Segundo Elleström, “[d]izer que um produto de mídia representa algo é dizer que ele provoca um certo tipo de interpretação” (Elleström, 2021, p. 65).

Elleström (2017) propõe que o sistema sógnico derivado da *representação* é estruturado por três aspectos principais: “ilustração” (representação com base na similaridade), “indicação” (representação com base na proximidade), “descrição” (representação com base em hábitos ou convenções). Em geral, um desses aspectos se revela predominante em uma mídia. O romance *Os miseráveis* é elaborado exclusivamente por um texto verbal escrito. Elleström observa que, em grande parte da produção desse tipo, são as letras e as palavras com suas “funções sógnicas simbólicas” que orientam o processo de significação (Elleström, 2021, p. 85). No mangá, a linguagem verbal é combinada a formas visuais que, na sua forma de significar, indicam semelhança entre o que está representado e o mundo real.

A *representação* e seus aspectos estruturantes para a formação de sentido em um produto de mídia são observados neste artigo a partir da transmídiação da linguagem verbal para a linguagem HQ. Na seção quatro, fragmentos da mídia fonte (romance) e da mídia destino (mangá) são cotejados, verificando semelhanças e diferenças entre os dois produtos. A discussão teórica é fundamentada no conceito de *representação* (Elleström, 2017) com o objetivo de examinar como a nova mídia estrutura o sentido a partir de um sistema sógnico que retoma a moldura narrativa do romance de Victor Hugo.

2. Contextualização do romance e dos personagens

Os miseráveis (1862),¹ de Victor Hugo, tem como pano de fundo a vida dos cidadãos humildes na Paris da Insurreição democrática de 1832. Através de seu protagonista, Jean Valjean, a narrativa faz críticas à sociedade da época e à desigualdade e apresenta os dilemas morais que derivam deste cenário. O romance tem cinco partes, divididas em livros:

- 1) Fantine (8 livros): Mudança do destino de Jean Valjean depois de 19 anos na prisão e seu encontro com Fantine;
- 2) Cosette (8 livros): Jean Valjean é perseguido; encontro com Cosette e vida de clausura;
- 3) Marius (8 livros): encontro de Cosette com Marius;
- 4) Idílio da Rua Plumet e epopeia da Rua Saint-Denis (15 livros): contextualização dos acontecimentos históricos da revolta em Paris em 1832;
- 5) Jean Valjean (9 livros): conclusão do romance, desfecho de Jean Valjean.

A estrutura do romance pode ser observada tomando como fio condutor Jean Valjean, que, aos 25 anos, rouba um pão para alimentar os sobrinhos. Este ato inicia a trajetória do personagem através dos eventos que compõem o pano de fundo do romance. Valjean é preso, condenado a cinco anos (transformados em vinte e cinco por várias tentativas de fuga) e se transforma no prisioneiro nº 24.601, como trabalhador nas galés. Ao longo da narrativa, a mudança constante de nome e de profissão do personagem estabelece um fio condutor em espiral cuja conclusão leva o protagonista ao seu nome de origem, Jean. Ao ser libertado, dezenove anos depois, em uma espécie de condicional, Jean recebe um passaporte amarelo indicando que ele é ex-condenado, impossibilitando a retomada de uma vida normal. Apenas o bispo Bienvenu (“Bem vindo”) o acolhe e lhe dá sua prataria para que Jean recomece sua vida. Após esse encontro, Valjean se torna o senhor Madeleine, prefeito e dono de uma fábrica. Neste momento, ele conhece Fantine, uma jovem miserável que havia sido abandonada grávida e, para se sustentar, se vê obrigada a deixar sua filha, Cosette, com uma família.

¹ A versão utilizada neste artigo é a tradução em língua portuguesa de Regina Célia de Oliveira, Editora Martin Claret, (2015).

Mesmo estabelecido como prefeito e proprietário de uma fábrica, ao saber que um homem havia sido preso e condenado em seu lugar, Valjean se entrega à polícia e se torna novamente prisioneiro, agora ele é o nº 9.430. Meses depois, ao ser transportado em um navio juntamente com outros presos, simula seu afogamento e consegue fugir. Todos acreditam na sua morte e é nesse momento que Valjean resgata Cosette, filha de Fantine. Em seguida, ele vive em clausura em um convento com Cosette e muda seu nome para Ultime Fauchelevent. Ao retomar a vida em sociedade, adota o nome Leblanc, o branco, apagando seu passado. Depois de vários conflitos em Paris e a morte do inspetor Javert, seu perseguidor, Valjean volta a ser apenas o Senhor Jean. A mudança de nome do personagem funciona como um ponto de referência no romance e orienta o leitor em meio aos acontecimentos históricos.

A última parte deste artigo observa os efeitos da transmediação para o mangá na passagem do romance imediatamente posterior ao protagonista se livrar da prisão com a simulação de seu afogamento (2º volume, Cosette, livro III). Valjean se dirige a Montfermeil, subúrbio de Paris, para resgatar Cosette, filha de Fantine, da família que a explora.

3. A tradição da narração em desenhos no Japão e o Mangá

Para analisar os efeitos causados pela transmediação da narrativa de Hugo em um novo produto, importa observar o funcionamento interno da mídia destino, o mangá. A HQ japonesa se mostra um tipo particular de sequência fixa com várias características relevantes que compõem a estruturação de sentido, a *representação*.

A tradição da narração em desenhos começa no Japão séculos antes das histórias em quadrinhos, os mangás. Segundo Poupée (2012), na Idade Média, as narrativas são feitas em rolos pintados, os *Emakimono*. No século XIX, sequências de estampas narram fatos, acontecimentos, descrevem lugares. A série de gravuras em madeira, *Trinta e seis vistas do monte Fuji* (1832), de Katsushika Hokusai, que retrata o monte Fuji em diferentes estações do ano, visto de diferentes lugares, é um exemplo desse tipo de imagem (Poupée, 2012, p. 611).

Com o início do período Meiji (1868-1912), o Japão abre suas fronteiras ao mundo, sobretudo ocidental, após ser por mais de três séculos um arquipélago fechado. O fim desse isolamento inicia uma fascinação mútua entre ocidentais e japoneses. Essa curiosidade comum, com origem do movimento japonês na Europa, contribui para a emersão do mangá.

O termo mangá, como conhecemos hoje, é originário desse momento particular do Japão do final do século XIX, país de grande riqueza iconográfica para representar sua cultura. O cruzamento de olhares, a aprendizagem artística e cultural recíproca, assim como o aporte de técnicas, tornam possível esta forma de expressão (Nishimura-Poupée, 2016, p. 31-33). Segundo Nishimura-Poupée, a criação do neologismo mangá

[...] apparaît davantage comme une espèce née de l'insémination de techniques de narration étrangères dans un milieu nippon iconographique fécond, à une période favorable, celle de mélanges culturels, bouleversements industriels, développements économiques et renversements institutionnels, sur fond d'agitation socio-politique (Nishimura-Poupée, 2016, p. 28).

O formato atual do mangá surge após a II Guerra Mundial, graças aos códigos gráficos criados e impostos por Osamu Tezuka, considerado por isso o pai do mangá contemporâneo. Atualmente, a maioria dos mangás é em preto e branco, o que o difere de boa parte das HQs ocidentais. A exceção é a capa que sempre é colorida. O papel

utilizado é do tipo reciclável. Sua narrativa “se caractérise par une fréquente variation du point de vue” que leva o leitor a se perguntar o que “l’auteur veut montrer et qui prend la parole” (Sigal, 2007, p. 16). A isso se adiciona uma simbologia grafoléxica que orienta o leitor na sequência dos quadrinhos.

Dentre as diversas características que diferenciam o mangá da HQ ocidental, talvez a que mais salte aos olhos do público ocidental é o modo como se organiza o sentido da leitura: da direita para a esquerda. A leitura das páginas também tem sua virada da direita para a esquerda, o que dá a sensação ao público ocidental de estar começando pelo final. Além disso, o mangá se distingue da HQ ocidental por “le style narratif adopté, le découpage des scènes, les cadrages multiples, la place occupée par l’image hyperexpressive au détriment du texte, réduit au minimum” (Poupée, 2012, p. 611).

Este novo produto apresenta uma forma narrativa proveniente de uma miscigenação que caracteriza o mangá como uma forma única no mundo. Devido à riqueza de sua composição, o sistema mangá se torna instrumento de adaptações de grandes clássicos da literatura.

Neste artigo, a adaptação do romance de Victor Hugo, o mangá *Les misérables* (2016), de Takahiro Arai, é tratado como um novo produto de mídia. Arai é um jovem mangaká que se destacou por seu sucesso com a publicação de *Arago* (2010), sua obra de estreia. *Arago* revela o interesse do autor pela cultura ocidental ao apresentar um cenário desenvolvido em uma Inglaterra moderna habitada por criaturas fantásticas do folclore europeu e elementos da mitologia irlandesa. Ao tomar um romance francês como mídia de origem, Arai repete a relevância que os modos de vida em países ocidentais exercem em sua obra: ele retoma fielmente a moldura narrativa de Victor Hugo através do sistema gráfico da HQ japonesa, ao mesmo tempo em que renova a história através da miscigenação das duas culturas representadas pela grafologia oriental e pela narrativa ocidental.² O romance é ressignificado em uma transmídiação que conta com traços simples, simbologia gráfica, pouca linguagem verbal e metáforas estruturadas em figuras de animais. Esse interesse do autor pela cultura ocidental, argumenta-se aqui, faz com que a construção de metáforas visuais, em seu texto, tenha um viés de representação dos animais baseado em uma perspectiva global. Esses aspectos são retomados e explorados no momento da análise dos efeitos da transmídiação, na próxima seção deste artigo.

4. Romance e mangá: *representação* na nova mídia

A versão de *Os miseráveis* em mangá conta com oito volumes e foi publicada originalmente no Japão em 2013, por Yoshio Toyoshima. Em 2015, as edições Kurokawa iniciam a publicação dos volumes em versão francesa. Essa edição tem tradução de Nesrime Mezouane (este artigo utiliza a versão francesa) e conserva o formato da edição oriental (tamanho do volume, tipo de papel, sentido da leitura etc.). Segundo a editora francesa, “a série retoma fielmente a história do romance em um suporte original, com ilustrações notáveis.”³ Os três primeiros volumes retratam a trajetória de Jean Valjean até o momento em que conhece Fantine e lhe promete que cuidará de sua filha, Cosette. Os volumes quatro e cinco são dedicados ao resgate de Cosette e à sua nova vida ao lado de Jean. O volume seis mostra o início do relacionamento de Marius e Cosette e os preparativos para o início da revolução. O volume sete retrata a revolta de 1832 e a

² Disponível em: <https://www.manga-news.com/index.php/manga/critique/Miserables-les-Kurokawa/vol-1> Consultado em 22 dez. 2021

³ Disponível em: <https://www.manga-news.com/index.php/manga/Miserables-les-Kurokawa/vol-1> Consultado em 22 dez. 2021.

descoberta, por Jean, do amor entre Marius e Cosette. No último volume, Jean resgata Marius de uma barricada e aceita o casamento do rapaz com Cosette; o volume se encerra com a morte de Jean.

Além da transmediação da narrativa do romance, ao final de cada volume, Arai adiciona duas páginas de sequência fixa que o autor intitula “Bônus”. Neste espaço, ele simula uma conversa com o leitor e explica algumas de suas escolhas para a criação do mangá. No primeiro volume, por exemplo, ele declara seu amor por obras ocidentais (Arai, 2015, vol. 1, p. 248); no volume quatro, ele evoca a boneca de Cosette e apresenta suas pesquisas sobre “a história da boneca francesa” (Arai, 2016, vol. 4, p. 208-209). Além desse “Bônus”, no último volume, seis páginas apresentam desenhos do caderno de trabalhos para o desenvolvimento do design dos personagens antes da publicação do projeto.

Este artigo utiliza o volume quatro do mangá de Arai, que corresponde ao momento da narrativa de *Os miseráveis* (Hugo, 1862) localizado no 2º volume, Cosette, livro III, “Cumprimento da promessa feita à morta” (Hugo, 2015, p. 419-472). Após sua segunda prisão, ao ser transportado de navio, Jean Valjean simula sua morte através de um suposto afogamento e chega a Montfermeil na véspera de Natal. Ele encontra Cosette na floresta escura no momento em que, obrigada pela senhora Thénardier, a menina vai, sozinha, buscar um balde d’água. Valjean toma o balde de suas mãos e caminha com ela para a pousada onde a menina vive com os Thénadiers. Lá chegando, Valjean testemunha os maus tratos que a menina sofre do casal e de suas filhas. Na manhã seguinte, no dia de Natal, Valjean paga 1.500 francos ao senhor Thénardier e leva Cosette para Paris. O momento do romance aqui selecionado se encontra transmediado no tomo quatro da adaptação, na segunda parte intitulada Cosette (páginas 5 a 78).

Arai conserva a moldura narrativa do romance retomando a contundência da história de Hugo mas reconfigura seu formato através da força de elementos próprios do mangá e do funcionamento interno da narrativa HQ oriental. Através da *representação* que o mangaká opera com elementos sógnicos como ilustração, descrição e indicação (Elleström, 2017), o romance é ressignificado em uma linguagem gráfica oriental.

Arai explora a ilustração (Elleström, 2017) através de desenhos de animais que substituem os personagens e renovam a narrativa. Por meio da indicação (Elleström, 2017), a *representação* é apreendida através do modo como cada um desses animais é simbolizado pelo receptor. A descrição (Elleström, 2017) acrescenta elementos verbais à narrativa que levam a uma abstração para a elaboração mental de uma comparação e à construção de significado à sequência. Isto será explorado a seguir em três excertos do romance e sua adaptação para o mangá.

4.1. Excerto 1: As representações de dona Thénardier e Cosette

O primeiro excerto está ambientado na hospedaria dos Thénardiers e acontece pouco antes do encontro de Valjean com Cosette na floresta. Ao ouvir a queixa de um hóspede, Dona Thénardier obriga Cosette a ir sozinha à floresta escura buscar água para os cavalos.

Cosette saiu da espécie de buraco onde se escondera, e dona Thénardier retomou:

- Senhorita *cão*-sem-nome, vá dar de beber ao cavalo.
- Mas, senhora – disse Cosette com voz fraca – é que não tem água.

A mulher escancarou a porta da rua.

- Pois vá buscá-la!

Cosette baixou a cabeça e foi pegar um balde vazio que estava perto da lareira. O balde era maior que ela. A criança podia até sentar e ficar à vontade dentro dele.

A mulher voltou para o fogão e provou com uma colher de pau o que estava na panela, enquanto resmungava:

- Ainda tem água na fonte. Achou que fosse muito esperta. Melhor eu fritar minhas cebolas.

Depois, remexeu em uma gaveta que tinha dinheiro, pimenta e salsa, e acrescentou:

- Tome, sua cara de sapo, na volta pegue um pão grande com o padeiro. Aí está a moeda de quinze soldos.

Cosette pegou a moeda sem dizer uma palavra e colocou em um bolsinho de seu avental.

Depois, ficou imóvel, com o balde na mão diante da porta aberta. Parecia esperar que viesse alguém em seu socorro.

- Ande! – gritou dona Thénardier.

Cosette saiu e a porta foi fechada (Hugo, 2015, 428-429, grifo nosso).

Na sequência, o narrador revela o medo da menina ao se dirigir à floresta. Cosette hesita diante do “espaço negro e deserto” (Hugo, 2015, p. 431) e pensa em voltar alegando não ter encontrado água. Contudo, a lembrança da “mulher medonha, com sua boca de hiena e uma raiva flamejante nos olhos” (Hugo, 2015, 431, grifo nosso) a faz criar coragem e correr para dentro da floresta.

No mangá, duas páginas retratam a cena de crueldade e violência. Uma sequência de sete quadrinhos mostra o diálogo de dona Thénardier com a garota (Arai, 2016, p. 21). Os três primeiros quadrinhos mostram a mulher dando uma moeda de quinze centavos para que Cosette compre pão na volta do bosque.

Na cena seguinte, um quadrinho maior ocupa toda a lâmina. Dona Thénardier empurra a garota dizendo “*va donc plus vite que cela!*” “*tu fais attendre le client*” (Arai, 2016, p. 21). Uma onomatopeia *vlam*, que na língua francesa indica um tapa violento, e “linhas de tensão” (Sigal, 2007), próprias da linguagem mangá para indicar um acontecimento de grande intensidade, completam a brutalidade da ação.

Na sequência de três quadrinhos que encerra a página, Cosette tenta argumentar que está escuro, mas dona Thénardier grita alertando a garota que ela a irrita e que não chore, caso contrário irá levar outro tapa. Nesta última lâmina, o plano em pormenor ou *close* mostra na primeira vinheta o medo estampado nos olhos da garota, marcados por “sombras de esgotamento”, grafoléxico mangá (Sigal, 2013). Uma mão ampliada, destacada por signos de ação e movimento, representa a violência do tapa que dona Thénardier poderia aplicar na garota. Uma paleta de preto, cinza e branco compõe o momento de violência acentuado pelo quadrinho do centro.

A página seguinte, que completa a sequência narrativa retratando esse momento, conta com apenas três quadrinhos. No primeiro, Cosette aparece de perfil se lamentando e, nos outros dois, dona Thénardier é transformada em um javali. Em um quadrinho central, o animal é ampliado e pode-se ver outros animais assustadores à sua volta; a menina aparece no centro com o balde, envolvida pelos animais. Na última vinheta, um *close* do javali, com um balão que representa a intensidade do grito, alerta a garota que não demore.

Neste excerto, na narrativa do romance em linguagem verbal de Hugo, fonte da adaptação, animais compõem a cena em uma comparação metafórica que constrói significado e situa o leitor. Dona Thénardier chama Cosette de “cão-sem-nome” e “cara de sapo” levando o leitor a imaginar uma criança sem identidade e feia. Já dona Thénardier é descrita pelo narrador como alguém que tem uma “boca de hiena” lembrando o animal com grandes maxilares que conseguem esmagar ossos, caça à noite e se alimenta de restos de animais. Além disso, a risada da hiena fêmea indica sua posição dominadora.⁴

⁴ Fonte: https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/2009/05/090512_hiena_risada_mv. Consultado em 31 dez. 2021.

Ao observar a sequência na transmediação para o mangá, nota-se a retomada da comparação dos personagens com animais. Dona Thénardier se transforma de hiena em javali, uma espécie de porco selvagem. Através da proposta de Elleström (2017/2021), é possível compreender como o processo de *representação* da nova mídia é construído. A imagem do javali busca na ilustração a representação mental do animal baseado na similaridade da figura. A indicação e a descrição constroem a associação de uma força selvagem e destruidora, ligados à ferocidade e à agressividade.⁵ Alguns exemplos desse personagem no imaginário das pessoas lembram essas características como o javali Bebop e seu amigo Rocksteady, os vilões do universo das Tartarugas Ninja. Recentemente ainda, o filme de terror australiano “Boar” (2018), do diretor Chris Sun, retrata uma família que tenta sobreviver aos ataques de um javali gigante assassino. O texto ínfimo que é adicionado à imagem da sequência narrativa do mangá completa a estruturação de sentido.

4.2. Excerto 2: As representações de Cosette e de Jean Valjean

O segundo excerto aqui selecionado narra a chegada de Cosette ao riacho. O peso do balde é quase insuportável mas ela teme dona Thénardier e assim faz um grande esforço para pegar água. Nesse momento, ela é surpreendida por um estrangeiro que a ajuda. Essa passagem é evocada no romance duas vezes. Em um primeiro momento, o foco narrativo está em Cosette:

Chegando perto de um velho castanheiro que conhecia, fez uma última parada, mais demorada que as outras, para descansar bem, depois reuniu todas as forças, tornou a pegar o balde e voltou a caminhar corajosamente. No entanto, a pobre criaturinha desesperada não conseguia deixar de exclamar: “Oh! Meu Deus! Meu Deus!”

Naquele instante, sentiu que o balde já não pesava nada. Uma mão, que lhe pareceu enorme, acabou de segurar a alça, levantando-a vigorosamente. A menina levantou a cabeça. Uma grande forma escura, ereta e de pé caminhava junto dela na escuridão. Era um homem que viera pelas costas, e que ela não ouviu chegar. Esse homem, sem dizer uma palavra, havia segurado a alça do balde que ela carregava. Há instintos para todos os encontros. A menina não teve medo (Hugo, 2015, p. 435, grifo nosso).

Em um segundo momento, o foco narrativo recai sobre o estrangeiro, Jean Valjean:

Ao caminhar pelo mato em direção a Montfermeil, avistara aquela pequena sombra que se movia com um gemido, colocava um objeto pesado no chão, depois o retomava e continuava seu caminho. O homem se aproximou e percebeu que era uma criancinha carregando um enorme recipiente de água. Então, foi até a criança e pegou silenciosamente na alça do balde (Hugo, 2015, p. 439, grifo nosso).

No romance, os personagens percebem o outro por meio de imagens imprecisas. Cosette identifica uma “grande forma escura, ereta e de pé”, e Jean, uma “pequena sombra”. A narrativa dá o tom de como os dois personagens são contrastados pela diferença de tamanho e como a garota, depois do medo que sentiu de dona Thénardier, não teve medo desta grande figura.

O mesmo fragmento é ressignificado no mangá em uma sequência de sete páginas (Arai, 2016, p. 30-36). As duas páginas iniciais apresentam uma sequência de doze vinhetas com Cosette chegando à fonte, cansada, com medo e sozinha. A garota se abaixa para pegar a água com dificuldade, e uma vinheta mostra a moeda que havia recebido de dona Thénardier cair no riacho sem que ela perceba. Nessas duas páginas, além dos murmúrios que aparecem na vinheta em *close* de Cosette e do barulho assustador da

⁵ Fonte: Javali <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/javali/>. Consultado em 25 nov. 2021.

floresta escura do último quadrinho da sequência, apenas duas falas: “c’est froid”, na página da direita e “Ne pleure pas! Tu veux une autre raclée?!” evocando a lembrança de dona Thénardier (Arai, 2016, p. 30-31).

A sequência mostra a menina usando toda sua força, fruto do medo, para carregar o balde enorme (segundo Hugo, o balde era tão grande que a garota “podia até sentar dentro”). Por duas vezes ela repete: “j’ai mal, j’ai froid, j’ai peur” (Arai, 2016, p. 32). Na sequência, na página da esquerda, ela se rende ao cansaço e se curva diante do balde, murmurando “n’en peux plus” (Arai, 2016, p. 33). No quadrinho seguinte, a garota está de costas, abaixada e a legenda reproduz seu pensamento: “une froideur... obscure... pénètre mon cœur”. No quadrinho que encerra a página, o rosto de Cosette reflete a escuridão da floresta, seu olhar busca alguma coisa e se lê na legenda “quand...” (Arai, 2016, p. 33).

Ao virar a página, o leitor encontra uma página dupla em que Cosette está diante da origem do barulho; a cena retrata a menina de costas, ajoelhada diante de um enorme leão e a legenda informa: “Je vis une bête que les ténèbres n’auraient jamais pu engloutir” (Arai, 2016, p. 35). Groensteen (2011) destaca que a página dupla organiza uma unidade importante quando entrelaça imagens. A isso, no mangá, somam-se o *layout*, a paleta de cinza, preto e branco que joga com os efeitos de trevas, escuridão/ luz, claridade e os efeitos de entrelaçamento. A composição total da imagem sugere o leão como uma luz divina, sobrenatural, enquanto que a garota parece estar em posição de oração. A falta de margens, de fechamento das páginas, revela um fundo sem limites, indicando que o mundo designado pela ficção comunica com aquele no qual vive o leitor. A falta de fechamento, frequente no mangá, convida à projeção no mundo irreal da heroína e à identificação com ela.

A sequência deste episódio termina na página seguinte. Um quadrinho na primeira lâmina focaliza a mão de um adulto que toma a alça do balde das mãos da criança. A seguir, um quadrinho toma toda a página indicando a floresta, e dois quadrinhos longos incrustados em um de maior tamanho explicam a cena. No quadrinho central, o maior, um homem enorme pegando o balde da garotinha ajoelhada. À direita, parte do rosto de um homem de chapéu em *close* (em volta de seus olhos, o preto dá a ideia de um justiceiro mascarado, como zorro), à esquerda, parte do rosto da garota e seu olhar resignado. A legenda completa a cena “bizarrement... je n’eus pas peur” (Arai, 2016, p. 36).

Os animais ocupam um lugar importante em todas as culturas, e sua representação abrange tanto traços comuns quanto significações específicas em cada uma delas; o mangá também é testemunha disso. A partir do texto fonte que contrasta uma “grande forma escura, ereta e de pé” e uma “pequena sombra”, Arai, ressignifica a passagem tomando um leão para representar essa grandeza diante da garota. O leão substitui Jean e resgata o símbolo deste animal de poder, força e proteção. No Japão, o animal ocupa um lugar importante para a população e estátuas de leões, em geral, guardam a entrada de templos.⁶ Segundo o dicionário de símbolos, o leão é considerado um animal solar, é o “Rei da Selva” e guardião do mundo subterrâneo. Simboliza entre outras coisas, a proteção, a segurança e a ressurreição.⁷ No mundo globalizado, pode-se ver em “As crônicas de Nárnia” (2005, direção de Andrew Adamson), o leão Aslan simbolizando a proteção, guardião das terras de Nárnia. Na animação *O Rei Leão* (Walt Disney Feature Animation, 1994), a alusão ao tema é replicada através de Simba, que volta para recuperar sua terra perdida. A imagem do leão no mangá cria uma *representação* relevante no momento em que Jean entra nas trevas da floresta com a missão de resgatar Cosette. Novamente, o

⁶ Fonte: <https://www.mikatani.com/boutique/animaux-culture-japon>. Consultado em 18 ago. 2021.

⁷ Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/leao/>. Consultado em 2 set. 2021.

mangá se vale de pouca linguagem verbal e explora a força imagética da *representação* para ressignificar o texto de Hugo.

4.3. Excerto 3: As *representações* do senhor Thénardier, de Jean Valjean e de Cosette

O terceiro excerto focaliza o momento em que Jean Valjean, após testemunhar os maus tratos da família Thénardier com Cosette, paga para levar a menina e parte para Paris com ela. No romance, dona Thénardier apresenta a Valjean a conta indicando os gastos que a menina haveria causado durante sua estadia na pousada e se queixa da falta de dinheiro e das despesas acentuadas que tem por gastos com Cosette. A mulher se refere à garota como “cotovia”. Ela ainda se lamenta por ter que “alimentar o filho dos outros” (Hugo, 2015, p. 452-454). Valjean lhe pergunta:

- E se alguém livrasse vocês dela?
- De quem? Da Cosette?
- Sim.

O rosto vermelho e violento da taverneira iluminou-se com um fulgor medonho.

- Ah! Senhor, meu bom senhor! Pode pegá-la, pode ficar com ela, levá-la, adoçá-la, recheá-la, bebê-la, comê-la, e seja bendito pela boa Santa Virgem e por todos os santos do paraíso! (Hugo, 2015, p. 461).

Dona Thénardier se refere à garota como algo que se pudesse comer ou beber. Ela pode ser adoçada, recheada, bebida, comida. Jean aceita a proposta da mulher e pede que a garota seja trazida a ele. Contudo, o senhor Thénardier, ao ver o interesse do forasteiro, percebe a possibilidade de lhe tirar mais dinheiro. Argumenta que adora a criança e que não pode deixá-la partir:

- Ora, nossa pequena Cosette! O senhor não quer levá-la daqui? Pois eu falo francamente, de verdade, assim como o senhor é um homem honesto; eu não posso consentir. Ela me faria falta, essa menina. Está aqui desde bem pequena. É verdade que nos custa dinheiro, é verdade que tem seus defeitos, é verdade que não somos ricos, é verdade que gastei mais de quatrocentos francos em remédios só de uma vez que ficou doente! Mas também é preciso que a gente faça alguma coisa, pelo amor de Deus. Ela não tem pai nem mãe, eu que a criei. Ela come do nosso pão. O fato é que gosto dessa menina. O senhor compreende, a gente cria afeição; sou um bobo, não penso como devia, mas é que gosto mesmo da pequena; minha mulher é brava, mas também gosta dela pela casa (Hugo, 2015, p. 462-463).

Ao perceber a determinação de Jean em levar Cosette, ainda que à força, Thénardier rapidamente acrescenta: “Senhor – disse ele –, preciso de mil e quinhentos francos” (Hugo, 2015, p. 464). Sem responder, Valjean lhe dá o dinheiro que pede e solicita que tragam a garota. É chegado o momento da partida de Cosette:

Cosette partia. Mas com quem? Ela ignorava. Para onde? Não sabia. Tudo o que compreendia era que deixava para trás a estalagem Thénardier. Ninguém se lembrara de lhe dizer adeus, nem ela despediu-se de ninguém. Saía daquela casa odiada e odiando.

Pobre e meiga criatura, cujo coração, até aquele instante, só havia sido oprimido!

Cosette caminhava séria, abrindo seus grandes olhos e contemplando o céu. Tinha colocado sua moeda no bolso do avental novo. De vez em quando, curvava a cabeça e olhava para dentro do bolso, depois olhava para o homem. Ela se sentia um pouco como se estivesse na presença de Deus (Hugo, 2015, p. 466).

Algumas páginas depois, o narrador apresenta como Jean e Cosette trilham o caminho para a nova vida:

O dia fora estranho e cheio de emoções para Cosette; haviam comido, atrás das sebes, pão e queijo comprados em tavernas isoladas, tinham, várias vezes, mudado de carruagem, tinham andado vários trechos a pé; ela não se queixava, mas estava cansada; Jean Valjean o percebeu por sua mão, que ela puxava cada vez mais ao andar. Ele a pegou no colo; Cosette, sem largar Catherine, colocou a cabeça no ombro dele, e adormeceu (Hugo, 2015, p. 472).

Esses últimos momentos aqui evocados, a negociação de Cosette e sua partida com Jean, são novamente representados no mangá através de imagens que recriam o texto primeiro. Em uma sequência de duas páginas, a negociação entre Jean e o taverneiro é reproduzida. O clima de tensão entre eles é acentuado pela sequência de três quadrinhos com o *close* do olhar dos dois personagens. A página se fecha com um quadrinho de maior dimensão com dona Thénardier ao fundo e a substituição de Thénardier por uma serpente e de Jean, novamente, por um leão (Arai, 2016, p.68-69).

Neste trecho, a serpente é o animal evocado para criar a *representação* da figura do taverneiro. Esse réptil, em geral, é associado ao mal, à morte, aos vícios e à escuridão por ser misterioso, traiçoeiro e venenoso.⁸ Algumas imagens de serpente fazem parte do repertório imagético da população do mundo globalizado. A serpente que morde o personagem Pequeno Príncipe para ele voltar para casa (Saint-Exupéry, 1943), representando a morte; Kaa, a cobra que quer devorar Mogli, o menino lobo (Disney, 1967) e, mais recentemente, Nagini, a cobra de Voldemort, personagem da saga *Harry Potter* (Rowling, 1980). Todos esses personagens constroem uma figura imagética cuja *representação* significa trevas e escuridão.

Na sequência, a partida de Jean e Cosette ressignificada no mangá ocupa uma página dupla. A imagem do leão reaparece substituindo Jean na página da direita, agora na relva e com Cosette nas costas e, na página da esquerda, a imagem de uma mulher também na relva, com um bebê no colo. As duas imagens dialogam em um *continuum* proporcionado pela falta de margens (Arai, 2016, p. 76-77). A dimensão do desenho, que ocupa a totalidade de cada uma das composições e a opção da página dupla criam o efeito final da *representação*.

O leão, ao ser retomado nessa imagem, sugere mais uma de suas características, a de apagar suas pegadas limpando o chão com a cauda. Além disso, a ideia do animal que dorme de olhos abertos para cuidar de sua cria também é evocada. Cosette aparece em suas costas e tudo que ficou para trás está sendo apagado. Ela pode dormir, pois ele vela seu sono, de olhos sempre abertos. É possível evocar aqui novamente Simba e seu pai em alusão ao afeto do leão por seu filhote.

A página seguinte, a da esquerda, que dialoga com a imagem do leão, mostra a imagem de uma mulher com um bebê em alusão à maternidade. A imagem sugere a lembrança de pinturas da Madona e a criança como a de Giovanni Battista, do século XVI,⁹ completando a *representação* do sentido de afeto que a cena pode evocar.

A sequência da partida se encerra na página seguinte com duas vinhetas. Uma delas, menor, apresenta o *close* do rosto de Cosette, agora com a aparência de uma criança indefesa e a frase “bonne nuit” (Arai, 2016, p. 78). A segunda vinheta é bem maior e mostra Jean de costas, Cosette está em seu colo. Aqui, o efeito panorâmico que a vinheta sugere indica a amplidão que se abre diante dos personagens, cuja figuras irradiam feixes de luz, sinal de esperança.

⁸ Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/serpente/>. Consultado em 8 set. 2021.

⁹ Salvi Giovanni Battista a.k.a il Sassoferrato (1609-1685), Madonna and Child , Bayonne. Bonnat Museum. (Photo by: Christophel Fine Art/Universal Images Group via Getty Images). Disponível em <https://www.slam.org/collection/objects/4289/>. Consultado em 14 dez. 2021

A releitura em linguagem mangá que Arai realiza do romance de Hugo aponta para o forte potencial explicativo do conceito “transmídiação” (Elleström). Ele se mostra uma ferramenta analítica particularmente apta para ajudar na compreensão dos processos de transformação de uma narrativa fundamental a partir de sua realização em diferentes produtos de mídia. Como se viu da análise dos excertos, a recomposição midiática nunca é apenas um movimento de ajuste formal ou de recursos expressivos, mas implica, necessariamente, o deslocamento de sentidos e a possibilidade de ressignificação da obra transmidiada.

Considerações finais

Ao tomar a adaptação do romance de Hugo para o mangá como uma transmídiação e analisar cada um como um produto de mídia, este artigo se valeu do conceito de *representação* (Elleström, 2017/2021) para investigar o modo como os dois produtores exploraram o signo imagético dos animais para compor suas tessituras narrativas. Enquanto Hugo compara em uma linguagem unicamente verbal dona Thénardier a uma hiena, e Cosette é representada por uma “cotovia, cão-sem-nome, cara de sapo”, Arai, retoma a narrativa ressignificando a ideia do texto primeiro ao transformar os personagens em animais.

No mangá, Dona Thénardier é um javali, o senhor Thénardier, uma serpente, e Jean Valjean, um leão. O produtor do mangá ressignifica o texto primeiro e, através da *representação*, busca construir sentido com imagens que retomam a moldura narrativa de Hugo. Além disso, a linguagem mangá se vale de outros elementos como simbologia grafoléxica, distribuição dos quadrinhos nas páginas, falta de fechamento e uso de variações de preto, branco e cinza, entre outros.

O mangá de Arai, objeto de análise deste artigo, encontra no uso da retomada da imagem de animais e sua *representação* um trunfo para transferir traços da mídia fonte e ressignificar o texto primeiro em uma criação inédita e única. Neste processo, o receptor tem papel fundamental e seu repertório midiático se torna, em alguns momentos, crucial, para que alguns efeitos de sentido e *representação* surtam efeito. A construção de sentido a partir da relação dos personagens com animais se efetiva quando o receptor é capaz de atualizar a imagem na nova mídia através de seu repertório cultural.

O quadro teórico proposto por Elleström (2017/2021) permite, assim, a utilização de novas ferramentas para a compreensão de adaptações tomadas como fenômeno de transformação de mídias e ampara a construção de uma expansão analítica para a compreensão de sentido através da *representação*. Essa perspectiva sugere que o novo produto não é uma reprodução da obra de origem, um produto “secundário e derivativo” mas um novo produto, um “original”, que transfere traços da mídia fonte para a nova versão, a mídia destino, preservando a moldura narrativa. Possibilitando novos procedimentos interpretativos, os estudos da Intermidialidade e a perspectiva de Lars Elleström contribuem para expandir o conceito de adaptação.

REFERÊNCIAS

Arai, T. (2015). *Les misérables*. Volume 1. Paris: Kurokawa.

Arai, T. (2016). *Les misérables*. Volume 4. Paris: Kurokawa.

- Bortolotti, G.R. & Hutcheon, L. (2020). Sobre a origem das adaptações: repensando o discurso e o “sucesso” da fidelidade – biologicamente (trad. Camila Figueiredo). In Figueiredo, C.; Oliveira, S. e Diniz, T., *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea* (p. 119-142). Santa Maria: Editora UFSM.
- Elleström, L. (2017). *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Elleström, L. (2021). *As modalidades das mídias II: Um modelo expandido para compreender as relações intermídiais*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Groensteen, T. (2011). *Bande dessinée et narration – Système de la bande dessinée*, vol. 2. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hugo, V. (2015). *Os miseráveis* (trad. Regina Célia de Oliveira). São Paulo: Editora Martin Claret [1862].
- Nishimira-Poupée, K. (2016). *Histoire du manga: le miroir de la société japonaise*. Paris: Éditions Tallandier.
- Poupée, K. (2012). *Les japonais*. Paris: Éditions Tallandier.
- Sigal, D. (2007). *Grapholexique du manga*. Paris: Eyrolles.

Páginas web consultadas sobre o mangá *Les misérables* (Arai, 2016)

<https://www.manga-news.com/index.php/manga/critique/Miserables-les-Kurokawa/vol-1>

<https://www.manga-news.com/index.php/manga/Miserables-les-Kurokawa/vol-1>

Consultados em 22 dez. 2021

Páginas web consultadas sobre as características e simbologia dos animais

https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/2009/05/090512_hiena_risada_mv.

Consultado em 31 dez. 2021.

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/javali/>.

Consultado em 25 nov. 2021.

<https://www.mikatani.com/boutique/animaux-culture-japon>.

Consultado em 18 ago. 2021.

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/leao/>.

Consultado em 2 set. 2021.

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/serpente/>.

Consultado em 8 set. 2021.

Site com reprodução da pintura Madonna e criança, de Salvi Giovanni Battista:

<https://www.slam.org/collection/objects/4289/>.

Consultado em 14 dez. 2021

LITERATURA E COMUNICAÇÃO APROXIMAÇÕES MUDIÁTICAS

LITERATURE AND COMMUNICATION MEDIA APPROACHES

CRISTINE FICKELSCHERER DE MATTOS*
cristinemattos@gmail.com

Nos últimos dois séculos, a comunicação humana alterou-se em ritmo exponencial. A literatura, como uma das expressões humanas mais relevantes na história de tantas culturas, transformou-se também ao ritmo das mudanças na comunicação. Contudo, devido a históricas compartimentalizações do saber, que situaram os estudos literários e os estudos sobre comunicação em áreas e departamentos organizacionais separados, a ligação entre os fundamentos teóricos inerentes a eles ainda não foi suficientemente pesquisada. Apesar dos trabalhos analítico-comparativos proporcionados pelo recente empuxo conceitual das relações intermediárias, as bases teóricas que alicerçam o fazer científico nos campos literário e comunicacional seguem carentes de maior aproximação. No intuito de superar essa lacuna, este trabalho se propõe a uma aproximação inicial por meio dos processos de mediação, enfocados de maneira diversa em tais campos de estudos. Estando teoria, crítica e prática literárias intrinsecamente ligadas, parte da carência de trabalhos desse teor deve-se também à falta de abordagens curriculares que considerem a incidência de mudanças na literatura atual, correlacionadas às transformações midiáticas ocorridas nos últimos tempos. Assim, embora este trabalho não se proponha a análises pontuais, procederá a breves pontuações analíticas como forma de exemplificação e aplicação de insumos teóricos.

Palavras-Chave: Midialidade; Intermedialidade; Crítica Literária; Teoria Literária.

In the last two centuries, human communication has changed at an exponential pace. Literature, as one of the most relevant human expressions in the history of so many cultures, complied with this rapid speed of change. However, due to historical compartmentalisations of knowledge, which have placed literary studies and communication studies in separate organizational areas and departments, the connection between the theoretical foundations inherent in them has not yet been sufficiently researched. In spite of the analytic-comparative work provided by the recent conceptual thrust of intermedia relations, the theoretical bases that underpin the scientific work in the literary and communication fields still lack closer approximation. In order to overcome this gap, this paper proposes an initial approximation through the processes of mediation, focused differently in such fields of study. As literary theory, criticism and practice have essential connections, part of the lack of this kind of work is also due to the absence of curricular approaches that consider the incidence of changes in current literature, correlated to the media transformations that have occurred in recent times. Thus, although this work does not propose a

* Professora Assistente Doutora, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Comunicação e Letras, Curso de Letras, São Paulo, SP, Brasil. ORCID: 0000-0003-2011-4614.

punctual analysis, it will proceed to brief analytical punctuations as a form of exemplification and application of theoretical inputs.

Keywords: Mediality; Intermediality; Literary Critics; Literary Theory.

Data de recepção: 19-01-2022

Data de aceitação: 25-04-2022

DOI: 10.21814/2i.3775

1. Introdução

Nos últimos dois séculos, a comunicação humana alterou-se em ritmo exponencial e atingiu patamares antes inimagináveis em termos de velocidade e quantidade. Desde a popularização da máquina a vapor, passando pela introdução da eletricidade, pela invenção do rádio, do cinema e da televisão e chegando ao computador e à internet, uma infinidade de meios de comunicação ou mídias tornaram-se parte da realidade, transformaram a vida social e cunharam novas formas de expressão. A literatura, como uma das expressões humanas mais relevantes na história de tantas culturas, transformou-se também ao ritmo das mudanças na comunicação, como apontam pesquisas em História da Leitura, que procuram examinar as diferentes articulações entre recepção, suporte, veiculação e produção de conteúdos literários ao longo dos tempos (Burke e Briggs, 2006; Chartier e Cavallo, 1998). Se da tradição de epopeias em versos na antiguidade à difusão de livros de poesia no romantismo, modificou-se a própria concepção de literatura (Zilberman, 2012); do folhetim decimonônico à *graphic novel* e ao *dramatized audiobook* contemporâneos, o que definimos por literário vem encontrando outras transformações que aportam novos desafios conceituais à pesquisa.

Como aponta Kattenbelt (2008, p. 20), definições teóricas em geral “are usually conceptualizations of specific relationships between arts and media”. Nesse sentido, deve-se observar que possíveis relações entre comunicação e literatura estiveram, ao longo dos tempos, condicionadas à histórica associação entre literatura e meios verbais escritos, que, conseqüentemente, centralizou as reflexões dos Estudos Literários. Nem mesmo a prática milenar de uma arte multimidiática como o teatro foi capaz de obliterar, ao longo da história, a centralidade desses meios (placas de argila ou tabuas de madeira, rolos, códices, livros, jornais, telas), pois os estudos de dramaturgia abordam a obra cênica como consequência de e por contraste com a obra escrita, considerada como sua parte literária.

A inserção e a circulação de novos meios no curso da história, realocou produções e redefiniu práticas literárias. Se a obra escrita de uma peça de teatro, por tradição, é literatura, o mesmo não ocorre com a obra escrita de um filme, chamada de roteiro, embora a função e a destinação, nos dois casos, tenham muitos pontos em comum. Aos textos que adotam uma linguagem majoritariamente dramática (discurso direto) aplicam-se os conceitos crítico-teóricos da literatura, mas os que apresentam uma linguagem roteirística merecem, muitas vezes, como parece a Flüsser (2010, p. 150), a qualificação negativa de “o canto do cisne dos textos” literários. A inserção e a rápida ascensão social do cinema, sucedida pelo aparecimento de outros suportes audiovisuais, desafiou a centralidade dos meios literários escritos e abalou alicerces e fronteiras que definiam os Estudos Literários.

Em função de questões como essa, este trabalho se propõe a uma aproximação inicial entre Estudos de Comunicação e, mais especificamente, teoria sobre meios de comunicação e Estudos Literários, mormente teoria sobre o fazer literário. Convém aclarar que a proposta concerne a uma reflexão de cunho teórico e não a um estudo analítico, e as breves exemplificações que dispõe tem por finalidade o esclarecimento conceitual. Assim, as ponderações aqui propostas não se confundem com as praticadas

pela Literatura Comparada, estando esse último campo, como se sabe, condicionado a usar as definições e os conceitos desenvolvidos pela teoria literária para poder operar.¹

Herdeira das considerações crítico-analíticas elaboradas desde a antiguidade, a ideia de estudos concernentes à literatura, particularmente de uma teoria para a literatura, sempre envolveu questionamentos de limites com outras áreas de estudos e dúvidas também quanto a limites no interior do próprio âmbito literário, sobretudo quanto a fronteiras com a crítica literária, incluindo sua confluência com certas práticas literárias, que, como no caso das vanguardas, fundem o trabalho criativo com a reflexão (Souza, 2011). Assim, por Estudos Literários referimos o todo que abarca a teoria, a crítica e a prática literárias, intrinsecamente ligados, mas que não se confundem com os estudos comparativos em literatura, sejam eles tradicionais ou contemporâneos.²

Com relação ao outro polo envolvido no objetivo deste trabalho, o dos Estudos de Comunicação, recorreremos a fundamentos advindos da Teoria da Comunicação e da Semiótica peirciana, da já mencionada História da Leitura e dos mais recentes estudos midiáticos e intermediáticos, especialmente para a compreensão conceitual do que venha a ser mídia, termo em torno do qual giram teorizações desde a década de 1960, com McLuhan (1974), passando por Débray (2001), chegando a Burke e Briggs (2006), Jenkins (2009) e Elleström (2017 e 2021).

A aproximação aqui proposta faz-se importante não só na medida em que as mídias oferecem variados recursos e expedientes à literatura em diferentes épocas de sua evolução – como uma ilustração, um caligrama, uma diagramação significativa em romances impressos, cores e movimentos em poesia digital, *audiobooks* e adaptações audiovisuais – mas porque alteram os modos de produção, inserção, circulação e percepção da literatura em contextos sociais, eles mesmos transformados pelos meios de comunicação. Se a ligação entre literatura e sociedade foi tantas vezes arrolada, seja por atiladas análises como as de Auerbach (1976), seja pelo sistema literário de Candido (2000) ou por vogas crítico-teóricas (que ora valorizavam o histórico-social em detrimento da obra, ora o contrário), a teorização sobre comunicação e meios – que estabelecem o contato entre escritores e leitores – é relevante para a compreensão dos processos de significação inerentes à literatura.

Os estudos em Intermedialidade têm feito progressos na direção de aproximar Literatura e Comunicação, mas suas contribuições dizem respeito geralmente à reflexão comparativa entre as obras e os meios em que se expressam, sobretudo com trabalhos (entre os quais há alguns de minha própria autoria) que aplicam conceitos intermediáticos para a análise pontual de obras contemporâneas. A constatação de regularidades nas relações entre mídias diferentes – especialmente com conceituações como as de Rajewsky (2012) – permite avanços cruciais para a aproximação entre o fazer científico-teórico da comunicação e da literatura, mas ainda não chega a promover uma mudança de fundo nas bases dos Estudos Literários, acima de tudo no que tange à Teoria da Literatura. Mais ligados, assim, à Crítica Literária que à Teoria, e motivados pela Prática Literária, certas

¹ A Literatura Comparada, desde a crise desencadeada por Wellek, na década de 1950, abriu-se ao diálogo com outras linguagens. A despeito de sua ligação, sob vários aspectos, com os Estudos Literários em geral e com a Teoria Literária em particular, como nos explica Tânia Franco Carvalhal, a Literatura Comparada não deve ser confundida com eles, pois “o discurso comparatista tem necessidade do teórico para se validar” (Carvalhal, 1994, p. 17). A distinção é importante, pois, contribuições acadêmicas, a despeito de evocarem em seus títulos a discussão teórica, desenvolvem na prática um trabalho comparativo do qual a teoria está pendente (Cabo Aseguilolaza e Rábade Villar, 2006). Em exame minucioso da evolução dos Estudos Literários, Souza diferencia o trabalho conceitual desses estudos do direcionamento contrastivo historicista e cultural da Literatura Comparada (Souza, 2011).

² Tenham-se em conta as escolas de Literatura Comparada francesa (tradicional) e estadunidense (não-tradicional) (Mattos; Pereira, 2021).

produções acadêmicas indicam a existência de uma “teoria interliterária” (“interliterary theory” – Domínguez, Saussy; Villanueva, 2015) ou de uma “teoria interartística” (Cabo Aseguinolaza e Rábade Villar, 2006), porém não fornecem uma ponderação ampla que, englobando as duas áreas, permita-nos abordá-las por um prisma reflexivo comum, fundamentado em conceitos aplicáveis a esses dois campos de conhecimento.

Certamente essa situação de pesquisa ocorre em virtude de históricas compartimentalizações do saber que situaram os estudos literários e os estudos sobre comunicação em áreas e departamentos organizacionais separados. Recorrendo mais uma vez ao exemplo emblemático do texto dramático, as diferenças comunicativas de fundo entre o teatro impresso e o teatro cênico, ocasionam, historicamente, uma cisão teórica de base que, no Brasil, aloca aquele no âmbito das Letras e este no campo dos cursos de Comunicação. Ademais de questões como essa, como mencionado inicialmente, a aproximação entre Estudos de Comunicação e Estudos Literários também se faz relevante, e até mesmo premente hoje, em função das rápidas e abundantes transformações ocorridas na comunicação humana, principalmente no que tange ao surgimento de múltiplos meios e sistemas de significação novos nos últimos tempos.

2. Literatura e Comunicação

Se as mídias dizem respeito à comunicação dos indivíduos em um determinado agrupamento social, ponderar sobre Estudos Literários e Estudos de Comunicação implica considerar literatura e sociedade. Desde a poética de Aristóteles, a relação de uma obra com a realidade em que foi produzida surge como questão por meio de conceitos como os de mimese e verossimilhança. A despeito da existência de um sociologismo crítico, tão em voga em outros tempos, focar essa relação não implica necessariamente procurar na realidade a razão de ser dos elementos de uma obra ou buscar na obra traços que ecoem fatores que lhe são externos. E isso não em razão de, como quiseram os estruturalistas, qualquer autonomia sistemática interna. Claro está que, superando o sociologismo e o estruturalismo literários, entendemos, como em Candido (2006), que a boa crítica e a boa teoria, em se tratando de literatura, deva visar à interpenetração do externo e do interno.

Contudo, podemos ir além e pensar a relação entre literatura e realidade em função das possibilidades de significação que essa interação movimenta, do repertório que uma e outra oferecem, das perspectivas que ambas dispõem ou acionam, confirmando, subvertendo ou reprocessando sentidos. Certos estudos apontam para a insuficiência das considerações já estabelecidas sobre literatura e realidade ao examinar mundos imaginários muito afastados de qualquer realidade conhecida e investigar seus processos de constituição de sentidos. Versando sobre ficção científica ou relatos fantásticos, obras literárias diversas trabalham, segundo Umberto Eco (1986), a oposição entre “mundo real” e “mundo possível”. Para Agar e Hobbs (1981), que atuam com antropologia cognitiva e mídias digitais na produção de inteligência artificial, mais do que a relação de uma obra com a realidade, interessam os processos cognitivos envolvidos nas relações entre mundo e texto. Ryan (1991) aplica as reflexões de Eco e de Agar e Hobbs à teorização sobre narrativas ficcionais possíveis de serem elaboradas e comunicadas. Vale ressaltar que, cada um a seu modo - Aristóteles, Candido, Eco, Agar e Hobbs, Ryan –, esses teóricos entendem que investigar os nexos entre literatura e realidade, texto e mundo, envolve inevitavelmente a recepção, seja ela a do espectador ou ouvinte, do leitor, do internauta ou gamer.

Em sua proposição de um sistema literário, Candido aborda também a recepção, o público leitor, que integra uma triangulação comunicativa assim constituída:

um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Candido, 2000, p. 23).

Ressalte-se a afirmação de que a literatura é um tipo de comunicação feita por um sistema simbólico que permite a interpretação da realidade.

Assim, é possível identificar no sistema literário de Candido componentes básicos do esquema de comunicação pioneiro de Jakobson (s/d): produtores literários (remetentes), público leitor (destinatário), obra literária (mensagem), realidade (contexto). Há, contudo uma sobreposição de elementos entre “mecanismo transmissor”, entendido como linguagem, e o próprio sistema simbólico que permite o contato entre os homens, pois neles confundem-se código e contato, este último definido como “um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário” (Jakobson, s/d, p. 123).

Beneficiados pelo desenvolvimento e pela divulgação de estudos sobre comunicação, Eco, Agar e Hobbes e Ryan diferenciam código e contato por meio de termos e conceitos equivalentes e aprofundam a reflexão, ao verificar o complexo dinamismo em que a comunicação social os envolve. Enquanto o código diz respeito a linguagens usadas para produzir a mensagem (conjunto de signos e regras socialmente instituído), o contato associa-se a veículos ou suportes viabilizadores da troca de mensagens entre indivíduos. McLuhan (1974) já apontava, na década de 1960, para a complexidade que envolve código e contato, ao mostrar – por meio da máxima “o meio é a mensagem” – que os canais de comunicação criam também suas próprias linguagens e, para além da mera função de canalizar mensagens, cunham novos códigos que constituem, eles mesmos, conteúdo, isto é, mensagem a ser comunicada. Se, por exemplo, a escrita – em pergaminho ou papel, manual ou mecanizada – é um contato para a comunicação, será também código e conteúdo para o jornal e o livro, que serão, por sua vez, igualmente código e conteúdo para a imprensa e a cultura livresca. A invenção e a circulação daquilo que Thompson (1998) chama de “meios técnicos” não alteram apenas as maneiras de comunicar, mas os próprios ambientes em que ocorrem os processos de comunicação que, de forma ativa, “remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias” (McLuhan, 1972, p. 14).

Assim, ao sistema literário pensado por Candido, é preciso agregar a diferenciação entre código e contato, de modo a indicar que novas maneiras de ligar produtores literários a um público leitor – novas mídias – para transmitir poesias ou romances, como o computador pessoal ou o Kindle, criam novos códigos e alteram ambientes e tecnologias. Novas regras para a recepção, novos pressupostos para a decodificação (a iluminação da tela; a reformatação possível por tamanho de fonte ou divisão de páginas; o rolamento das páginas ou o touch em local preciso para avançar ou retroceder no texto, por exemplo) conferem novo valor à leitura e à literatura, remodelam escritor e leitor, ressignificam o livro impresso. Tecnologias mais atuais, como a dos audiobooks por streaming (Audible), que incluem gravações dramatizadas ou narradas pelo próprio autor, transformam ainda mais os fatores do sistema literário: introduzem a intermediação do ator-locutor e a autoridade da voz autoral. Então, a cultura livresca, e com ela a noção de literatura, talvez

esteja convertendo-se em código e conteúdo de uma arte literária digital multimídia em que interação e performance contam mais que a fixidez verbal dos conteúdos.

McLuhan (1972) discorre longamente sobre as transformações na realidade ocasionadas por meios de comunicação,³ responsáveis também por mudanças no modo do homem pensar a sua realidade e situar-se nela, com especial atenção para o que denominou galáxia de Gutemberg e o homem gráfico. Seguindo o caminho aberto por esse pensador canadense, Santaella (2003) ressalta a conexão entre formas de comunicação e realidade, ao postular a diferenciação entre seis eras ou formações culturais correspondentes a etapas da evolução das mídias (oral, escrita, impressa, de massas, das mídias e digital), entendidas como veículos ou suportes que engendram signos e mensagens “capazes não só de moldar o pensamento e a sensibilidade dos seres humanos, mas também de propiciar o surgimento de novos ambientes socioculturais” (Santaella, 2003, p. 13).

Como historiador, Thompson (1998) atenta mais para os fatos que atestam alterações significativas na vida humana, mas não pode furtar-se à apreciação também de dimensões mais subjetivas ao constatar, por exemplo, que “todos os meios técnicos têm uma relação com os aspectos de espaço e de tempo da vida social”, o que leva à conclusão de que, além de afetar a vida cotidiana, eles abalam “as maneiras pelas quais os indivíduos experimentam as características de espaço e de tempo da vida social” (Thompson, 1998, p. 36 e 37).⁴ Ainda segundo o autor, o forte desenvolvimento de mídias no âmbito particular das telecomunicações no século XIX surte efeitos muito significativos no tocante a espaço e tempo, pois a possibilidade de comunicar a grandes distâncias sem o dispêndio de tempo correspondente ao deslocamento (como com o telégrafo em lugar da carta) produz uma disjunção espaço-temporal nunca antes experimentada.

A introdução de mídias técnicas de comunicação reconfigurou assim a triangulação do sistema literário que servia para comunicar, nas palavras de Candido, “as veleidades mais profundas dos indivíduos” e para interpretar “as diferentes esferas da realidade”, e aportou inusitados modos de os homens interpretarem o mundo e interagirem. Não há, pois, como ignorar que a comunicação afete a literatura e os estudos sobre literatura em decorrência dos modos como inclui, refere ou recria o mundo, não só porque o próprio mundo se transforma em decorrência da comunicação, mas também porque as linguagens usadas na comunicação literária, no que elas têm de mais intrínseco – signos, percepção e cognição –, veem-se alteradas pela introdução de novas maneiras de comunicar.

3. Conceitos teóricos da Comunicação

Em meio ao desenvolvimento dos estudos sobre comunicação, conceitos e termos específicos foram sendo criados de maneira esparsa e desarticulada como costuma ocorrer em fases de estabelecimento de uma área do conhecimento. Com o amadurecimento desses estudos, já é possível deslindar certos nós conceituais, embora a terminologia seja ainda um desafio. É particularmente complexa a situação do conceito relativo ao termo “mídia”, conectado à expressão “meio de comunicação” ou simplesmente “meio”, essencial para um trabalho como este, cioso do sistema literário que inclui o “mecanismo transmissor” que liga produtores e receptores literários.

³ Ao tempo da tradução brasileira da obra de McLuhan, não havia sido estabelecido ainda o uso em português do termo “mídia”.

⁴ Thompson emprega os termos “meios” e “mídia”, com o último significando “conjunto dos meios de comunicação”.

Santaella historia o termo “mídia”, mostrando que antes era usado mormente no plural (“mídias”, em português, ou *media*, do latim, forma adotada em inglês) e associado à cultura de massa, mas posteriormente, com a chegada da “cultura das mídias”⁵ e da comunicação cibernética, passou a ser entendido como um suporte que, embora seja muito mais do que apenas um contato, permite-nos observar seu funcionamento em paralelo com outros suportes, fundindo-se com eles ou convergindo no interior de algum deles, bem como transferindo informação a um outro suporte. Essa concepção de “mídia” nos leva a concluir que, conquanto tenham características singulares (linguagem e dinâmica de funcionamento próprias), as mídias estabelecem relações entre si, pois “tendem a se engendrar como redes que se interligam e nas quais cada mídia em particular [...] tem uma função que lhe é específica” (Santaella, 2003, p. 53).

Também Debray (2001) ressaltou a importância da relação entre mídias para o estudo de uma mídia em particular, dividindo-a conceitualmente em três tipos: relação “intrasistemas”, “intersistemas” e “transistemas”.⁶ Para mostrar como qualquer estudo a respeito de uma mídia deve considerar os efeitos sobre ela exercidos por outras mídias, Debray dispõe o primeiro tipo como o da relação que ocorre entre mídias com uma mesma função comunicativa, dentro de um mesmo sistema (a exemplo das relações que podemos apreciar hoje, aplicando esse primeiro tipo às relações entre carta, e-mail e mensagens de texto via telefone (SMS) ou entre a arte do retrato pintado, a fotografia tradicional e a *selfie* atual); dispõe o segundo tipo como o da relação entre mídias de função próxima (ao estudar a carta, por exemplo, será importante apreciarmos atualmente suas relações com o telefone fixo e com o WhatsApp); o último tipo como o da relação entre mídias de funções afastadas, pertencentes a outros sistemas comunicativos (tais como as relações que podemos observar agora entre a mídia carta e o livro, o jornal e as redes sociais). Assim, a cada meio de comunicação que surge e se instala, complexas relações dentro da rede se estabelecem e reconfiguram todos os seus componentes. O livro impresso, por exemplo – a mídia que a história mais identificou com a literatura –, na era digital, não é mais o portador por excelência de informação (relatos factuais, conhecimento, poesia ou enredos ficcionais), mas objeto de estima que, mesmo carregando informação, veicula igualmente inovações editoriais e qualidade de design, desperta paixão visual, tátil e olfativa em bibliófilos que não raro o possuem também em versão *e-book*.

Tais questões conceituais mostram o quanto os Estudos Literários precisam ainda incluir considerações sobre as mídias, na medida em que novos suportes ou novas mídias técnicas deslocam e ressignificam as formas de circulação de textos literários e, conseqüentemente, também as maneiras de fruí-los. Como as novas mídias acarretam novas dinâmicas de codificação, percepção e decodificação, num mundo crescentemente povoado por imagens e sons, particularmente desde a invenção do cinema e depois da informatização de conteúdos, as mídias envolvidas na comunicação de textos literários de certo se veem afetadas pelas mídias visuais, auditivas e audiovisuais (tenhamos em conta, para exemplificação, audiobooks e *graphic novels*, como já mencionado, e romances contemporâneos cuja expressão verbal adota modos audiovisuais).

Estudos Literários que abarquem considerações sobre mídias e linguagens e, com isso, ultrapassem os limites do verbal escrito, precisam lidar com a diversidade de suportes, linguagens e dinâmicas abrigadas sob o termo literatura que incluem a poesia declamada ou impressa, os caligramas, os folhetins, o teatro impresso ou performado, o livro

⁵ Santaella (2003) define a “Cultura das mídias” como uma etapa intermediária da história das eras culturais, situada entre a “Cultura de massas” e a “Cultura digital”, caracterizada pela intensificação das misturas de mídias e pela possibilidade de escolha ativa e consumo individualizado de certos meios.

⁶ Ao tempo do desenvolvimento dos estudos de Debray, por influência do termo usado em inglês (*media*), o estudo das mídias foi por ele nomeado de Mediologia.

ilustrado, o livro brinquedo, os *e-books*, os *audiobooks*, etc. Requerem igualmente atenção às conexões e trocas entre as mídias, intensificadas pela “cultura das mídias”, como apontado por Santaella (2003), e associadas ou fundidas de forma ineludível pela convergência das mídias digitais que, como aponta Jenkins (2009), além de modificar a transmissão, transformam o público e os produtores/autores, intercambiando suas posições, reconfigurando assim a triangulação que dá lugar à literatura.⁷

Os estudos de Chartier sobre História da Leitura haviam destacado, já nas últimas décadas do século XX, que a realidade multimídia tinha imposto novas condições para os direitos autorais, que precisavam, então, prever nos contratos as “diferentes mutações possíveis do texto que vai se tornar inicialmente um livro, mas que pode ser em seguida uma adaptação cinematográfica, televisiva, um CD-Rom, um texto eletrônico, etc” (Chartier, 1999, p. 71). Jenkins assinala também mudanças na realidade midiática que exigem um novo conceito: a narrativa transmídia (*transmedia storytelling*), uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias, com uma história que

desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. (Jenkins, 2009, p. 142).

Note-se que Jenkins menciona “plataforma de mídia” e, em seguida, simplesmente “meio” sem precisar o que entende por esses termos. A imprecisão quanto à maneira de designar a etapa intermediária entre produção e recepção, no âmbito dos estudos da comunicação, embora exista, não impede que se perceba a necessidade de distinção entre o que, nos primórdios, Jakobson, chamou de código e contato. Como apontado, se a mídia linguagem verbal escrita é também o conteúdo ou a mensagem de um livro, sua linguagem, e se a mídia livro se confunde, ela mesma, pelo hábito metonímico de identificar o conteúdo, e até mesmo o gênero narrativo, com a veiculação – compramos um romance e não o livro que veicula um romance –, torna-se difícil saber se a narrativa transmídia usa mídias, é uma mídia ou um gênero narrativo. Para estabelecer critérios que permitam clarear essas questões, Lars Elleström (2017) elabora um quadro teórico com conceitos relevantes, por estabelecerem uma importante diferenciação no interior das configurações de mídia entre o que denomina “produtos de mídia” e “mídias técnicas”.

Incluindo valores advindos das práticas relativas às mídias, um “produto de mídia” se define como “a transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a de um receptor” (Elleström, 2017, p. 30) e pode ser obtido

por qualquer matéria corporal ou não corporal (incluindo a matéria que emana diretamente de um corpo) ou uma combinação desses fenômenos. Isso significa que a mente do produtor pode, por exemplo, usar tanto uma matéria não corpórea (digamos, uma carta) quanto seu próprio corpo e suas extensões imediatas (fala e gestos) para realizar produtos de mídia. (Elleström, 2017, p. 30).

Fundamentado na fenomenologia de Peirce, Elleström postula a diferenciação entre quatro traços básicos dos “produtos de mídia”, chamados “modalidades de mídia” que instrumentam a análise da sua complexidade no mundo atual. Para que um “produto de mídia” seja percebido, faz-se necessária a criação de certo valor cognitivo na mente do

⁷ Jenkins postula a ideia de uma “cultura da convergência”, título de sua obra que versa sobre como os meios digitais não só propiciaram a mescla de suportes e códigos, acrescida do trânsito entre eles, mas ocasionaram também uma recepção ativa em que autores e receptores se confundem (2009).

preceptor, o que implica o acionamento de três das “modalidades de mídia”: a modalidade material, a modalidade sensorial e a modalidade espaço-temporal. Se essas três modalidades se definem pelo que sugerimos chamar de componente perceptivo (dentro da fenomenologia peirciana, nos parece possível associá-las à primeiridade semiótica), a quarta “modalidade de mídia”, chamada de modalidade semiótica, estaria, em nossa visão, associada a um componente de significação (relativa, em nossa opinião, à secundidade), ou seja, vinculado à definição do percebido como signo (acionado cognitivamente como ícone, símbolo ou índice). No intuito de instrumentar a compreensão de mídias específicas em suas infinitamente numerosas qualidades e sua inserção num mundo em constante mudança, Elleström propõe dois conceitos adicionais denominados “aspectos qualificadores das mídias”, que se destinam exatamente a apreciar o valor atribuído a certas mídias: o “aspecto qualificador contextual”, destinado a analisar “origem, delimitação e uso das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas” (Elleström, 2017, p. 74) (por exemplo, aspectos da carta manuscrita, datilografada ou impressa em épocas diferentes; aspectos decorrentes do surgimento e dos usos a princípio informativos e depois artísticos do cartão postal); o “aspecto qualificador operacional”, voltado a apreciar a dimensão estética ou comunicativa adquirida por um meio (aspecto do cinema como meio estético ou de entretenimento – mídia assim qualificada operacionalmente – e não mais como invenção ou novidade historicamente localizada). Os aspectos qualificadores contextual e operacional ligam-se, assim, às definições de gênero e subgênero alusivos a algumas mídias.

A conceituação dos processos midáticos elaborada por Elleström conclui-se com uma final diferenciação, fruto do entrecruzamento dos conceitos anteriormente mencionados, entre “mídia básicas” e “mídias qualificadas”: aquelas definidas pelos aspectos modais (modalidades material, sensorial, espaço-temporal e semiótica); estas marcadas pelos aspectos qualificadores (contextual e operacional) (Elleström, 2017). Todos esses componentes teóricos se prestam à análise do processo de transferência cognitiva entre produtor e preceptor, mas não se confundem com os suportes materiais que o viabilizam, isto é, as “mídias técnicas”.

Por “mídias técnicas”, Elleström (2017) entende dispositivos que possibilitam a manifestação física dos “produtos de mídia” no mundo através de distribuições de configurações sensoriais, tornando-os disponíveis para os sentidos do preceptor. Essa conceituação permite distinguir um programa de televisão como “produto de mídia” (inserido num sistema e numa cultura televisiva que lhe atribuem valor cognitivo a ser transferido) de um aparelho de televisão como “mídia técnica”. Assim, um mesmo “produto de mídia” pode, por vezes, ser viabilizado por mais de uma “mídia técnica” (computador, tablet, smartphone).

Elleström alerta para o caráter não absoluto de suas proposições, devido à dificuldade em isolar modalidades (mesmo que apenas para fins analíticos) e à inexistência de um conjunto finito e definido de “mídias básicas”, resultantes de combinações entre as modalidades, ao que poderíamos acrescentar também a imprevisibilidade das qualificações contextuais e operacionais. A complexidade dessas proposições, embora possa fazê-las parecer pouco práticas para uma aplicação analítica, contribui sobremaneira para a compreensão de que a comunicação humana não envolve apenas uma triangulação entre produção, transmissão e recepção inserida na realidade, ou os seis componentes propostos por Jakobson, pois, entre produzir e receber uma mensagem há intricados processos envolvendo numerosos fatores que não só confirmam a necessidade de distinção entre código e contato, mas que exigem diferenciações adicionais. Heranças da “cultura das mídias”, narrativa transmídia, trocas e combinações midiáticas digitais

diversas evidenciam uma complexidade crescente da comunicação na sociedade contemporânea.

As proposições de Peirce e McLuhan enraízam boa parte do trabalho conceitual desenvolvido por Elleström que, embora se desenvolva na área hoje denominada Estudos de Intermidialidade, encontra-se, por isso, atado ao legado teórico da área da Comunicação. Assim, através dos conceitos elleströmianos aqui explanados, é possível aplicar elementos de Teoria da Comunicação a produções literárias como as dramáticas para uma futura abordagem teórica desembaraçada da divisão entre o texto dramático e a montagem cênica, pois passível de um enfoque englobando a ambos por meio do mesmo instrumental teórico. Essa nova teorização “literário-comunicativa” para o teatro estaria apta a verificar as intrincadas combinações entre aspectos modais e qualificadores, as fases multimodais e as transições intermediáticas envolvidas nos processos de significação que vão do texto ao palco. Além disso, daria conta também da arte dramática contemporânea, que acrescentou ao escrito e ao cênico a complexidade do filmico e do digital, em produções que encenam grandes clássicos da dramaturgia mundial para um público presencial enquanto o filmam com recursos cinematográficos avançados e o transmitem sincronamente a salas de cinema em várias partes do mundo, onde assistem outros públicos presenciais.⁸

A importante contribuição de Elleström, ademais do legado da Teoria da Comunicação, contou também com o resultado das reflexões no terreno das artes, no qual podemos dizer que nasceram as ponderações sobre os modos de significação em cada uma das linguagens artísticas. Claus Clüver (2011), um dos precursores da área, ponderou a respeito da necessidade de refletir sobre a maneira diferente como encaramos a produção artística, a depender do meio que a comunica. Salientou que se estamos acostumados a conceber a televisão como uma mídia que transmite obras televisivas, não costumamos achar que a dança seja uma mídia que transmite balé. Pensando na comunicação artística, Clüver entende, assim, que as mídias dependem de configurações estabelecidas por práticas culturais, pendentes de circunstâncias históricas e ideológicas (Clüver, 2011, p. 10).

As ponderações de Clüver coincidem com alguns aspectos levantados pela ampla conceituação de Elleström e, com base em ambos, é possível pensar a literatura como produto de mídia com uma destacada modalidade semiótica de cunho simbólico e relevantes aspectos qualificadores operacionais ou como uma configuração de mídia resultante de longa prática cultural, semelhante à dança, cuja diversidade abarca gêneros muito diferentes entre si, visto que fazem uso de mídias técnicas diversas e, logo, possuem aspectos qualificadores contextuais tão dessemelhantes quanto uma cantiga medieval entoada, um poema concreto e uma peça de teatro.

Todas essas reflexões proporcionam um amadurecimento conceitual que extrapola as compartimentalizações tradicionais do conhecimento e viabilizam a apreciação da literatura no complexo mundo da cultura da convergência. Ao lado da tradicional passagem do texto dramático para os palcos ou das costumeiras adaptações de romances para as telas, o diálogo entre mídias vem se ampliando no âmbito literário, como podemos ver na conversão do texto impresso em *e-book*, do clássico literário em HQ ou *audiobook*; na transformação do gênero romance em *graphic novel*, do filme em romancização;⁹ nas

⁸ Tal o caso das produções de Filme-Teatro do National Theatre Live em Londres (Cf em <https://www.ntlive.com/>), que contam com uma direção para a montagem teatral e outra para a filmagem cinematográfica e suscitam nos espectadores das salas de cinema uma recepção diferente daquela de um filme convencional, por infundir-lhe uma “impressão cênica” ou um “efeito de presença” (Siméon, 2017).

⁹ O termo romancização refere-se aqui uma narrativa filmica já exibida, convertida depois em romance (referida também como “novelização”, por influência do inglês *novelization*) e tem em conta a sua crescente

misturas de mídias como o filme-teatro (reconfigurado e intensificado pela pandemia de Covid-19) e os *games* que possuem interação com narrativas textuais impressas; nas alterações internas à prosa literária cuja expressão verbal escrita assemelha-se a modos audiovisuais de expressão; na narrativa transmídia, contígua aos *spin offs*, que das narrativas criam álbuns de figurinhas, parques temáticos ou *games*.

Para lidar com tão heterogêneas relações entre literatura e mídias, Irina Rajewsky (2012), fazendo uma aproximação teórica de sentido inverso à operada por Elleström (a partir da Teoria da Comunicação), propôs conceitos bastante funcionais para a intermedialidade especificamente literária (a partir da Literatura), que diferenciam transposições midiáticas de combinação de mídias e referências intermidiáticas.¹⁰ As transposições midiáticas dizem respeito à “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia”; por combinação de mídias entende-se uma configuração multimídia ou mixmídia envolvendo “o resultado ou o processo de combinar duas mídias convencionalmente distintas”, e por referências intermidiáticas, o processo de referenciação feito por uma única mídia cujo produto de mídia, em sua própria materialidade, “tematiza, evoca ou imita elementos e estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (Rajewsky, 2012, p. 26). A teorização midiática de Rajewsky é a mais aplicada nos âmbitos letrados e cumpre, assim, uma histórica função de acercamento entre Estudos Literários e Estudos de Comunicação, devido à sua proximidade de enfoque com as Letras, sua funcional aplicabilidade, e por não colocar em questão bases teóricas alheias ao universo das Letras, como o são a Semiótica peirciana e as ponderações de McLuhan.

A conceituação de Rajewsky permite também uma análise midiática mais precisa de mídias consolidadas dentro do amplo espectro da comunicação literária que careciam de precisão teórica para uma apreciação mais acurada de seus processos de significação (é o caso da musicalização da literatura, da chamada *transposition d’art*, da écfrase literária, da literatura ilustrada, das adaptações cinematográficas de narrativas, da poesia visual, da ópera e do já mencionado teatro, das HQs originais e das instalações poéticas multimídia). Rajewsky (2012) discute ainda o conceito de remediação, concebido como processo de remodelação midiática e inter-relacionamento fundamental de mídias novas e antigas, embora, segundo a autora, faltoso ainda de maiores especificações que possam diferenciar, por exemplo, remodelações que reprocessam produtos de mídia existentes mormente como mídias técnicas (como a ampliação de recursos de design gráfico fornecida pela computação), de outras que incidem fortemente sobre a percepção (como o filme-teatro) ou que alteram sua configuração midiática geral, ao mudar o valor de sua significação cultural (como o mencionado livro que deixa de ser fonte de informação e passa a objeto de desejo de bibliófilos).

ocorrência – como no caso do longa-metragem de roteiro original do diretor Guillermo del Toro *O labirinto do fauno*, convertido em livro de mesmo nome pela escritora Cornelia Funke ou a romancização do filme *Assassin’s Creed* que é, por sua vez, baseado no game de mesmo nome – e não a ação publicitária geral de promoção de filmes que costumava ser feita nas primeiras décadas do século XX com o lançamento do roteiro romancizado antes da estreia do filme (Mahlknecht, 2012).

¹⁰ Em prol da coerência linguística entre os três conceitos apresentados, uma vez que os dois primeiros aplicam o sufixo [-ção] aos verbos implicados para nominalizá-los e indicar “ato, efeito, processo, fato, resultado, estado, evento e modo” (Gunzburger, 1979, *Apud* Rocha, 1999, p. 9) de “transpor” e “combinar”, usaremos “referenciação”, verbo relativo a “referenciar”, correspondente ao nome “referência” usado por Rajewsky.

4. Literatura e conceitos teóricos da Comunicação

A proposta deste trabalho de aproximar Estudos de Comunicação e Estudos literários, enfrenta desafios ligados ao caráter recente das análises literárias que apreciam questões midiáticas (muitas vezes versando sobre obras igualmente recentes) e à dispersão conceitual do instrumental teórico sobre comunicação e meios, como visto. Ao lado desses desafios, enfrenta ainda uma dificuldade adicional: a vasta heterogeneidade conceitual da própria teorização em literatura, fruto de tendências de contextos específicos. A maneira mesmo de designar essa teorização envolve hesitação entre o uso das expressões Teoria Literária ou Teoria da Literatura. Sobre essa questão, Compagnon esclarece que enquanto a Teoria da Literatura em geral “desgna a reflexão sobre as condições da literatura, da crítica literária e da história literária; é a crítica da crítica, ou a metacrítica”, a Teoria Literária “se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura [...]; [uma] abordagem dos textos literários [...] [cujo] objeto de discussão não é mais o sentido ou o valor, mas modalidades de produção de sentido e de valor” (Compagnon, 1999, p. 24). Embora não possamos nos furtar à abordagem de questões ligadas à crítica (Teoria da Literatura) por ser ela indissociável da teoria, nosso foco neste trabalho está na Teoria Literária, uma vez que refletir midiaticamente sobre literatura implica necessariamente considerar a produção de valores cognitivos e contextos histórico-ideológicos, como apontado por Elleström e Clüver.

Assim como a grande maioria de autores que tratam o tema, Compagnon identifica o surgimento da Teoria Literária com o formalismo russo e com questionamentos que, a partir dele, instituíram-se como matriz de todas as teorizações sobre literatura:

O que é literatura? / Qual a relação entre literatura e autor? / Qual a relação entre literatura e realidade? / Qual a relação entre literatura e leitor? / Qual a relação entre literatura e linguagem? Quando falo de um livro, construo forçosamente hipóteses sobre essas definições. Cinco elementos são indispensáveis para que haja literatura: um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente (Compagnon, 1999, p. 25-26).

Ressalte-se que, apesar de estarem indicados no trecho acima cinco dos seis componentes do esquema de Jakobson, o componente faltante diz respeito exatamente àquele que mais se identifica com as definições ligadas a mídia: o contato. A essas cinco perguntas o teórico agrega duas outras questões interligadas: “como compreendemos a tradição literária, tanto no seu aspecto dinâmico (história), quanto no seu aspecto estático (valor)?” (Compagnon, 1999, p. 26). Com base nesses sete questionamentos organiza-se toda a reflexão do autor, ficando de fora, assim, dessa sua completíssima obra sobre Estudos Literários, toda e qualquer consideração midiática.

Diante da consciência a respeito de mídias aportada pelo desenvolvimento teórico atual a esse respeito, como mostram os Estudos de Midialidade e Intermidialidade, outras indagações fundamentais nos vêm inevitavelmente à cabeça ao teorizar sobre literatura: como ponderar sobre mudanças na literatura (aspecto dinâmico), sobre valor de consagração literária, isto é, sobre ser ou não uma obra um clássico da literatura (aspecto estático); ou ainda, sobre o leitor e sua recepção sem tomarmos em conta o papel das mídias quando sabemos o quanto mídias técnicas e produtos de mídia integram configurações de mídia situadas dentro de redes midiáticas que realizam trocas de vários tipos e transformam o cotidiano, o homem e sua maneira de estar no mundo?

Tenhamos em vista, a modo de mero exemplo para a nossa ponderação teórica, o surgimento do romance epistolar no século XVI, sua ascensão no século XVIII, seu gradual declínio no século XIX, sua quase extinção no século XX e seu ressurgimento no

final desse mesmo século nas plataformas digitais, nos *e-books*, nas séries de *e-books* ou nos *games* que interagem com livros impressos ou digitais (Oliveira, 2020). Embora a mídia carta seja quase tão antiga quanto a escrita, segundo Burke e Briggs (2006), como sistema postal internacional estabeleceu-se na Europa na segunda metade do século XVI, sob o comando da família Tassis ou Taxis.¹¹ Analisando-o midiaticamente, podemos apreciar a carta, dentro do sistema postal, como um produto de mídia cujo aspecto qualificador contextual se mostra relevante, ao facilitar a circulação de correspondência (antes dispersa e incerta, a cargo de mensageiros isolados). Podemos analisar a carta também como produto de mídia em seu aspecto qualificador organizacional comunicativo, igualmente relevante, de modalidade semiótica, ao criar um sistema postal padronizado que institui a iconicidade junto ao signo “taxa”, como valor tabelado cobrado por serviços (e não como tributação ou pedágio). Depois de algum tempo de inserção do sistema postal na sociedade, é possível apreciar a carta manifestando um teor estilístico, possuidor de aspectos qualificadores comunicacionais e estéticos, integrada à vida cotidiana pela retórica dos contatos individuais mais ou menos íntimos, definida como “carta pessoal” (por contraste com a tradição das epístolas de cunho literário-filosófico que, a exemplo das conhecidas cartas de Cícero que, embora chamadas *epistulae ad familiares* – “cartas familiares” –, não eram de caráter pessoal) e expressando os requintados traços do já estabelecido gênero epistolar, associada assim a uma modalidade semiótica de maior complexidade (icônica, indicial e simbólica).

No século XVIII, o produto de mídia “carta pessoal enviada pelo sistema postal”, tendo sido absorvido de tal forma a fazer parte da cultura da época, interiorizado como expressão das subjetividades do momento, constituindo algo que, parafraseando McLuhan, poderíamos chamar de “o homem epistolar”, passou a interagir significativamente com outros produtos de mídia pertencentes à rede midiática em vigência naquela época: o periódico (jornal ou revista) e o livro. Dentre as diversas maneiras de ocorrência dessa “interação transistemas”, na conceituação de Debray (cartas pessoais ou outro tipo de cartas presentes nos periódicos e nos livros com propósitos diversos) institui-se o romance epistolar como um dos gêneros mais populares de prosa ficcional daquela época.

Pesquisas sobre o surgimento e a ascensão do gênero romance epistolar no âmbito letrado poderiam beneficiar-se de avanços conceituais dos Estudos em Intermidiaridade, mormente de Elleström e Rajewsky, para perceber o processo de referenciação intermediária que ocorre no romance epistolar, posto que imita os aspectos qualificadores e algumas modalidades de mídia do produto de mídia carta, mas não se confunde com ele, pois se realiza pelos aspectos e modalidades da mídia em questão, ou seja, do periódico ou do livro. Assim, o conceito de referenciação intermediária nos permite perceber que o romance epistolar opera “como se fosse carta”. A Teoria Literária utiliza o conceito de verossimilhança para analisar a presença da carta como recurso romanescos que, ao mimetizar a prática social epistolar cotidiana, torna o ficcional aceitável e sedutor, especialmente pelo desejado voyeurismo sobre a vida íntima contida na carta pessoal (Lajolo, 2002). Integrado à análise anterior, que identifica a referenciação intermediária, é possível perceber que o recurso de verossimilhança funcionará de maneira distinta em periódicos e em livros, pois a comunicação usa elementos dessas mídias e não da carta.

¹¹ Segundo Burke e Briggs (2006), o termo “táxi”, de uso mundial, está ligado em sua origem à ideia de estabelecimento de um preço fixo para a circulação de correspondência na Europa, implementado pela família Tassis ou Taxis (*La Maison La Tour et Tassis*, em francês, ou *Von Thurn und Taxis*, em alemão), que a partir do final do século XV, foi proprietária dos correios dos Habsburgs e teve o monopólio do serviço postal europeu durante séculos.

A incorporação de instrumental teórico dos Estudos de Midialidade e Intermedialidade, bem como de suas raízes conceituais em Peirce e McLuhan, põe em evidência, assim, o fato de que a recepção dos romances epistolares não pode ser a mesma em publicações por entregas nos periódicos (como o que ficou conhecido por folhetim) e no livro. O romance epistolar vincula-se particularmente ao processo de produção, uma vez que a divisão do conteúdo por cartas evita as dificuldades impostas pela fragmentação das entregas (Cachin; Cooper-Richet; Mollier; Parfait, 2007). O tipo de periódico de publicação também consiste elemento midiático relevante pela frequência das entregas: diárias nos jornais, semanais ou mensais nas revistas.¹² Quando os romances epistolares, depois de publicados em periódicos, ganharam edição em livro, há que se considerar a ocorrência de remediação, pois os processos de percepção, recepção e cognição relativos ao livro são bastante específicos.¹³ Os periódicos se associam ao que é transitório e descartável enquanto o livro é da ordem do que é permanente e colecionável.

A ficção epistolar declinou gradualmente ao longo do século XIX e especula-se a razão disso. Talvez as expressões artísticas precisem de constante renovação para os propósitos da criação e, por isso, tenham preferência por mídias que se encontram em certa etapa histórico-ideológica, pouco depois da sua implementação, quando o seu funcionamento garante modalidades semióticas complexas e aspectos qualificadores comunicativos e estéticos, e pouco antes da sua banalização, quando sua presença na literatura significaria repetir e não criar. Essa hipótese se confirma com a recente reativação do romance epistolar, remediado pela linguagem digital e pelo entrecruzamento com o produto de mídia *game* (Oliveira, 2020).

5. Considerações Finais

A intensificação das mudanças na comunicação humana alterou as configurações sociais, a maneira de o homem ver o mundo e situar-se nele. A literatura, por ser expressão humana em diálogo interpessoal e com a realidade, não podia senão se deixar afetar por essas mudanças, pois a despeito da autonomia que lhe permite a recepção de mensagens em múltiplos contextos, depende de meios de comunicação para dar forma a tais mensagens e transmiti-las a um receptor capaz de decodificá-las. Mais do que uma relação de causa e efeito com o contexto, a literatura tem na dimensão da realidade uma fonte de criação de mundos possíveis.

Os Estudos Literários se fazem pela articulação entre prática, crítica e teoria literárias. As transformações no fazer literário aportam novas dinâmicas de significação que impõem desafios à crítica literária e lançam questionamentos à teorização. As reflexões no âmbito midiático nos permitem ver hoje que parte desses desafios tem estreita ligação com os meios de comunicação envolvidos na produção e na recepção de obras literárias. Instrumentais teóricos sobre mídia, nascidos no âmbito da comunicação, podem e devem ser usados no âmbito da crítica e da teoria literárias para lançar luz sobre tais questionamentos, especialmente para compreender os efeitos de significação das complexas redes midiáticas em que se inserem as manifestações literárias.

A aproximação aqui fomentada entre Estudos Literários e Estudos de Comunicação, – e como desdobramento dele, estudos voltados para as mídias em geral – torna-se uma

¹² Segundo Trizotti (2016), a ficção por entregas ocorreu mais em jornais na França e mais em revistas na Grã-Bretanha no século XVIII.

¹³ Como afirma Chartier (1999, p. 138): “Um romance de Balzac pode ser diferente, sem que uma linha do texto tenha mudado, caso ele seja publicado em um folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas”.

necessidade, tendo em vista as grandes transformações que atingiram a literatura nos últimos tempos. Se os Estudos Literários e, em particular, a Teoria Literária, tiveram por base a centralidade da linguagem verbal escrita e por emblema o livro impresso, os séculos XX e XXI trouxeram-lhes o que Chartier chamou de a “revolução do livro eletrônico”, seguida de uma “desmaterialização” textual (Chartier, 1999) que, na cultura da convergência, faz-se áudio, filme, série ou pulveriza-se como narrativa transmídia. A dissociação da literatura da linguagem exclusivamente verbal e mormente expressa por meios gráficos (escrita), bem como suas abundantes relações com outras linguagens e meios tornou evidente a necessidade de uma reflexão teórica midiática voltada para o texto literário, como o propôs Rajewsky. De maneira mais ampla, Elleström, dando continuidade a Estudos de Comunicação anteriormente desenvolvidos, tem na profusão de mídias do nosso tempo o motor para o seu trabalho de teorização, capaz de abarcar, junto a pesquisas tradicionalmente realizadas em âmbitos acadêmicos da Comunicação, também demandas teórico-literárias contemporâneas.

A aproximação aqui proposta nos proporciona enfoque e conceitos capazes de lançar um novo olhar reflexivo a respeito da literatura do passado (como a respeito do romance epistolar, do folhetim decimonônico e do gênero dramático, por exemplo). Se levada adiante, fará possível vislumbrarmos perspectivas de significação tradicionais em contraste com nossos modos de ver a literatura nos dias atuais, além de projetar possibilidades futuras. Abrirá caminho também para um enriquecimento e uma renovação crítico-teórica capazes de acrescentar questionamentos como o que gostaríamos de sugerir aqui, para concluir, tendo em vista a pergunta matriz de todos as reflexões em Teoria Literária – o que é literatura? –, ao lhe propor um complemento: definir o que é literatura depende da(s) mídia(s)? Em suma: a literariedade está ligada à midialidade?

REFERÊNCIAS

- Agar, M. e Hobbs, J. (1981). Text Plans and World Plans in Natural Discourse. In *Proceedings, International Joint Conference on Artificial Intelligence* (pp. 190-196). Vancouver: University of British Columbia.
- Auerbach, E. (1976). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- Burke, P. e Briggs, A. (2006). *Uma história social da mídia: de Gutemberg à Internet* (trad. Maria Carmelita Pádua Dias – 2ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Cabo Aseguinolaza, F. e Rábade Villar, M.C. (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Editorial Castalia.
- Cachin, M. F.; Cooper-Richet, D.; Mollier, J. Y. e PARFAIT, C. (2007). *Au bonheur du feuilleton*. Paris: Creaphis.
- Candido, A. (2000). *Formação da literatura brasileira. Vol I*. Belo Horizonte: Itatiaia [9ª ed.]
- _____. (2006). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- Carvalho, T. F. (1994). Teorias em Literatura Comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, 2(2), 9-17.
- Chartier, R. (1999). *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (trad. Reginaldo de Moraes). São Paulo: Unesp.

- Chartier, R. e Cavallo, G. (1998). Introdução. In Chartier, R. e Cavallo, G. (orgs.). *História da leitura no mundo ocidental* (trad. Fúlvio Moretto, Guacira Machado e José Antônio Soares) (pp. 5-40). São Paulo: Ática.
- Clüver, Claus. (2011). Intermedialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, 1(2), 8-23.
- Compagnon, A. (1999). *O demônio da teoria* (trad. Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología* (trad. Nuria Pujol i Valls). Buenos Aires: Paidós.
- Elleström, L. (2017). *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. (Organização A. C. Munari et al. / Tradução de Rafael Eisinger Guimarães et al.). Porto Alegre: EdiPUCRS.
- _____. (2021). *As modalidades das mídias II: Um modelo expandido para compreender as relações intermídiais* (trad. Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer). Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Flüsser, V. (2010). *A escrita: há futuro para a escrita?* (trad. Murilo Jardelino da Costa). São Paulo: Annablume.
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (trad. Susana Alexandria. 2ª ed.). São Paulo: Aleph.
- Kattenbelt, C. (2008) Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, lenguaje y representación (Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I)*, 6, 19-29.
- Lajolo, M. (2002). O romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. *Matraga*, 1(14), 61-75.
- Mcluhan, M. (1972). *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico* (trad. Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira). São Paulo: Editora Nacional / Editora da USP.
- _____. (1974). *Os meios de comunicação como extensões do homem* (trad. Décio Pignatari. 4ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Mahlknecht, J. (2012). The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?. *Poetics Today*, 2(33), 137-186.
- Rajewsky, I. (2012). Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In Diniz, T. e Vieira, A. (Org.), *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea* (pp. 15-45). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Rocha, L. C. A. (1999). A nominalização no português do Brasil. *Revista de Estudos da Linguagem*, 8(1), 5-51.
- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Santaella, L. (2003). *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- Siméon, S. (2017) Efeitos de presença: estratégias do filme-teatro?. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7(3), 573-600.
- Souza, R. A. (2011a). Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. *Floema*, 7(8), 29-38.

_____ (2011b). Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s). *Itinerário*, 33, 15-38.

Trizotti, P. T. (2016). Ao pé da página: o espaço tipográfico do folhetim na imprensa paulistana (1851–1946). Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista, Assis, Faculdade de Ciências e Letras.

12 ANGRY MEN (1957) THE EKPHRASTIC WORD-IMAGE AT JUDGMENT

12 ANGRY MEN (1957) A PALAVRA-IMAGEM ECFRÁSTICA EM JULGAMENTO

HELCCICLEVER BARROS DA SILVA SALES*
helcciclever@gmail.com

This essay focuses on the imagetic power of the word as a central element of the film *12 Angry Men* (1957), directed by Sidney Lumet, screenplayed by Reginald Rose from his theatrical play and a TV special (CBS, 1954, directed by Franklin Schaffner). The aforementioned film starred Henry Fonda (Davis character), among others. This approach is discussed based on the rhetorical concept of ekphrasis, a conceptual dimension already used in film analysis studies, especially by Pethö (2010), Elleström (2010, 2020), Killander et al (2014), Heffernan (1993, 2015), Gonçalo (2017) and Clüver (1998, 2019). Thus, the focus of this essay is to interpret how the cinematographic and filmic resources made by Lumet dialogue with the vast rhetorical tradition of ekphrasis. Among the considerations of this essay, it is highlighted that the film under analysis is an exemplary piece of a “word cinema”. In brief, Lumet’s film reconstitutes scenes of the homicide, allegedly a parricide, through the character Davis, with verbal-descriptive flashbacks, to demonstrate Davis’ position on this crime, anchored in facts and in a methodical and fair analysis of these facts.

Keywords: *12 Angry Men*; *ekphrasis*; *enargeia*; *amplificatio*; cinema.

Este ensaio enfoca o poder imagético da palavra como elemento central do filme *12 Angry Men* (1957), dirigido por Sidney Lumet, com roteiro de Reginald Rose a partir de seus escritos teatrais e de um especial para TV (CBS, 1954, direção de Franklin Schaffner). O filme foi estrelado por Henry Fonda (personagem Davis), entre outros. Essa abordagem é discutida a partir do conceito retórico de écfrase, dimensão conceitual já utilizada em estudos de análise de filmes, especialmente por Pethö (2010), Elleström (2010, 2020), Killander et al (2014), Heffernan (1993, 2015), Gonçalo (2017) e Clüver (1998, 2019). Assim, o foco deste ensaio é interpretar como os recursos cinematográficos e filmicos feitos por Lumet dialogam com a vasta tradição retórica da écfrase. Dentre as considerações deste ensaio, destaca-se que o filme em análise é uma peça exemplar de um “cinema de palavras”. Em síntese, o filme de Lumet reconstitui através do personagem Davis, em flashbacks verbo-descritivos, cenas do homicídio, supostamente um parricídio, para demonstrar a posição de Davis sobre esse crime, ancorado em fatos e numa análise metódica e justa desses fatos.

Keywords: *12 Angry Men*; *écfrase*; *enargeia*; *amplificatio*; cinema.

* Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep, Brasília, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0976-6892>.

Data de recepção: 03-01-2022
Data de aceitação: 15-03-2022
DOI: 10.21814/2i.3758

The modalities are the essential cornerstones of all media without which mediality cannot be comprehended and together they build a medial complex integrating materiality, perception and cognition.

Lars Elleström

1. Introduction

The film *12 Angry Men*¹ (1957), starring Henry Fonda (Davis), was well received by critics at the time. In this essay, we seek to analyze it based on the rhetorical concept of ekphrasis, a conceptual dimension already used in film analysis studies, especially by Pethö (2010), Elleström (2010,2020), Killander et al (2014), Heffernan (1993, 2015), Gonçalo (2017) and Clüver (1998, 2019), among other scholars. Regarding the conclusions of this essay, it is noteworthy that the film under analysis is an exemplary piece of a “word cinema”, that is, through the rhetorical-cinematic resource of ekphrasis, this filmic work produced, through the rhetorical-discursive conduction of the protagonist in opposition to the rest of the panel of popular judges, that in *flashbacks*, verbal descriptions of scenes of reconstitution and re-evaluation of the murder on trial. In brief, Lumet’s film reconstitutes scenes of the homicide, allegedly a parricide, through the character Davis, with verbal-descriptive flashbacks, to demonstrate Davis’ position on this crime, anchored in facts and in a methodical and fair analysis of these facts.

The synthesis of the film is well known, it is a trial of a young man accused of stabbing his own father to death in the middle of a public square. The twelve jurors are summoned to deliberate the boy's future: death penalty or acquittal for “reasonable doubt”. All facts (or versions of facts) and circumstances of the crime are made known to the spectator through the dialogues of the jurors confined in the jury room. Thus, the spectator does not directly watch the crime through the filmic exhibition, but only knows it through the narrative and/or descriptive-argumentative stitching of the jurors. Most of the jurors are eager to finish the assignment and head back to their homes as it's the day of an important game of Baseball, Yankees v. Cleveland, which seems to most in the courtroom more important than the life of a Puerto Rican 18-year-old, accused of murder. To start the task, it is proposed by one of the members of the jury, who will lead the debates, to carry out the initial discussions.

Other jurors immediately propose that a first round of voting be held to assess the degree of agreement as to whether the accused is guilty or not. In this first vote, through a herd effect, eleven sentence the young man to the electric chair, and only one of the jurors, number 8, Davis, announces that he still has doubts, having all others voted for the defendant's guilt, which forces him to initially vote for innocence. Davis' vote infuriates the others jurors, eager to get the job done quickly. In the second round of voting, proposed by Davis, now done in writing and secretly, the herd effect cools down and there is a new vote in favor of the boy's innocence due to reasonable doubt. Thus, through the

¹ The choice of twelve jurors dialogues analogously with the twelve apostles of Jesus, also because in Lumet's film all the jurors are men. This film was nominated for a 1958 Academy Award for Best Director, Best Picture, and Best Adapted Screenplay.

reason-word (*logos*) and the ekphrastic images generated by them, juror Davis deconstructed the conclusions and hasty arguments of the others jurors, one by one, in a Socratic perspective. In this way, jurors began to review their own prejudices about the facts of the crime. After considerable explanation and debate among the jury members, especially from the arguments defended by Davis, the voting was totally reversed in favor of the accused. Initially there were eleven votes by the conviction and only one against it, the vote of the protagonist Davis, who was reticent from the beginning about the guilt of the young man, his doubt stopped him to sign the death penalty verdict for the young defendant. The insistence of not changing their position on the crime reflects the life experience of the jurors, their personal experiences, including grudges, hurts and fears, as shown by the last man to surrender to the reason brought by Davis. Even these feelings are brought to the judging table through the juror's narrative-descriptive comments regarding his abandoned son. Thus, based on Apollonian discourse, based on the luminous word, the *logos* Greek matrix, the protagonist-juror Davis faced the weaknesses of the partial and even prejudiced points of view of the other members of the jury, who, ultimately, were about to commit an extreme act of injustice that would lead to capital punishment for the young defendant. In the end, after a long deliberation by the panel of popular judges, the accused was unanimously acquitted, due to doubts that still persisted in his favor, as modern law and the good practices of democratic states recommend to decide, that is, *in dubio pro reo*. This age-old principle is closely linked to another principle of equal importance in all democratic societies: the *Presumption of Innocence*:

3.02 Presumption of Innocence; Proof Beyond a Reasonable Doubt

It is a cardinal principle of our system of justice that every person accused of a crime is presumed to be innocent unless and until his or her guilt is established beyond a **REASONABLE DOUBT**. The presumption is not a mere formality. It is a matter of the most important substance. The presumption of innocence alone may be sufficient to raise a reasonable doubt and to require the acquittal of a defendant. The defendant before you, has the benefit of that presumption throughout the trial, and you are not to convict [him/her] of a particular charge unless you are persuaded of [his/her] guilt of that charge beyond a reasonable doubt. (highlight mine)²

The film under discussion is a good example of the possibilities for cinema to explore the imagery creation with a literary or linguistic background that conforms to the language of cinema. From this angle, it is a filmic work full of images without images, that is, the imagery frame is not explicit, but derives from the words or speech of the characters, which is not just a discursive motor of reason, but also a resource for the development of the film script.

Therefore, in this film, we find a reasonable equivalence and identity between the film's literary script and the final filmed result. It is a Socratic script, in the mold of Platonic dialogues. It is a kind of cinematographic approach in which images can be inferred without actually showing them, forming a quite vigorous literary-image narrative conduction in the background.

Lumet's film is, in this perspective, an ekphrastic film, not because it primarily uses cinema as a descriptive art of another art, as traditionally occurs in this type of analytic relationship, but because it uses descriptive strategies from ekphrastic rhetoric for its narrative and scenic organization. Therefore, a narrative enhancement of the film, not through the use of other references or artistic means directly, but through the use of cinematographic and filmic means in order to virtualize the narrative process of the work and which transposes the attention of the viewers for a descriptive-narrative context external to the images shown.

² Available at: <https://www.mad.uscourts.gov/>. Accessed on: 05 mar. 2022.

2. Ekphrastic Cinema

The concept of ekphrasis dates back to the classical Attic rhetorical tradition, and from the etymological point of view, it literally means ‘*ec/ ek*’ (outside) of the sentence - The word derives from the Greek ἐκ (*ek*) and φράσις (*phrasis*), 'outside' and 'to speak' or 'phrase' or fr -, that is, is a transposition to another imagery universe from the descriptive-textual process, used as a rhetorical resource, or as summarized by Heffernan (1993) “the verbal representation of the visual representation” (Heffernan, 1993, p. 3), traditionally used in the composition and interaction of the visual arts with the verbal arts. The most famous example of ekphrasis was recorded literarily by Virgil, in his *Aeneid*, in bringing his version of *Laocoön*. This long discursive classical tradition sought to make present through the word the physical absence of the sculpture that materialized the famous scene in *Laocoon*. For an in-depth study of ekphrasis in the Greco-Roman context, including the Homeric epics, the work of Heffernan (1993) is highlighted and recommended.

Elleström (2020) reminds us that the traditional horizon of ekphrasis is guided by the poetic text:

The artistic genre ekphrasis is generally defined as poems representing paintings, which is a case of qualified submedia representing other qualified media and normally includes transmediation of media characteristics from painting to poem. (Elleström, 2020, p. 82).

It should be noted that Elleström (2020) does not advance in considerations specifically about the relationship between cinema and ekphrasis. However, the perspective of Elleström (2020) that we are most interested in emphasizing is his finding that “Naturally, media transformations may also result from communicative choices to take advantage of the modal possibilities offered by the target medium” (Elleström, 2020, p. 82), because in Lumet's film there is exactly a potentiated exploration of the modal possibilities of the film and aspects of cinematographic language, which are activated for rhetorical-verbal accentuation of the filmic image through its visual absence. One of those aspects that is not only cinematic, but also literary, is the flashback narrative. In Lumet's film, instead of using this narrative resource visually as is traditionally done in films, it is incorporated into the filmic narrative in an almost entirely verbal way, drawing in the spectator's imagination its filmic materiality. Indeed, it is in the incessant search for the similarities and differences between the media that the core of Elleström's (2020) thought seems to reside and that helps us to unveil the new forms and ekphrastic relationships, moving an analytical bridge between tradition and innovation of media and arts, because: “media are both different and similar, and intermediality must be understood as a bridge between media differences that is founded on media similarities” (Elleström, 2020, p. 5).

Murray Krieger (1992) defines ekphrasis as being “a desire to stop time” (apud Mathew, 2021, p. 242). Mathew (2021) also clarifies that cinematographic ekphrasis differs from traditional ekphrasis due to its representative simultaneity, since “the film viewer observes the art object, its interpreter and its interpretation more or less at the same time” (2021, p. 242) and still advances, based on his analysis of the short film *Rug* (2007), by Iranian director, Kiarostami, towards a reading that ekphrastic cinema is more interpretive than representative, since Mathew (2021) enunciates a synecdochical and intermedial value to ekphrasis.

For Pethö (2010), the dubious relationship of cinema that embraces transparency and abstraction gives it a level of complexity in constitutive terms that cannot be disregarded in the analysis of the film's own mediality:

On the one hand, cinema is the most transparent or “invisible” medium possible, operating with moving pictures that result in the illusion of reality (we seem to see the things themselves and not their representation), and engaging all our senses in their perception. On the other hand, it is also the most abstract and constructed medium possible that has no palpable material form (all the sensual complexity of the cinematic image being nothing but an illusion) (Pethö, 2010, p. 293).

Included in this complex process of formation and reformulation of the cinematic image is the flowering of composite forms of film structure based on ekphrastic processes. Still referring to Pethö (2010), it is highlighted that the purpose of the rhetorical and ekphrastic text was to represent an artist's desire to capture or verbally express elements that may encounter representation obstacles in the field of visual language, in this case painting or sculpture or other arts, or to undertake artistic juxtaposition and complexification through different visual media:

Ekphrasis, as we know, is a rhetorical device elaborated in the antiquity consisting of the detailed description of a gallery of painting or a group of statues, a case where a verbal text is produced in competition with the plastic arts. In essence, it is generally understood to stand for the urge of an artist working in the medium of language to express whatever falls beyond the realm of language, to use linguistic expressivity as a “tactile” or visual sense and thus cross over into the domains of the visible (Pethö, 2010, p. 294).

In cinema, these verb-visual crossings have taken on an extraordinary dimension since the beginning of the seventh art, as silent films have been strongly erected with the support of intertitles, subtitles and other textual indications. In sound cinema, on the other hand, the characters' speech not only became part of the narrative, but also redirected the production of scripts and modes of interaction with other artistic means used for cinematographic composition. However, over the course of cinema's history and development, these relationships seem to have faded in terms of investigative and analytical interest, as film theories and critiques from the formative period began to explore more the mobile image as the central aspect of cinematographic language, even seeking to distance themselves as much as possible from other artistic languages, especially literature, as a way of reaffirming the identity of the nascent cinema and its particular language.

Over the last few decades, however, there has been a new theoretical push to dissipate the rigidity between artistic boundaries. It is in this horizon of investigative possibilities that it began to make sense to explore classical conceptual relations in a contemporary artistic and media environment, even being possible to evoke founding theories of cinema, such as Eisenstein's. This juxtaposition of two planes, according to Eisenstein, results in more than a sum, it becomes a product. The Soviet filmmaker defended, with his theories on cinematographic editing, precisely the production of filmic meaning through the “clash” of originally disconnected planes. Thus, in the clash of two planes, there are two representations in clash and its resulting one, according to Eisenstein (1957) it is not just a new representation, but an idea, a concept, an image: “a juxtaposition of the two representations, is objectively unrepresentable—a new idea, a new conception, a new image” (Eisenstein, 1957, p. 8). Note that this procedure used purely the images of the planes to stimulate the creation or description of mental images or rhetorical images by the spectators. It is not by chance that Eisenstein called one of these montages’ dialectic. In this sense, silent cinema was essentially ekphrastic.

And in this aspect, ekphrasis guides a new look at the filmic image itself, as this resource carries extra visual imagery, in addition to amplifying the film's narrative possibilities, by even providing "economy" in film production, as through ekphrastic description the film shows or narrates through descriptive-textual images, or even, as in the case of the film *12 Angry Men*, shows the possibilities and versions of the occurrence of the parricide object of judgment through verbal images of an analytical-descriptive hue, since the jury-protagonist "reconstructs" several moments of the crime only through his comments, syntheses and analytical conclusions without any need for external plans to the jury room, which, incidentally, is practically the only location in the film, having also taken place main room of the courtroom, a few scenes at the beginning and at the end of the movie.

It should be noted, however, that eventually this character "stages" for the other jurors critical and dubious points about the facts of the crime, but even so in these moments, it is possible for the spectator to amplify the staged images with reference to the speech undertaken by the character of Fonda. Thus, based on a measured theatricality, the film exposes an additional imagery to its composition. This feature gives the film a layer of complexity, as spectators are not given a clear picture of the events and actions that led to the crime, it is up to them to mentally "construct" the fundamental images to reach their verdict, in a perspective that Clüver (2019) called "the spectator's involvement with the object of an intensive gaze" (apud Bugno-Narecka; Vieira, 2020, p. 51).

From this perspective, the spectator becomes also a spectator-jury and who only accesses certain facts (or versions of facts) and decisive moments of the crime in a secondary way, that is, mediated by the discourses of a descriptive or argumentative nature of the jurors-characters, above all, from the main jury, Mr. Davis, juror nº 8.

Thus, in this compositional process of the film, there is a possible double game: of text (word)-images and images-text (word), something that is being analyzed about the Godard's cinematic poetics, Pethö (2010) called the "ekphrastic-intermedial essay".

This means to say that literary ekphrasis or classical rhetoric describes and induces visual images of interest to cinema, but the language of cinema has also started to provide opportunities for the production of sequences or imagery sets related to literary or verbal texts, whether these have an intra or extra-visual. In this journey of ideas, it is complex to distinguish between metaphorical and ekphrastic aspects. Aristotle (2005), when meditating on *enargeia*, coined the expression "that which represents an action" and also as having the property of "putting it before the eyes" as aspects inherent to metaphor and associated, according to Lima (2021), to ekphrasis. A similar approach was taken by Longinus (1890) in *On the Sublime*:

The dignity, grandeur, and energy of a style largely depend on a proper employment of images, a term which I prefer to that usually given. The term image in its most general acceptance includes every thought, howsoever presented, which issues in speech. But the term is now generally confined to those cases when he who is speaking, by reason of the rapt and excited state of his feelings, imagines himself to see what he is talking about, and produces a similar illusion in his hearers. (XV, 1).

Thus, *enargeia*, and consequently, the ekphrasis that sustains it, evoke not only a static image, but an action, and therefore it is a good representational and even substitutive mode for the dramatic or theatrical action of characters outside the deliberation room of the jury. Therefore, in *12 Angry Men*, the very act of murder on trial is an example of this model of dramatic representation through ekphrasis verbalized by the jurors. In fact, this is a fundamental point for understanding the ekphrasis in Lumet's film, as most of the ekphrasis in this film are discursive, composed mainly of the jurors' verbal dialogues.

What is defended at this point, experimentally, is the possibility of expanding the ekphrastic relations of cinema, without necessarily resorting to analogical and comparative approaches with other visual arts or understanding them exclusively as a verbal representation of an artistic object. Thus, it is argued that the cinematographic film has its own constitutive elements, therefore, visual and/or imagetics, even that in an intermedial perspective, conditions to resemiotize or expand such ekphrastic relations, performing image descriptions with their specific media or by other intermedial esthetic solutions.

Killander Cariboni et al. (2014) also worked in this direction, based on Sager Eidt (2008), even citing Eidt's expanded concept of ekphrasis:

Laura Sager Eidt makes a similar argument against the verbal media as the only possible target in ekphrasis: “[...] ekphrasis need not be purely verbal. If the goal of verbal ekphrasis is to make the reader see, cinematic ekphrasis can also be discussed in terms of its effect on the audience” (2008:19). Her definition of ekphrasis is thus: “The verbalization, quotation or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system” (2008:19). (Killander Cariboni et al., 2014, p. 13).

In the same sense, Killander et al. (2014) by emphasizing another key concept to the ekphrastic discussion, *enargeia*, precisely the vivid and incandescent side of ekphrastic description, highlights cinematographic description, and which, in my opinion, boasts a special descriptive force that attracts the viewer's interest and attention from Lumet's film:

The *energeia-enargeia* relation is an aspect that is often neglected in modern theoretical debates about ekphrasis. We believe that there cannot be ekphrasis without the description making the receiver “see” the object with his/her inner eye. At the same time, following Seymour Chatman and Werner Wolf, we argue that description is not a prerogative of the verbal medium and that even the cinematic medium can describe, using different strategies. (Killander Cariboni et al., 2014, p. 10).

Killander et al (2014) make a prominent distinction on the concepts of *energeia* and *enargeia*, considering both the ekphrastic outbreak as crucial. The first concerns the “visual experience” and the second refers to the “liveliness” with which such experience is presented to the spectator or observer. (Killander Cariboni et al., 2014, p. 16). In fact, they are sides of the same coin in which “the listener's desire to observe” is produced, as noted by Clüver (1998). Somehow, although there is centrality of the visual or imagery character of ekphrasis, it is necessary to consider that its strength is also in the absence of visuality of what is described, since this visuality is highlighted precisely by its absence, as the object is virtual. Thus, something that is missing, that is not present is energetically described and that is why its “image” gains power. From this angle, the idea of metonymy, or of its special synecdochical type, starts to make sense. Therefore, upon learning about the crime in Lumet's film, as described by the popular judges, mainly by Davis, the spectator keeps in his memory the smallest details, and thus is able to reflect on the questions and concerns of the protagonist-juror, analyzing the facts of the crime based on the parts highlighted by it. See that witnessing or showing the crime loses importance, giving way to its vivid and eloquent description. Even the accused is no longer a priority imagery target, as he is only shown in a few brief film frames, two at the beginning and one at the end of the film. The boy's name is not even mentioned. Of course, not showing it also has the narrative benefit of avoiding an evaluative “contamination” by the viewer, avoiding premature judgment on its appearance, color, race or social origin, for example, something that had been done by several of the jurors present. But anyway, the defendant is highlighted by his absence during the film, because what is on trial is not only him, but mainly the basic principle of Western civilization: not to punish without proof or with

reasonable doubts. Furthermore, not showing it shifts the viewer's attention to the words and votes of the popular judges, who are also judged by the viewer. In short, as representatives of society, it is society itself that is under the spectator's judgment. Not showing the defendant allows all these inferences, all of which are fully reasonable, as it is also reasonable to interpret that his absence throughout practically the entire film is justified as an interpretation of his social exclusion, something that is even mentioned by some jurors, but only to highlight the past of the youth's minor crimes as an argument in favor of his conviction. With all this, I want to emphasize that the lack of visual presence in an ekphrastic film is a constituent element of the energetic description of what was not shown. In a similar opinion, Gonçalo (2017) ponders: “The long tradition of ekphrasis energizes and describes the conjuring of mental images, which are 'themselves both present in the imagination and absent from the world perceived by the senses' (Webb 2009: 169). Therefore, ekphrasis lead us to a dynamic and complex play between presence and absence” (Gonçalo, 2017, p. 82). In this way, we were able to reinforce and “see” more and better by hiding an image, as the fact that the film does not show it does not mean that the viewer did not “see” with their hermeneutical senses and gazes.

Therefore, in Lumet's film, the verbal word is highlighted in the foreground to energize the non-visual images, accentuating the narrative force of the film. And this is done because it is the verbal word of the jurors that is on trial. By verbal, I mean the cosmovision, ideologies, social feelings, prejudices embedded in the socio-historical bosom that contextualizes the film and which are being evaluated by the viewer. It is a film that wants to be verbal and not visual, is an “ek-image”. And this strength comes, in thinking about cinema, from the spectator's own curiosity, who normally feels a special interest in the occult, which is why it is not made explicit in the filmic image. Thus, it is necessary to bring closer and closer studies of cinematographic ekphrasis to studies of spectatoriality, Clüver (2019) is an exception, as it seems to me that there are quite productive relationships that have not yet been explored. It is in this horizon of ideas that Lumet's film is no longer seen as a resurgence of filmed theater, but instead becomes an avant-garde film.

On the other hand, Killander et al. (2014) also discuss and problematize the conventional understanding that the descriptive process is necessarily verbal or linguistic, excluding other languages from this process. I am in favor of this perspective, since in the same way that exists in the linguistic field, since his father, Saussure, the notion of the “acoustic image” of the word or for cognitivists of “mental image”, there is in the theoretical field of cinema the possibility to “describe” visually or imagetically objects, people or situations, including those not shown in the filmic field. It is no coincidence that cinema still carries a force or belief in a reliable representation of reality. In part its power of description by images is responsible for this. Associating the theoretical universe of linguistics with cinema, Christian Metz (1968) even worked on description with one of its syntagmatic axes. Documentary films to this day are popularly known as “pure” descriptions of the facts and events of reality. They are seen as the imagery capture of reality itself.

Therefore, it is *enargeia* that in fact has considerable repercussions in the conduct of filmic and ekphrastic description, description or focusing, which not only focuses on artistic objects of the visual arts, whether paintings or sculptures, but also on people, actions, facts, events, that can be vividly recalled or reconstituted as is the case with the mobilizing murder in Lumet's film. For Clüver (1998), *enargeia* is a constitutive property of ekphrasis. In fact, for Lausberg (1966, §1133) apud Lima (2021) he defined ekphrasis

as being “the detailed description of a person or object, whose objective is the *enargeia*³”. Lima still highlights another rhetorical notion prior to the 1st century AD, a moment considered to be the birthplace of the Greek ekphrasis. This is the technique called *amplificatio*. According to Lima (2021), this oratory technique, a precedent of the Greek ekphrasis, was widely used by the famous Roman orator Cicero in his legal disputes, precisely to describe “moral portraits” capable of persuading jurors about their perspective of the facts under discussion in court in favor of his client Sestio. Lima (2021) ponders about this interesting and very pertinent rhetorical technique regarding its application to the Lumet film under analysis, since in *12 Angry Men* the context is precisely that of the court in action:

A *amplificatio* (amplification) is one of those resources that provides the effect of putting before the eyes, in an evident way, through the word, something that is distant and inaccessible to the audience. [...] the technique of *amplificatio*, used by Cicero in the *oratio pro Sestio* (Defense of), through which the speaker manages, amplifying elements of the speech, to build the *ethos* of his client Sestio and deconstruct the *ethos* of his opponents with the painting of moral portraits destined to win the adhesion of the jury, a procedure that can be glimpsed as a predecessor of ekphrasis in rhetoric. (Lima, 2021, p. 35, my translation).

In addition to the *amplificatio*, there is another rhetorical resource, cited by Lima (2021), now with an Aristotelian background, and which is also connected with the rhetorical-descriptive procedures used by Davis and the other jurors in Lumet's film. It is the personification or *conformatio*, and which, according to Cicero apud Lima (2021): “consists of configuring an absent person as if he were present, also of making a shapeless thing speak, attributing to it either form and speech or an appropriate action to his dignity (RHETORICAL TO HERENIUS, IV, 66)”. (Lima, 2021, p. 38-39, my translation). In fact, as Lima (2021) himself emphasizes, these procedures or techniques were already the very advanced “embryo” or even the “fetus” of what would be systematized by the Greeks as the ekphrasis as it had been passed on to us. Thus, strictly speaking, due to the wide use of these procedures in the judicial context, it is not surprising that they developed more in the Roman period, as these were the great developers of the basic principles of the legal sciences. And these rhetorical devices are explicitly perceived in Lumet's film.

It is noted that both the jury-protagonist uses this technique to describe the family, social and economic context of the defendant, thus amplifying the image of the young man that for him it makes sense to pass it on to the other members of the jury, as well as for them, but in a sense opposed to Davis, that is, to justify his hasty and irresponsible votes, describing the social origin of the accused, including his juvenile crimes, as sufficient elements of his guilt. It is important to emphasize that this technique does not refer to the description of a particular artistic object, but to “moral portraits”. Cicero for the erudition he boasted, probably used his knowledge of art to carry out such moral descriptions of his clients' opponents in court, however his focus in this case was not a particular visual art but the moral configuration of his opponents and their clients, all with the aim of establishing an image of the parties in the judicial process to the popular judges. In *12 Angry Men*, the use of this rhetorical technique with a pre-ekphrastic background is notorious.

In fact, the presence of this technique can be seen even in the way the jurors treated Davis. It is worth mentioning that Davis is an architect, therefore, a man of technique, but also of the arts, although he does not explicitly trigger a framework or artistic content in

³ Translated by Lima (2021) also as ‘evidence’.

his statements. Also, from an architectural point of view, in Lumet's film, the few images outside the deliberation room of the jury, in addition to the main gallery where the judge is, are exactly of the facade of the court building. These planes are shown right at the beginning of the film and reappear at the end of the work when Davis descends the building's stairs. It is thus, a descriptive image to announce to the viewer that this is a film about the universe of justice. The images, for example, of the building's columns, its staircases and rooms full of papers, typical of public offices or public bureaucracy, somehow, albeit indirectly or imprecisely, translate to the viewer that this is a movie that thematizes the judicial system in the United States. This is a good example of descriptive filmic images with an ekphrastic background.

On the other hand, the film that also uses the image-text model (word) is structured as a cinematic rhetoric, starting to produce what we can call "ek-image" (outside the image), an inverse process of ekphrasis, as now the aim is to build a verbal text or image of a verbal nature through descriptive visual images or scenes in which there is the empire of verbal dialogue, typically theatrical. Thus, if in traditional ekphrasis there is an ectopic visuality, in the "ek-image" there is in turn an ectopic textuality, pregnant with resignification on the part of the cinematographic spectator. In *12 Angry Men*, this perspective can be observed when there are moments of reconstruction of the crime scene shown visually, staged under the "direction" of the character Davis, in order to embody his arguments in favor of his doubts regarding to the initially unequivocal, under the prism of the other jurors, the guilt of the young defendant.

Thus, the concept of cinematographic ekphrasis still seems to me lacking in further theoretical and critical illumination. As a contribution to this exciting investigative field, I dare to bring an additional consideration: *ekphrastic cinema is also a filmic presence possessed or described by visual absence in which an irresistible spectator's interest in absence emerges, rather than in the imagetic presence.*

While verbal ekphrasis articulates the reading of the text, therefore, vision with the acoustic image of its reading, received by hearing, ekphrasis in cinema reverts from a dullness of the visual, therefore of vision, starting to articulate intensely with the analytical-hermeneutic and discursive process. In this way, the verbal ekphrastic discourse visualizes virtual or virtualized images, while the ekphrastic filmic image can be "trans-textualized" in interpretive discourse with an equally rhetorical and mnemonic purpose. In this sense, there is a didactic-normative character in both processes. In antiquity, ekphrasis was a rhetorical instrument of precision and linguistic fluency (Bugno-Narecka, 2017). In cinema, this feature can synthesize and add complexity to the film's narrative images.

Applied to cinema, its rhetorical role seems to have been expanded. In any case, whether describing when showing or describing when not showing, something in common remains in both ekphrastic types: the complementation or amplification of artistic discourse through different means, modes and senses. Heffernan (1993) examines this expanded representative role of ekphrasis, and concludes: "Ekphrasis speaks not only about works of art but also to and for them" (Heffernan, 1993, p. 7). In the same direction, there remains another point in common between these two historical poles of ekphrasis: its power of representation and attraction to the observer or spectator. Heffernan (1993) reiterated this point in relation to classical ekphrasis: "To represent a painting or sculpted figure in words is to evoke its power - the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb, or intimidate the viewer - even as language strives to keep that power under control" (Heffernan, 1993, p. 7).

This seems to me to be an approach that still has an important resonance in the composition of cinematographic ekphrasis. In addition to axiomatic similarities and

equivalences, it seems that in cinema, the ekphrastic relations are no longer restricted only to the inseparable verbal and visual aspects and necessarily linked to an intertextual link with other visual arts, but also new arrangements of these aspects emerge, including the limits of our understanding of these dimensions, above all because, for example, the verbal is not restricted to writing, and similarly, the imagery is not reduced to the visual. Heffernan (1993) himself, in a more orthodox analysis of the concept of ekphrasis, permeated significant differences between classical and contemporary ekphrasis: “While classic ekphrasis, they say, salutes the skill of the artist and the miraculous verisimilitude of the forms that he - it is always he creates, postmodern ekphrasis undermines the concept of verisimilitude itself” (Heffernan, 1993, p. 4). And his considerations are quite pertinent, as it simply does not make sense to apply the classical concept of ekphrasis to the current artistic and discursive-rhetorical context, as this would be at least ahistorical and extremely forced from an analytical point of view. In a very conservative analysis, unless better judgment, but with significant depth, Mitchell (1994) tried to categorize the perceptive process and uses of ekphrasis, synthesizing in three phases: “ekphrastic indifference”, “ekphrastic hope” and “ekphrastic fear”. In fact, Mitchell's (1994) analysis, although not exactly consensual, at least works from a demoralizing perspective of ekphrastic rhetoric use. In his defense, at the end of the chapter “Ekphrasis and the Other”, Mitchell (1994) recognizes that his analysis and ekphrastic historicization focused on ancient poetic texts, making it impossible to advance to other more modern and contemporary artistic domains:

I have not mentioned the verbal representation of other kinds of visual representation such as photography, maps, diagrams, movies, theatrical spectacles, not reflected on the possible connotations of different pictorial styles such as realism, allegory, history painting, still-life, portraiture, and landscape, each of which carries its own peculiar sort of textuality into the heart of the visual image. This treatment of ekphrasis, then, like the typical ekphrastic poem, will have to be understood as a fragment or miniature. (Mitchell, 1994, p. 181).

In the same vein, Elleström (2010) also criticizes Mitchell's rigidity, who insists on studying the artistic domains separately: “Mitchell is perhaps the most influential contemporary critic of attempts to find clear boundaries between arts and media. [...] I find it as unsatisfying to continue talking about 'writing', 'film', 'performance', 'music' and 'television' as if they were like different persons” (Elleström, 2010, p. 11).

However, it does so in a sense, it seems to me, in a rather pessimistic sense regarding the potential of ekphrasis in the contemporary context. It seems to me that this occurs when the analyst positions himself in a nostalgic way and is very attached to the conceptual and artistic frameworks of the artistic tradition, as seems to be the case. Thus, it seems to be more productive to reflect on the concept of ekphrasis of the rhetorical tradition as an important substrate, but not as a categorical imperative, especially to think about these relationships within a recent artistic creation, such as cinema, because there is another aspect which discourages a direct use of the classical concept of ekphrasis in cinema, since the relationship of the verbally described discourse of traditional rhetoric was in relation to an immobile, fixed artistic object, a painting, sculpture or even architecture.

In this regard, Heffernan (1993) considers that there is a rivalry of modes of representation “Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image” (Heffernan, 1993, p. 6). Cinema is the

moving image, and thus the resistance of its images to descriptive processes is dramatically increased, which can mean an expansion of the representative “conflict” with the narrative-descriptive word, but it can also catalyze new modes and relationships of interartistic representation. This seems to me to be one of the “reasonable doubts” that still hover over what has already theoretically settled down about ekphrastic cinema, on which the critical judgment still needs to pronounce itself.

In a process of reflection after a long investigative trajectory on ekphrasis, Heffernan (2015) expanded his theoretical considerations in a collective work in which his chapter “Ekphrasis: theory” opens the book. His considerations are so illuminated that I transcribe his conclusion in full, especially because his analysis is quite in line with the way I observe the current scenario of studies on ekphrasis in cinema:

As a literary genre, therefore, ekphrasis ranges from ancient rhetorical exercises in description through art criticism to poetry and fiction. Furthermore, since digital technology and cinema have animated visual art itself, the verbal representation of visual representation has become more fluid than ever before. While traditional ekphrasis generates a narrative from a work of art that is still in both senses, silent and motionless, cinematic ekphrasis exploits the metamorphic power of film to conjure a dream world that rivals and contests the order of realistic fiction. In all of these cases, the verbal version of a work of visual art remakes the original. The rhetoric of art criticism aspires to make the work of art “confess itself” in language that is always that of the critic; ekphrastic poetry turns the work of art - whether still or moving - into a story that mirrors the mind of a character. Finally and simply, then, ekphrasis is a kind of writing that turns pictures into storytelling words. (Heffernan, 2015, p. 48).

It is along this line that a word said in a movie can, for example, bring to light an image and/or visual set, including an entire movie or an image of a filmic plan, refer to an entire poem, short story or novel, describing your way, the literary reference text. In short, the ekphrastic description in the cinematographic environment cannot be understood only as a verbal description or visual display of an artistic object external to the film, therefore, of another artistic medium. It is necessary to consider the occurrence of other ekphrastic modes of realization, including discourses and descriptive dialogs of characters, who, by their words and actantial intensity or vivacity, generate or “film” scenes or film planes virtually and imagetically recognizable to the “eyes” of the sensitivity of the viewer. Based on this narrative mode, in fact, an entire parallel “filmic sequence” of images is configured, which are only seen by the mental recreation or imagination of the spectators and even the jurors, considering that they only accessed the crime by the content of the process judicial and by their own interpretations of what they read.

3. Final Remarks

In the case of Lumet's film, the “ek-image” produced translates into two possible words: guilty (death) or innocent (life), as highlighted by some phrases from the film's official poster: “Life is in their hands / Death is on their minds!”. Certainly, this process is not impervious to the more orthodox ekphrastic use in terms of the descriptive procedure that is also present in the film on several occasions.

Finally, Davis' ekphrastic word, which was under the judgment of his peers, was victorious, as well as the film was successful in its daring proposal to bring layers of narrative complexity through the apparent simplicity of its ekphrastic script, tensioning in this syntagma rhetorical tradition and cinematographic modernity. It won not only the discourse of rationality operated by Davis, but mainly because he knew how to handle

highly convincing rhetorical-descriptive resources of an ekphrastic nature. In short, in addition to the already traditional way of examining ekphrasis in films, locating imagery references from other visual arts in filmic planes, the filmic image has in its compositional procedures means to describe itself even more “ekphrastically”, that is, “filming”, “images”, “planes” or even “sequences” through vivid verbal descriptions made by the characters, that is, *it is a self-referential ekphrastic form*.

REFERENCES

- Aristóteles. (2005). *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior (trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bugno-Narecka, D. e Vieira, M. P. (2020). Unveiling Ekphrasis On The Screen. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, [S. l.]*, 19 (2), 48-69.
- Bugno-Narecka, D. (2017). Blurring the Boundaries: Ekphrasis as a Fold. *Aletria*, Belo Horizonte, 27 (2), 97-111. DOI: 10.17851/2317-2096.27.2.97-111.
- Cícero. (2005). *Retórica a Herênio* (trad. Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria). São Paulo: Hedra.
- Clüver, C. (2019). 'On gazers' encounters with visual art: ekphrasis, readers, 'iconotexts'. In Meek, R.; Kennedy, D., *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts* (pp. 237-256). Manchester: Manchester UP.
- _____ (1998). Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In Robillard, V. and Jongeneel, E., *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (pp.35-52). Amsterdam: Vrije Universiteit UP.
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In Elleström, L. (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 11-50). London: Palgrave Macmillan.
- _____ (2020). The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. In Elleström, L. (ed.), *Beyond Media Borders. Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media* (pp. 3-91). Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Eisenstein, S. (1957). *The Film Sense*. (Edited and translated by Jay Leyda). New York: Meridian Books.
- Gonçalo, P. (2017). Film in words/words in pictures: Ekphrasis modulations in Peter Handke and Wim Wenders' cinematic collaborations. *Journal of Screenwriting*, 8(1).
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- _____ (2015). Ekphrasis: theory. In Rippl, G. (ed.), *Handbook of intermediality: literature-image-sound-music* (pp. 35-49). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Killander Cariboni, C.; Lutas, L. and Strukelj, A. (2014). A New Look on Ekphrasis: An Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre. Media*, 12(2), 10-31.

- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Lausberg, H. (1966). *Manual de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lima, F. A. C. (2021). A *amplificatio* como procedimento pré-ecfrástico na Oratio pro Sestio. In Fernandes Grizoste, W. and Bezerra dos Santos, F. (orgs.), *Recepção & Ekphrasis no ensino de Letras Clássicas*. Manaus: Editora UEA.
- Longinus. (1890). *On the Sublime* (trans. by H. L. Havell Macmillan and Co). New York: (Project Gutenberg). Available at: <https://www.gutenberg.org/files/17957/17957-h/17957-h.htm>. Accessed on: oct. 31, 2021.
- Mathew, S. (2021). Ekphrastic Temporality. *New Literary History*, 52 (2), 239-260.
- Metz, C. (1968). *Essai sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck (Collection d'Esthétique, 3).
- Mitchell, W. J. T. (1994). Ekphrasis and the Other. In *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (pp. 151-181). Chicago and London: University of Chicago Press.
- Pethö, Á. (2010). Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. In Elleström, L. (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 293-315). London: Palgrave Macmillan.
- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi.

Films cited

- Lumet, S. (Director). Fonda, H.; Rose, R. (Screenwriters). (1957). *12 Angry Men*. Los Angeles CA: Orion-Nova/ United Artists.
- Kiarostami, A. (Director). (2007). *Rug*. Iran.

DA FOLHA PARA A TELA IMPLICAÇÕES INTERMIDIAIS DOS QUADRINHOS IMPRESSOS PARA AS MÍDIAS DIGITAIS

FROM PAPER TO SCREEN INTERMEDIAL IMPLICATIONS FROM PRINTED COMICS TO DIGITAL MEDIA

JAIMESON MACHADO GARCIA^{1*}
jaimesonmachadogarcia@gmail.com

JOSÉ ARLEI CARDOSO^{2*}
j.arlei.cardoso@gmail.com

As histórias em quadrinhos estiveram restritas, durante quase um século, às mídias técnicas de exposição impressas até o advento das tecnologias digitais, que vêm cada vez mais transformando as formas de produção, distribuição e consumo. Mas com essas mudanças também surgiram novas questões, como as dificuldades em transpor produtos desse tipo de mídia, geralmente pensados a partir do formato impresso, para os meios digitais, visto que cada aparelho eletrônico possui suas próprias características, como o tamanho da tela. Tomando como base teórica principal os estudos sobre Intermidialidade propostos por Lars Elleström (2021), no presente artigo, busca-se debater sobre as implicações presentes no processo de transposição de quadrinhos impressos para os suportes eletrônicos *tablet*, computador, Kindle e *smartphone*, averiguando as consequências dessas transformações. Tomando uma história em quadrinho digital como exemplo, pode-se averiguar a partir deste estudo que a leitura pelo computador está mais próxima à leitura da revista impressa, enquanto o *tablet*, o Kindle e o *smartphone* quebram com a principal característica desse tipo de mídia: a leitura tabular ou artrológica.

Palavras-Chave: história em quadrinho; leitura tabular; Intermidialidade.

Comic books were restricted, for almost a century, to the technical media of printing until the advent of digital technologies, which are increasingly transforming forms of production, distribution and consumption. However, with these changes, new issues also arose, such as the difficulties in transfer this type of media product, usually conceived in printed format, to digital media, since every electronic device presents distinct characteristics and affordances, such as screen size. Based mainly in the studies on Intermidiality proposed by Lars Elleström (2021), this paper seeks to discuss the implications of the process of transmediation from printed comics to tablet, computer, Kindle and smartphone electronic supports, investigating the consequences of these transformations. Taking a digital comic book as an example, we can verify from this study that computer reading is closer to reading a printed magazine, while tablets, Kindle and

* Bolsista de Doutorado PROSUC/CAPES – Modalidade II do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3398-6828>.

* Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0256-1568>.

smartphones present a disruption with the main affordance of this media type: tabular or arthrological reading.

Keywords: comics; tabular reading; Intermediality.

Data de recepção: 21-01-2022

Data de aceitação: 04-04-2022

DOI: 10.21814/2i.3779

1. Introdução³

As histórias em quadrinhos são um tipo de mídia que se originou nos jornais norte-americanos no final do século XIX como um atrativo visual, utilizado então para vender mais exemplares devido a sua capacidade gráfica de representar o cotidiano da época de uma maneira cômica, às vezes ultrapassando os limites entre o absurdo e o surreal. Antes considerados produtos de entretenimento descartáveis, as histórias em quadrinhos, hoje, movimentam um lucrativo mercado cultural que se estende aos cinemas, televisão, *games*, *audiobooks*, entre outros tipos de mídias.

Em seus primórdios, as histórias em quadrinhos ocupavam grandes dimensões de uma página de jornal *standard*⁴, mas logo passaram a ser produzidas em um formato reduzido de três a quatro quadros dispostos horizontalmente e em sequência, por questões comerciais, já que ocupavam o espaço deixado por anúncios publicitários que não haviam sido vendidos. Esse formato, conhecido como tira, acabou resultando em narrativas mais curtas, nas quais se desenvolveu a “tendência de criar um desfecho inesperado, como se fosse uma piada por dia” (Ramos, 2009, p. 6).

Posteriormente, as tiras passaram a ser produzidas de maneira episódica, obrigando os leitores interessados a comprar as edições diárias. Mas com a chegada da década de 1930 e a popularidade cada vez mais crescente, esse formato bastante restrito passou a não comportar mais esse tipo de estrutura narrativa. Ao perceberem que as chapas de impressão de dimensão em formato tabloide poderiam ser dobradas ao meio e grampeadas, as histórias em quadrinhos ganharam um suporte próprio: o dos *comic books*. Oportunizando a criação de narrativas mais completas e complexas, os *comic books* acabaram renunciando a criação das revistas em quadrinhos mensais, as quais foram convencionadas como o principal meio de distribuição desse tipo de mídia.

Durante quase um século, as histórias em quadrinhos estiveram restritas aos meios impressos, primeiro, com as tiras dos jornais sendo republicadas em revistas e, depois, com histórias inéditas lançadas diretamente nesse último suporte. Já nas últimas décadas, graças ao constante desenvolvimento dos parques gráficos, que possibilitaram o aumento das tiragens e melhores acabamentos, como capa dura, verniz e papel com gramaturas maiores, além de outros elementos utilizados para tornar os suportes materiais mais atrativos e resistentes ao manuseio e intempéries do tempo, como a umidade, alguns desses títulos e sagas de grandes editoras, como a Marvel e DC Comics, começaram a ganhar relançamentos em edições de luxo, pensadas para novos leitores e colecionadores de histórias em quadrinhos.

Mas, ao mesmo tempo em que os meios de impressão evoluíram, as formas de produção, os canais de distribuição e as maneiras de se consumir esse e outros tipos de mídias também acabaram sendo impactados por fatores como a popularização da

³ Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo fomento viabilizou essa pesquisa.

⁴ Na época, os quadrinhos ocupavam os espaços dos suplementos dominicais coloridos dos jornais americanos, sendo publicados em forma de painéis, ocupando meia ou uma página inteira do jornal (Chinen, 2011, p. 10), que normalmente adotava o formato de impressão *standard*, que tem as dimensões de 600 x 750 mm (23,5 pol x 29,5 pol). O formato *standard* foi muito popular nos jornais do início do século XIX, posteriormente perdendo popularidade para o tamanho tabloide - dimensões de 280 x 430 mm (11,0 pol x 16,9 pol) - que tem praticamente metade do seu tamanho de impressão.

internet e o desenvolvimento de aparelhos eletrônicos cada vez mais multimídiais, convergentes, ubíquos e portáteis. Se no passado o papel era o único meio de produção de um quadrinista, hoje, é possível criar uma história em quadrinhos diretamente em programas de edição de computadores ou aplicativos de *tablets*; se no passado os exemplares impressos eram a única forma de acesso a esses produtos de mídias, atualmente, é possível adquiri-los virtualmente, com uma variedade de opções muito maior do que os espaços físicos de uma banca ou livraria poderiam comportar.

No entanto, junto a essas novas facilidades, também emergiram novas questões. Entre as principais relacionadas a esse tipo de mídia está uma que atravessa justamente a sua forma de produção, impactando não somente os meios de distribuição como também de consumo: a transposição do impresso para o digital. Isso porque, apesar de hoje ser comum as histórias em quadrinhos já nascerem digitais, os títulos mensais são pensados a partir das dimensões das revistas impressas enquanto mídia técnica de exposição. No entanto, cada aparelho eletrônico por meio do qual uma história em quadrinhos pode ser midiada possui as suas próprias especificidades, como o tamanho e o tipo de tela, podendo ocasionar uma quebra na forma de leitura que elas requerem de seus leitores: a leitura tabular ou artrológica.

Tendo em vista esse novo cenário de constantes transformações, busca-se, no presente estudo, compreender as consequências da transposição das revistas em quadrinhos impressas para os meios digitais, tomando de exemplo o computador, o *tablet*, o Kindle e o *smartphone*, junto às singularidades na forma como cada um desses dispositivos digitais midiam um produto de mídia digital. Para isso, na primeira parte desse estudo, apresenta-se a forma como as histórias em quadrinhos são vistas pela perspectiva da Intermidialidade, para assim partir para as questões que envolvem a leitura tabular ou artrológica, que é o tipo de leitura que esse meio requer. Por fim, discorre-se sobre as especificidades da leitura de um mesmo produto de mídia em diferentes mídias técnicas de exposição.

2. Histórias em quadrinhos pela perspectiva da Intermidialidade

No ano de 1983, em meio a um contexto de transformação no mundo das Artes ocasionado pela poesia concreta, dos *happenings*, entre outros desdobramentos mais ou menos novos, Dick Higgins (1938-1998) escreveu um ensaio como forma de campanha para desmistificar o que antes era conhecido como “vanguarda: para especialistas apenas”. Ao se apropriar do termo “Intermídia”, originalmente utilizado pelo poeta Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Higgins (2012 [1981]) buscava conceituar aquelas produções que não se encaixavam nas categorias escultura, pintura, teatro ou dança.

Para ele, essa ideia de separação entre as mídias, isto é, essa visão compartimentalizada e mecanicista que vinha se reverberando desde o Renascimento já não condizia com o momento atual. Um dos exemplos dado por Higgins (2012 [1981]) para fundamentar a sua visão estava na diferença artística entre a produção de Pablo Picasso (1881-1973) e Marcel Duchamp (1887-1969): enquanto as telas do primeiro são puramente classificáveis como ornamentos pintados, as do segundo estão *entre* a escultura e *algo a mais*. Por essa razão, a voz do pintor estaria sumindo, ao tempo em que as obras do artista francês continuavam fascinantes por se relacionarem com *outras coisas*.

Nas décadas subsequentes, o termo “Intermídia” acabou se expandindo para além do campo das Artes e passou a ser utilizado para descrever, de maneira geral, “qualquer fenômeno que – como o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço entre uma mídia e

outra(s)”, como explica Irina Rajewsky (2010, p. 52). Mas tamanha amplitude para definir o cruzamento entre fronteiras passou a ser insípido, uma vez que se entendeu ser possível definir com mais clareza os limites entre as mídias. Por isso, a maneira encontrada para se observá-las foi considerar fatores como os “contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo” (Rajewsky, 2010, p. 56).

Para teóricos como Elleström (2021), essa observação somente é possível quando comparamos as semelhanças e diferenças entre os múltiplos recursos básicos que caracterizam as mídias quando relacionadas entre si. Partindo dessa perspectiva, o teórico define quatro recursos básicos que se encontram presentes em todas as mídias, os quais denomina de *modalidades*, responsáveis por agrupar diferentes maneiras ou formas de ser ou se fazer, os chamados *modos*.

A primeira dessas modalidades é a material, que tem por modos o orgânico ou o inorgânico, ou ainda o sólido, o líquido, o gasoso e, também, o plasmático para todas aquelas mídias que são realizadas por meio de telas, como programas de televisão ou filmes exibidos nas salas de cinema. Já a segunda modalidade diz respeito a espaço temporalidade das mídias, em que são consideradas a largura, a altura, a profundidade e o tempo, sendo este último monomodal para determinados produtos de mídias, enquanto, para outros, seja necessário ao menos duas dimensões espaciais para que possam ser percebidos, a exemplo dos que se encaixam nos tipos música e escultura, respectivamente. A terceira modalidade trata da sensorialidade e, por isso, engloba os cinco sentidos humanos, isto é, o tato, a visão, o paladar, o olfato e a audição.

Para Elleström (2021), essas três primeiras modalidades dizem respeito à mediação e são classificadas como pré-semióticas, uma vez que a quarta e última modalidade diz respeito à semioticidade das mídias, que “tem relação com a representação, ou, de forma mais ampla, a significação: se refere a como as configurações sensoriais midiadas vêm a significar um valor cognitivo na mente do perceptor e formar uma esfera virtual” (Elleström, 2021, p. 73). Ou seja, essa quarta modalidade se refere ao processo de transferência da mente de um produtor para o que é formado na mente de um perceptor durante o ato comunicacional.

Inspirado na tricotomia de Charles Peirce, Elleström (2021) define os modos da modalidade semiótica a partir da representação sígnica: a Ilustração para as representações icônicas, que guardam relações de semelhança com o que representam; a Indicação para as representações indiciais, que estabelecem a associação de fato com o que os objetos representam; a Descrição para as representações simbólicas, que designam relações puramente convencionais.

Quando essas quatro modalidades são suficientes para definir um produto ou tipo de mídia, Elleström as classifica como tipos de mídias básicas. Mas, quando não são, é preciso considerar ainda dois aspectos qualificadores: o *aspecto qualificador contextual* e o *aspecto qualificador operacional*, fazendo com que os produtos ou tipos de mídias sejam categorizados como tipos de mídias qualificadas. O primeiro diz respeito à “origem e delimitação das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas” (Elleström, 2021, p. 98). Ele envolve a formação de tipos de mídias baseadas em práticas, discursos e convenções geográficas e historicamente estabelecidas, que começaram a ser utilizadas de determinadas maneiras ou que adquiriram certas qualidades em um específico contexto cultural ou social.

Em contrapartida, o segundo aspecto

[...] abrange a construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas. Enquanto a comunicação, em geral, é uma atividade movida por objetivos, os objetivos podem ser muito diferentes, então é natural associar produtos de mídia individuais com outros produtos de mídia similares que são conhecidos por terem certos propósitos e funções. Assim, produtos de mídia tendem a ser categorizados a fim de melhorar o entendimento do que eles poderiam ou deveriam alcançar. Isso significa que tal classificação não é apenas descritiva, mas prescritiva; pode afetar profundamente os efeitos na mente do perceptor (Elleström, 2021, p. 100).

Nessa perspectiva teórica, as histórias em quadrinhos podem ser entendidas como um tipo de mídia qualificada, e não como um gênero literário ou até mesmo jornalístico, como acontece em pesquisas da área da Comunicação ou da Literatura. Isso porque, assim como o cinema, outro tipo de mídia qualificada, as histórias em quadrinhos não se tornaram o que entendemos hoje por “histórias em quadrinhos” no momento exato em que foram produzidas pela primeira vez. Para isso, foi necessário convencionar determinados formatos e elementos próprios que acabaram dando forma a esse tipo de mídia que pode ser mais bem entendida pelos estudos interartes de Claus Clüver (2006) como uma mixmídia: uma combinação de diferentes signos verbais e não verbais que, se separados, não alcançariam a autossuficiência.

No entanto, para teóricos dos quadrinhos, como Antônio Luiz Cagnin (2013), a mídia verbal escrita, nessa relação, não deve ser mais importante do que a mídia não verbal, pois a imagem, isto é, todas as pinturas ou desenhos que envolvem aparência, semelhança ou similaridade com imagens de objetos “reais”, ao contrário das imagens mentais, verbais e óticas, como exemplifica William J. T. Mitchell (1987), é o sintagma superior nesse tipo de mídia. Em vista disso, as palavras escritas, seja as que se encontram nas legendas, seja as que estão em balões de fala, acabam assumindo a responsabilidade de fixar significados com o intuito de acabar com qualquer ambiguidade ou polivalência que a imagem possa ter.

Por isso, as histórias em quadrinhos podem ser categorizadas como qualificadas pelo *aspecto qualificador contextual* ou, ainda, pelo *aspecto qualificador operacional*, visto que elas são produzidas visando preencher certos requisitos estéticos, como é o caso das tiras, já mencionadas anteriormente. Isso porque, com a produção voltada para as revistas impressas como principal mídia técnica de exposição, décadas mais tarde, e com a necessidade de atender nichos específicos de leitores, as temáticas se expandiram a tal ponto, que as histórias em quadrinhos também passaram a ser idealizadas como um meio para críticas sociais e anárquicas; a popularização do formato se estendeu, assim, para além do mercado norte-americano, como na Europa, com narrativas mais voltadas para a fantasia e ficção científica, e no Japão, com os mangás (Cardoso, 2021).

Tamanha variedade de produtos de mídia pertencentes a um mesmo tipo de mídia qualificada somente pode ser considerada dessa forma porque atende a critérios estéticos bastante específicos que foram aqueles que acabaram sendo convencionados historicamente. Dessa maneira, se um produto de mídia é classificado como “história em quadrinhos”, espera-se, no mínimo, uma sequencialidade de quadros, planos visuais, balões de falas, onomatopeias e outros signos gráficos bastante característicos dessa mixmídia. Mas, entre todos esses elementos, há um que interessa aprofundar particularmente para a compreensão deste estudo: a leitura tabular ou artrológica.

3. A leitura tabular ou artrológica das histórias em quadrinhos

Cada tipo de mídia ou cada mídia técnica de exposição requer do perceptor um tipo de leitura diferente, assim como requer do produtor maneiras específicas de serem

produzidas. Quando se lê um texto escrito, por exemplo, os olhos do leitor percorrem as páginas do livro da esquerda para a direita, de cima para baixo, realizando o movimento em “z”. Mas ao assistir a um programa de televisão ou ver um filme em uma sala de cinema, os olhos se concentram no meio da tela horizontal. Já no momento em que se contempla uma escultura, é necessário observá-la a partir de todos os ângulos oferecidos para que seja possível compreendê-la como um todo; e, em uma performance como a dança, é preciso acompanhar a movimentação dos dançarinos de acordo com as ações realizadas em cima do palco.

No caso específico das histórias em quadrinhos, essas formas de leitura também podem variar. De um lado, as tiras publicadas em um jornal requerem uma leitura linear – da esquerda para a direita, enquanto os quadrinhos impressos em uma revista necessitam de outro tipo de leitura, denominada por Fresnault-Deruelle (1976) como tabular, ou como artrológica por Thierry Groensteen (2015), este, baseado nas suas concepções sobre artrologia, espaçotopia – isto é, espaço e lugar – e entrelaçamento, os quais se encontram fundamentados na macrossemiótica.

De maneira geral, esses dois conceitos servem para explicar que a leitura de uma história em quadrinhos depende da totalidade da página, pois somente a cena de dentro ou fora de cada quadro não é o suficiente para a sua compreensão. E isso ocorre porque a produção é pensada a partir dos encaixes entre os elementos dispostos sequencialmente nas dimensões da folha disponível para o quadrinista criar e ordenar os elementos estéticos.

Em outras palavras, a compreensão do espaço montado pelo autor é fundamental para o entendimento da leitura. Se esse espaço for uma tira, o autor precisa pensar a obra dentro do campo visual do leitor, limitando a criação a uma sequência linear de dois a quatro quadros sequenciais. Se o espaço for uma página, o autor precisa pensar sua composição para além da criação do quadro. Ou seja, deve pensar na disposição dos elementos nos quadros (e fora deles) e em que sentido vai influenciar o leitor na hora de percorrer a página (da esquerda para a direita, de cima para baixo, da direita para esquerda, de baixo para cima, etc) (Cardoso, 2021, p. 52).

Para Fresnault-Deruelle (1976), a questão tabular de uma página leva a que as próprias formas de disposição dos elementos na superfície da folha sirvam como instruções para a compreensão da história, fazendo com que ela seja elevada a um nível de significação para o entendimento narrativo. Já Groensteen (2015) tenta propor uma semiologia a respeito dessa característica, própria desse tipo de mídia, ao definir dois graus de relações que se pode estabelecer: a da *artrologia restrita*, quando há a decupagem dos elementos para fins de sequenciamento narrativo, como ocorre quando há a leitura dos textos verbais, e a *artrologia geral*, quando as imagens estão conectadas com o objetivo de produzir um sentido único.

Partindo desse princípio, Groensteen (2015) argumenta que a leitura de uma página de quadrinho acaba por ter como ponto de partida a imagem que se encontra mais evidente do que as outras – seja por meio do tamanho, da cor ou pela sua posição nas dimensões da folha. É posteriormente a ela que os olhos percorrem as imagens restantes, uma vez que o leitor busca reconhecer, inicialmente, o contexto no qual ela se encontra inserida para só assim estabelecer uma leitura tradicional, como a que ocorre com romances escritos.

Para Will Eisner (2008), um dos quadrinistas mais importantes do século XX e também um dos principais teóricos dessa área de estudos, a espacialidade da página das histórias em quadrinhos é que controla a narrativa. Por isso, elas estariam limitadas aos meios impressos e dependeriam da capacidade de leitura do leitor, que “está livre para folhear a revista, olhar o final da história, ou se deter numa imagem e fantasiar” (Eisner, 2008, p. 75).

É essa característica própria de leitura das histórias em quadrinhos, muito intrínseca aos meios impressos desde sua etapa de produção, a principal problemática no momento da transposição para os meios digitais. Diferentemente de um romance, cujas mídias verbais escritas conseguem ser ajustadas às telas a partir de configurações, como aumento ou diminuição de texto, substituição de fonte ou até mesmo diferentes formas de alinhamento de parágrafos, as histórias em quadrinhos são, predominantemente, compostas por imagens cuja página inteira – ou a união de duas páginas – fornece um impacto visual que dão singularidade a esse tipo de mídia.

3. Da revista impressa aos suportes eletrônicos

O mercado de revistas em quadrinhos em formato digital tem como principais meios de distribuição plataformas virtuais que, em geral, contam não somente com *websites*, mas também com programas e aplicativos, pelos quais é possível adquirir diferentes títulos a partir de uma conta, a qual pode ser acessada por meio de computadores, *tablets*, *smartphones* ou até mesmo *e-readers*. No Brasil, plataformas como Social Comics⁵ e DigitalComics⁶ se destacam por possuírem catálogos voltados para grandes e pequenas editoras, assim como para quadrinistas independentes.

Mas uma das mais importantes desse mercado, por estar mais tempo em atividade, é a Comixology⁷, empresa hoje subsidiária da Amazon, pensada exclusivamente para esse fim. Com um vasto catálogo de revistas mensais, a Comixology conta também com quadrinhos japoneses e franceses, categorizados como mangás e bandas desenhadas em formato digital. No entanto, entre essas e outras plataformas que comercializam esse tipo de mídia, pode-se considerar que é a própria Amazon uma das grandes plataformas virtuais de quadrinhos digitais, visto que também comercializa suas versões impressas. Além disso, a Amazon possui uma convergência maior por oportunizar, por meio do aplicativo ou do dispositivo eletrônico Kindle, o acesso por diferentes tipos de mídias técnicas de exposição.

Do ponto de vista dos fenômenos intermidiais propostos por Elleström (2021), essa passagem do impresso para o digital, mantendo a característica do produto de mídia tal qual é pensado para o suporte revista, pode ser entendida como uma transformação de mídia técnica de exposição. Isso porque, para o teórico, os fenômenos intermidiais podem ser entendidos, de maneira geral, a partir de uma perspectiva sincrônica ou diacrônica: na primeira, também denominada heteromidialidade, são consideradas as sobreposições dos tipos ou produtos de mídias que possuem modos pré-semióticos básicos parcialmente similares e parcialmente diferentes, formando uma combinação de propriedades que ativam diversas funções signícas. Por esse motivo, Elleström (2021) chama a heteromidialidade de *Integração de Mídia*, como é o que ocorre com o teatro, mistura de luz, performance, música, entre outros elementos que vão se sobrepondo em um determinado momento temporal.

Já na segunda, a perspectiva diacrônica, também chamada de transmidiação, Elleström (2021) estabelece dois tipos de fenômenos: a *Tradução de Mídia*, ou Transmidialidade intramidial, que trata da transposição entre tipos de mídias que possuem modalidades pré-semióticas semelhantes ou iguais, como é o que ocorre quando há a tradução de um livro do inglês para o português; a *Transformação de Mídia*, ou também

⁵ Disponível em: <<https://www.socialcomics.com.br/>>. Acesso em 2 de jan. de 2022.

⁶ Disponível em: <<https://digitalcomics.com.br/>>. Acesso em 2 de jan. de 2022

⁷ Disponível em: <<https://comixology.com/>>. Acesso em 19 de jan. de 2022.

Transmidialidade intermidial, que trata das modalidades pré-semióticas diferentes quando comparadas, como a transposição de uma revista impressa para o meio digital.

Nesse caso, a transformação se encontra centrada, principalmente, na modalidade material, que acaba impactando as outras modalidades, e também no aspecto qualificador operacional. Isso porque, segundo Elleström (2021), a modalidade material somente é dissociável da mídia técnica de exposição na teoria, mas não na prática, visto que antes do próprio produto de mídia, o perceptor percebe o meio pelo qual é midiado, que pode ser tanto uma revista como um computador, um *tablet*, um *smartphone* ou *e-reader* quando se trata de quadrinhos digitais.

Por essa razão, a revista, por ser uma mídia técnica de exposição impressa, tem como modalidade material a organicidade, enquanto que os aparelhos eletrônicos, compostos por componentes plásticos, são inorgânicos. Outra forma de entendimento em torno da modalidade material é tomar a revista como uma mídia técnica de exposição sólida, enquanto os aparelhos eletrônicos são plasmáticos por midiarem em suas telas os produtos de mídias digitais.

Ambos tipos de mídias, no entanto, se assemelham com relação à modalidade espaço-temporal, uma vez que as histórias em quadrinhos são percebidas tanto na folha plana impressa como na superfície do aparelho eletrônico. Por isso, os modos que interessam são a altura e a largura, visto que a profundidade é irrelevante em um primeiro momento para a percepção – tal como ocorre com a projeção de imagens estáticas ou em movimento em uma parede ou outro tipo de estrutura plana, como acontece com a tela do cinema. Já a questão do tempo é igual nas duas formas, pois tem relação com a quantidade de segundos, minutos ou horas dedicados para a leitura.

Outra semelhança é a sensorialidade. Na revista impressa, assim como nos dispositivos eletrônicos, a visão se sobressai como o principal modo, seguida pelo tato, uma vez que é necessária a mudança de páginas tanto de uma folha a outra como a da troca de tela por meio do uso dos dedos, que também servem para dar *zoom* em algum quadro específico da história em quadrinhos. Na modalidade semiótica, a questão é mais complexa. Tanto na revista impressa quanto nas versões digitais, os modos são os mesmos, o icônico, o simbólico e o indicial; no entanto, no modo icônico e indicial, há dessemelhanças quanto, por exemplo, às cores, indisponíveis em algumas plataformas.

Para ilustrar essas diferenças entre a percepção das histórias em quadrinhos através de um computador, um *tablet*, um *e-reader* e um *smartphone*, toma-se como exemplo um produto de mídia da Amazon, visto que, entre as plataformas, é a que mais possibilita a convergência entre diferentes mídias técnicas de exposição. Vejamos o caso de *Demolidor – Volume 1* (2013)⁸, roteirizado por Mark Waid e ilustrado por Paolo Rivera, disponível em versão digital na Amazon e capaz de ser acessado por meio do aplicativo do Kindle.

Quando midiado pelo computador ou *notebook*, a tela se mostra adequada à leitura tabular do quadrinho impresso, principalmente com relação a páginas duplas, um recurso gráfico muito utilizado pelos quadrinistas para destacar cenas grandiosas ou importantes, o que acaba se assemelhando ao impacto visual da revista impressa. Por isso, todas as estratégias visuais gráficas que envolvem a composição dos quadrinhos e até mesmo o ato de folhear a página funcionam de maneira próxima à da revista impressa. Outra semelhança está na composição da tela, que possibilita a aproximação das cores do material impresso, mesmo que os padrões de cores RGB para telas e CMYK para a impressão sejam diferentes. No entanto, a limitação se percebe na leitura dos balões de

⁸ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/gp/product/B07W31SD48/ref=ppx_yo_dt_b_d_asin_title_o00?ie=UTF8&psc=1>. Acesso em: 2 de jan. de 2022.

fala e legendas da imagem, que requerem que o leitor maximize ou minimize a página para conseguir realizar a leitura (Figura 2).

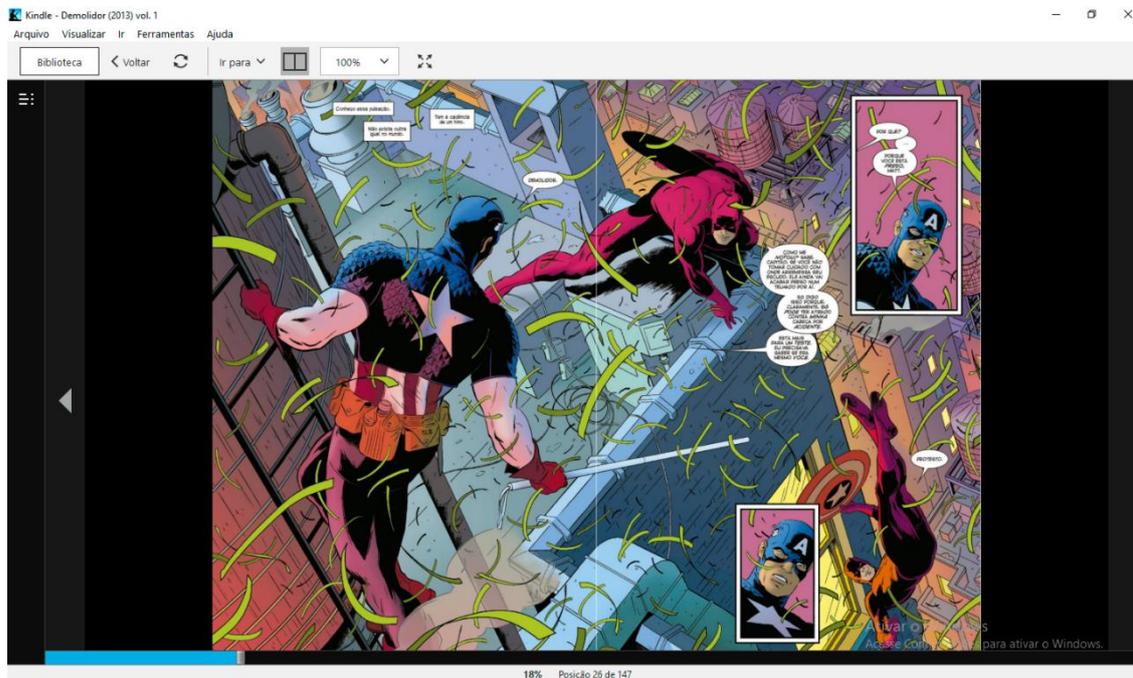


Fig. 1 Waid; Rivera, *Demolidor – Volume 1* (2013, p. 26)

Quando midiada por um *tablet*, a história em quadrinhos digital parece, em um primeiro momento, se aproximar do padrão da revista impressa por permitir uma leitura verticalizada, com dimensões aproximadas ao tamanho de uma folha da revista impressa. Em princípio, seu formato não prejudica a leitura dos balões de falas, principalmente na visualização de uma página individual. No entanto, o mesmo não ocorre quando a leitura tabular ou artrológica é composta por duas páginas, fazendo com que o leitor perca o impacto visual definido pelo quadrinista, enquanto a leitura é feita horizontalmente e o aplicativo ajusta o produto de mídia à tela, possibilitando ao leitor ter contato com as duas páginas que compõem um grande quadro. Mas isso também traz uma nova implicação: a redução do tamanho dos balões, que requerem por parte do leitor ampliar ou diminuir de acordo com a leitura, tal como acontece com aquela realizada pelo computador. Assim como no computador, as cores são também aproximadas às da revista impressa (Figura 2).



Fig. 2 Waid; Rivera, *Demolidor – Volume 1*, (2013, p. 26)

Já no caso de um dispositivo *e-reader*, como o Kindle, há a perda das cores que compõem o quadrinho, uma vez que a tela somente realiza as cores preto e branco por conta da tecnologia *e-ink*. Além disso, o pequeno formato da tela dificulta a

leiturabilidade: para virar a página ou ampliar a imagem para a leitura, é necessário que as microcápsulas que compõem a tela sejam atualizadas a cada ação, fazendo com que a leitura requiera mais tempo do que o *tablet* ou um computador, por exemplo (Figura 3).



Fig. 3 Waid; Rivera, *Demolidor – Volume 1* (2013, p. 26)

Por fim, quando midiada por um *smartphone*, a leitura se assemelha à do *tablet*: quando na vertical, a mediação ocorre página por página, fazendo com que o leitor perca o impacto visual da leitura tabular ou artrológica; quando lido na horizontal, o próprio aplicativo passa a mediar as duas páginas. Diferentemente do Kindle, mas parecido com o computador e o *tablet*, as cores no *smartphone* também se assemelham às impressas no meio revista. A sua grande diferença, entre as outras mídias técnicas de exposição, está no tamanho da sua tela reduzida, que dificulta tanto a leitura das mídias não verbais como as das verbais escritas (Figura 4).



Fig. 4 Waid; Rivera, *Demolidor – Volume 1* (2013, p. 26)

Nesse sentido, pode-se concluir que cada mídia técnica de exposição tem suas próprias características na forma como realiza a mediação dos produtos de mídias. Quando se trata de um produto digital, como uma história em quadrinhos, percebe-se que o computador é o suporte que mais oferece uma percepção próxima à da revista impressa, devido ao seu tamanho e tipo de tela. Enquanto isso, o *tablet* torna-se um intermediário, pois necessita do leitor a ampliação e a diminuição de tela para realizar a leitura das mídias verbais escritas.

Já o Kindle faz com que a história em quadrinhos perca um dos principais elementos, que são as cores – a exceção de quadrinhos que são pensados na escala em preto e branco. Consequentemente, isso pode fazer com se gere um novo valor cognitivo, uma vez que as cores também fazem parte da narrativa e podem revelar algum elemento importante para o desenvolvimento da trama. E, por fim, o *smartphone* acaba sendo o mais problemático em relação a todas as outras mídias técnicas de exposição, unicamente pelo seu tamanho de tela. No entanto, há uma alternativa para essas questões em torno da produção, distribuição e recepção de histórias em quadrinhos em formato digital: as *webcomics*, pensadas exclusivamente para as telas.

3. *Webcomics*: uma alternativa

A tela do computador foi a primeira tecnologia digital a mediar os quadrinhos. No entanto, não se pode classificar o resultado dessa primeira tentativa como quadrinhos digitais, já que os quadrinhos impressos eram meramente copiados e digitalizados, página por página. Ou seja, as histórias em quadrinhos lançadas originalmente na forma impressa eram escaneadas, digitalizadas, traduzidas e disponibilizadas para o *download* gratuito em *blogs* e *websites* pessoais de grupos de fãs, geralmente sem licenciamento oficial. Esse tipo de quadrinho, lido diretamente na tela do computador e que emula uma página da mídia impressa, limitada ao tamanho da tela horizontal disponível, pode ser chamado de quadrinho digitalizado ou *scan*. Ainda hoje, a cultura das *scans* continua ganhando espaço e gerando vários grupos de compartilhamento de quadrinhos, conhecidos como *scanlators*, que distribuem tanto as *raws* – páginas originais sem tradução – como as *scans* já traduzidas de obras lançadas recentemente no mercado impresso e digital, sempre para leitura *online* e *download* gratuito.

Com atenção em um potencial mercado de quadrinhos digitais, as editoras de quadrinhos e empresas comerciais da área, como *comic shops*⁹, criaram *e-readers* e aplicativos próprios que buscam promover e facilitar a leitura dos quadrinhos em diversos dispositivos, como é o caso da *ComiXology*, referido anteriormente. No entanto, todas as formas de mediar os quadrinhos para o digital acabaram por manter as mesmas estruturas da forma original, concebida para a mídia impressa. Ou seja, as histórias em quadrinhos acabam por manter, nas mais diversas plataformas e aplicativos de leitura, a mesma criação narrativa que visa originalmente a uma estrutura tabular¹⁰, com suas estratégias de leitura e de interação, como a virada da página ou a utilização de elementos de destaque

⁹ As *comic shops* são lojas especializadas em quadrinhos, *games*, *figure actions* e outros artigos relativos à cultura pop. Essas lojas substituíram a venda de quadrinhos em bancas de revistas, criando pontos de venda exclusivos para quadrinhos. Nelas, os consumidores determinam quem faz sucesso, devido à procura e reserva especializada. As editoras de quadrinhos geralmente publicam, em larga escala, o que as *comics shops* informam.

¹⁰ Como já mencionado, considera-se como leitura tabular uma leitura que não se processa segundo a linearidade dos quadros, mas sim da sobreposição da leitura e da interpretação resultante da integração dos vários elementos verbais e não verbais constituintes de uma página de quadrinhos.

para indicação de leitura visual. Como mencionado, vários problemas de leitura resultam dessa experiência, já que o tamanho da tela limita a visualização da página completa dos quadrinhos, geralmente obrigando o leitor a utilizar ferramentas de *zoom* para a aproximação, destaque e ajuste dos quadros, ou utilizar as movimentações com os dedos para aproximar ou diminuir as imagens e para trocar a página.

Esse cenário começou a mudar com as *webcomics*, histórias em quadrinhos plenamente integradas à realidade da hipermídia que, inicialmente, eram produzidas e veiculadas por meio de *blogs*, *sites* e redes sociais. Posteriormente, passaram a ser pensadas e produzidas diretamente para a leitura na tela pequena do *smartphone*, deixando de lado a criação da página completa para se concentrar em uma narrativa quadro a quadro, com cada quadro já sendo pensado como a tela vertical do aparelho, sem a preocupação com a leitura tabular existente na versão impressa. Ou seja, a adequação total do quadro à tela do *smartphone*, já como parte da criação narrativa do quadrinho, se tornou uma característica essencial, utilizada principalmente pela *webtoon*¹¹, uma forma de *webcomic* plenamente ajustada à leitura dos quadrinhos digitais de forma linear, já que opera basicamente no sentido vertical, obrigando o leitor a rolar a tela para baixo, como se esta fosse uma longa estrada sem interrupções e sem a necessidade de maior intervenção.

Atualmente sendo definido como *mobile comics*, esse tipo de histórias em quadrinhos geralmente opta por traços e fundos mais simplificados, com excesso proposital de cores vibrantes na escolha da paleta. Apostando em recursos gráficos simplificados, é possível aproveitar repetidas vezes os fundos, cenários, texturas e enquadramentos, que contam com poucos detalhes, bem como movimentos e poses das personagens, reduzindo os elementos constituintes da cena, com o objetivo de tornar a leitura mais simples e direta. Outra vantagem é que as plataformas dos *mobile comics* oferecem um sistema de produção próprio de quadrinhos, permitindo que qualquer autor crie e disponibilize suas obras digitais. Ao serem avaliadas e aprovadas, as obras ganham apoio para produção seriada e licenciamento e são lançadas para os assinantes da plataforma, seguindo o sistema de monetização e recompensa recorrente na internet, funcionais em plataformas digitais, como Youtube, que repassam aos autores mais acessados – em termos de leitores e seguidores – parte dos lucros obtidos principalmente com publicidade e assinaturas, além de possíveis ações de marketing, adaptações e licenciamento de produtos.

Como resultado, os *mobile comics* crescem exponencialmente¹² e se consolidam em um mercado em expansão, em que os quadrinhos são encarados como produtos digitais de consumo rápido, tal qual eram em seus primórdios nos jornais impressos. No entanto, diferentemente do conceito de entretenimento descartável daquela época, hoje os quadrinhos são encarados, tanto de forma criativa como comercial, como uma base sólida e confiável de um mercado cultural ascendente, que tem nas adaptações para diversas mídias um lucrativo caminho a percorrer.

¹¹ A *webtoon* passou a ganhar mais notoriedade com a crescente produção de quadrinhos da Coreia do Sul, chamados de *manhwa*, que possuem uma inclinação comercial direcionada principalmente aos gêneros de aventuras, romance, ação e terror, e que possuem milhões de assinantes no mundo todo, já que geralmente disponibilizam tradução para vários idiomas.

¹² Pelos dados disponibilizados pela plataforma Webtoon, as trinta melhores séries semanais somavam, no início de 2021, cerca de 2,4 bilhões de visualizações, com média de um milhão de leitores por série. Disponível em: <<https://www.webtoons.com/en/>>. Acesso em: 29 de jul. de 2021.

REFERÊNCIAS

- Cardoso, J. A. (2021). *Articulações sequenciais no processo de construção criativa da obra ELAS: Um documentário em quadrinhos*. [Tese de Doutorado em Letras – Universidade de Santa Cruz do Sul]
- Chien, N. (2011). *Linguagem HQ: Conceitos básicos*. São Paulo: Criativo Mercado Editorial.
- Eisner, W. (2008). *Narrativas gráficas: Princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. São Paulo: Devir.
- Elleström, L. (2021). *As modalidades da mídia II: Um modelo expandido para compreender as relações intermídiais*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976). Du Linéaire au Tabulaire. *Communications*, 24, 7-23.
- Groensteen, T. (2015). *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial.
- Higgins, D. (2012). Intermídia. In Diniz, T. & Vieira, A. (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora.
- Rajewsky, I. (2012). A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In Diniz, T. & Vieira, A. (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora.
- Ramos, P. (2009). *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Ed. Contexto.
- Waid, M. & Rivera, P. (2013). *Demolidor – Volume 1*. São Paulo, Panini.

FILME & POESIA CONTRA A CORRENTE AS ÁGUAS DO PAJEÚ, RIO FEITICEIRO

FILM & POETRY AGAINST THE WIND PAJEÚ, THE ENCHANTED RIVER

MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS*
marycrisribas@gmail.com

ROSANA MALAFAIA*
rosana.malafaia@hotmail.com

Este estudo espera partilhar uma experiência intermedial (Clüver, 2011; 1982) desenvolvida no documentário *Pajeú - O Rio Feiticeiro* (2019), de Alexandre Alencar, em cuja correnteza deságuam vozes dos cantadores nordestinos que vivem nas suas margens e respiram, improvisam e vivem a arte como fonte, resistência e produção de presença (Gumbrecht, 2010) nas cidades do sertão de Pernambuco. Nossa leitura mobiliza, também, o fluxo musical (Wolf, 2020) na constituição das glosas, trovas e na musicalização das poesias.

Palavras-Chave: filme e poesia; *O Rio Feiticeiro*; viloeiros e cantadores; Intermedialidade.

This study hopes to share an intermedial experience (Clüver, 2011;1982) developed in the documentary *Pajeú – The Enchanted River* (2019), by Alexandre Alencar, in whose stream flow the voices of North-eastern singers who live on its banks and breathe, improvise and live art as source, resistance and production of presence (Gumbrecht, 2010) in the cities of Pernambuco's inland. Our reading also mobilizes the musical flow (Wolf, 2020) in the constitution of glosses, trovas and in the musicalization of poetry.

Keywords: film and poetry; *The Enchanted River*; violists and singers; Intermediality.

Data de receção: 25-01-2022

Data de aceitação: 15-03-2022

DOI: 10.21814/2i.3785

* Maria Cristina Cardoso Ribas: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades. Departamento de Letras. Professora Associada e Coordenadora-adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. São Gonçalo. Brasil. Orcid: 0000-0002-2289-4004. <http://lattes.cnpq/5649309114787011>.

* Rosana da Silva Malafaia: Professora de Língua Portuguesa e Literatura. CIEP 122- Professora Ermezinda Dionísio Necco. Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ). São Gonçalo. Brasil. Orcid: 0000-0002-6775-3192.

*Ah, se eu fosse um peixe
 Ao contrário do rio
 Nadava contra as águas
 E nesse desafio
 Saía lá do mar pro
 Riacho do Navio
 Eu ia direitinho pro
 Riacho do Navio
 – Luiz Gonzaga*

1. Nas águas da palavra

Com tanta agonia no mundo, sacudidos por ondas virais, aquecimento do planeta, crises hídricas, desigualdades sociais e o fio da navalha sobre nossas cabeças, trazer as águas - quase secas - de um rio no estado brasileiro de Pernambuco como força imagética de um povo artista, nascido na dureza - geográfica e política - do sertão¹ nordestino, nos soa alentador.

Neste início do nosso estudo, um breve parêntese em termos de significação de palavras e respectiva reverberação simbólica é necessário. Referimo-nos a ‘sertão’ e a ‘sertanejo’: ambas expressões são referenciais de identificação e reconhecimento, de paisagens interiores, ambientes externos, do modo de vida das áreas rurais e da constituição de ‘tipos’ no imaginário social. Carregados de significados simbólicos, elaborados e articulados ao processo de feitura do discurso nacional, foram tomados como sinônimo de autenticidade, como nacionalismo autêntico e, ao serem considerados representativos da originalidade do País, compõem um imaginário social que ainda se mantém. Com este cuidado, esperamos que a ressalva realoque as expressões ‘sertão’ e ‘sertanejo’ não em sentido único, mas em sua potência significativa, descoladas do estigma nacionalista - genuinamente brasileiro, puro ou mesmo exótico - com que geralmente são utilizadas pelos credores de uma visão redutora, purista e xenófoba do nacional.

Fechados os parênteses, voltemos, pois, a Pernambuco. Como os demais estados do Nordeste², apresenta uma cultura dinâmica com potencial criativo que incorpora múltiplas tradições. De acordo com a pesquisadora Gabrielle Lira (2020), em toda a sua extensão — nos sertões, no Agreste, nas Zonas da Mata Norte e Sul e na Região Metropolitana —, é possível encontrar a diversidade de expressões artísticas marcadas pela presença da poesia, da atuação teatral e musical, do corpo e da voz como expressão de resiliência, vontade de existência, manifestação estético-política dos povos. “Contos, lendas, mitos, dizeres; cavalo-marinho, ciranda, frevo, maracatu; cantoria de viola, aboio, samba de coco, Mesa de Glosas, tudo faz parte do repertório de celebrações e saberes ancestrais” (Lira, 2020, p.10).

Observamos, então, uma formação cultural constituída no entrelace de culturas, poesia e oralidade. De forma um pouco diferente do legado cultural híbrido - do repente

¹ Na acepção do termo, “sertão” já aparecia antes da descoberta do Brasil, sendo mencionado na carta de Pero Vaz Caminha, citado como ‘sertão’. (Cf. Teles, 2009, p. 71-105); e, anteriormente, nos diários de Vasco da Gama (1498), encontrados em Portugal. (Cf. Velho & Bueno, 1988).

² O Nordeste foi a primeira região colonizada pelos povos ibéricos no Brasil de 1500, e, entre as capitânias povoadas, inicialmente se destaca Pernambuco, território que se estendia do Rio Igaracu ao Rio São Francisco.

indígena, dos improvisos de voz e corpo dos beduínos do deserto, da oralidade dos povos diaspóricos, do cantar de viola dos cantadores ibéricos, em que o sagrado da inspiração aciona poderes recônditos evocados a partir de um ritual –, vemos que, na comunidade pajeúnica, o sagrado está relacionado não só ao respeito pelo nascimento da poesia, mas também à chamada inspiração poética, às técnicas de construção formal adaptadas ao contexto.

Tal procedimento diz respeito à busca e ao compartilhamento da poesia, no esforço de as pessoas da comunidade se manterem atentas e abertas a experienciar continuamente, nas mesas de glosas e outras práticas, a matéria poética calcada na oralidade. É a própria comunidade que ativa os códigos e convenções no processo da leitura. Com isso, a prática dos violeiros, cantadores e glosadores, torna-se vivência e desliza da experiência exclusivamente ritualística, sem, no entanto, excluí-la, adotando uma combinação peculiar de imanência e técnica, fé religiosa e motivação psicossocial.

As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual. (Clüver, 2006, p.15)

A poesia pajeúnica vem, portanto, de um nascimento híbrido com projeções mais modernas, ainda que se constitua analogamente à magia herdada dos ancestrais. É a própria comunidade que estabelece as regras para a produção e a execução das poesias e seu compartilhamento junto ao público. E o repertório, seguindo Clüver, integra os contextos culturais em que os poetas estão imersos.

A nascente do Pajeú é em Serra da Balança, município de Brejinho, próximo à divisa de Pernambuco com o estado da Paraíba. O Rio Pajeú é conhecido como “o rio teimoso”, pois, conforme Antonio Marinho canta em seu poema, desafia os limites da gravidade, primeiro sobe para depois descer, corre para o São Francisco em sentido contrário ao mar.

O rio compõe a maior bacia hidrográfica de Pernambuco, sendo responsável pela provisão de águas para muitas cidades, em sua maioria abaladas pela seca. Veremos a seguir onde o Pajeú deságua, informação popularmente conhecida graças à canção *Riacho do Navio*, de Luiz Gonzaga, trecho da nossa epígrafe. Ali, a voz que canta gostaria de ser um peixe para desafiar as águas do rio e voltar ao *riacho do navio* – nome de uma das cidades que margeiam o Pajeú. Como essa volta ao Riacho do Navio nunca é sem marcas, o peixe não é o mesmo, as águas do rio também não são as mesmas, dizemos que na experiência da leitura deste filme-poesia, após conhecer e mergulhar no Pajeú, transitar em suas águas, ouvir os moradores de suas margens, dificilmente o leitor será o mesmo.

Serão partilhados fotogramas, bem como pequenas transcrições das falas dos glosadores e alguns versos, todos colhidos diretamente do vídeo, motivo pelo qual estarão referendadas por meio da minutagem em que tais entrevistas ou récitas aparecem no vídeo. À medida que adentramos a narrativa, entendemos tudo aquilo que o Pajeú representa para a população ribeirinha, a dimensão que ele toma no imaginário da comunidade, maior do que sua própria existência, ainda que passe por ela. O filme deixa entrever que a contingência das águas do Pajeú dizem respeito a uma relação de interdependência entre determinados eventos da natureza e decorrentes estímulos sociais, educacionais e psíquicos, entrando, como sustento eventual, nos lugares em que a miséria se instala – sustento esse de alcance emocional, pedagógico e econômico.

Seguindo a convocação do poeta-cantador logo na sequência de abertura, acompanharemos o percurso do Pajeú³, da nascente à sua foz, passando por 12 municípios que ladeiam as margens desse rio em cuja correnteza deságuam vozes dos cantadores nordestinos que vivem nas suas beiras e respiram, improvisam e vivem a arte como fonte, resistência e como produção de presença (Gumbrecht, 2010).

É o espaço geográfico, experienciado como texto imagético, interferindo na configuração da produção artística e do imaginário social. Sabemos que todas as imagens corporizam um modo de ver. “Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação da imagem dependem também do nosso próprio modo de ver” (Berger, 2002, p.14).

Esperamos, então, partilhar uma experiência intermidial (Clüver, 2011; 1982) no documentário *Pajeú - O Rio Feiticeiro*, de Alexandre Alencar, que estreou no Canal CURTA! em 2019. Como experiência intermidial que considera o hibridismo das composições, nossa leitura mobiliza, também, o fluxo musical (Wolf, 2020) na constituição das glosas, trovas e na musicalização das poesias, cuja configuração midiática é, portanto, composta de modo que as formas verbais, visuais e sonoras sejam indissociáveis. Ressaltamos, ainda, que seguimos a trajetória do Rio Pajeú falando não apenas “de” ou “sobre”, mas “com” as *personae* e *skenes* que desfilam ante nossos olhos e mobilizam nossa reflexão. Afinal, vimos partilhar uma experiência e, à maneira da convocação do poeta no filme, convidamos, também, os nossos leitores a este passeio pelas Águas do Pajeú, no Sertão de Pernambuco.

2. Do homem-rio-poeta: uma *cosmopercepção*

O momento do encontro das mídias é um momento de liberdade e esprendimento esa sensação de transe e entorpecimento im posta sobre os nossos sentidos. (McLuhan, 1965, p.55)

³Compondo a maior bacia hidrográfica de Pernambuco, possui 353km de comprimento. Nasce em Serra da Balança, Município do Brejinho, altitude de 800m e segue em direção ao rio São Francisco, onde deságua. Seus principais afluentes são Riacho do Navio, Pajeú Mirim, Riacho São Domingos. De regime fluvial intermitente, margeia os municípios de Itapetim, Tuparetama, Flores, Ingazeira, Afogados da Ingazeira, Carnaíba, Catumbi, Solidão, São José do Egito, Serra Talhada, Solidão, Tabira, Triunfo e Floresta.



Fig1. Foto Promo Canal Curta
https://canalcurta.tv.br/filme/?name=o_rio_feiticeiro

No filme, o Rio Pajeú aparece como fio condutor das sequências, pois no ir e vir da narrativa, ele é o elo da criação poética das cidades, a âncora que corresponde às pausas e aos respiros da pauta musical tecida de poesias recitadas, cantadas e depoimentos⁴ aparentemente aleatórios tangendo memórias afetivas. “Existe um curso físico do rio Pajeú, que nem sempre tem água correndo. Fizemos este caminho para encontrar o sentimento pajeuzeiro, que dá unidade e pertencimento às pessoas que vivem nessa região”, explica, no canal do CURTA! (2019), Aquiles Lopes – que também foi o responsável pela pesquisa e argumento do projeto com o poeta Antonio Marinho.

(Re)descobrir cidades no Estado de Pernambuco com vozes de poetas e artistas populares, mantendo vigorosa a arte da poesia popular, é lançar um olhar mais cuidadoso para a cultura popular brasileira. O rio Pajeú faz o seu percurso de 352 km demonstrando os diálogos intermediais presentes em cada cidade visitada. Este atravessa o imaginário da população, com força simbólica a todo instante redimensionada por práticas artísticas e pedagógicas ministradas por grupos, em espaços abertos e nas escolas. Utilizando-se da “ocupação da imagem pela palavra” (Avellar, 2007, p. 122) e, ao mesmo tempo, mantendo a imagem suturando a palavra, o filme-documentário *O Rio Feiticeiro* descreve, através de composições imagéticas que evocam silêncio e fala, o curso do Rio Pajeú.

Se o leito está cheio ou seco, não mais importa. A magia é a sua in-visível materialidade e a decorrente representação simbólica instalada no imaginário dos moradores das cidades margeadas por suas águas. Com explicação didática, a voz de Antonio Marinho em *off* explica que o nome Pajeú, de origem tupi - *Paie’y* – remonta a Rio dos Pajés – o feiticeiro da floresta e sacerdote da tribo. Um rio, portanto, conhecido

⁴ Sempre que possível, optamos por colocar a minutagem dos depoimentos, para oferecer aos leitores interessados uma busca mais ágil ao longo do vídeo disponível no YouTube.

como curandeiro, feiticheiro e, analogamente ao nativo do sertão, teimoso em sobreviver. Em seu curso, ele divide o sertão ao meio – da região e da palavra:

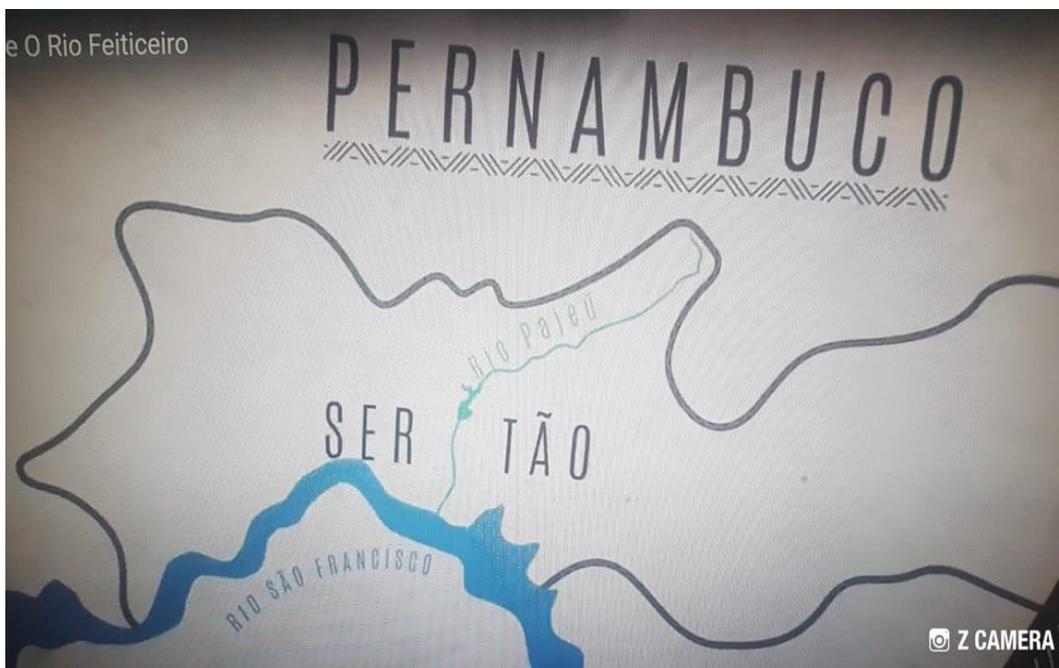


Fig 2. O Rio Feiticheiro 6'10"
<https://www.youtube.com/watch?v=Gf74pg-O0tg>

O Rio Pajeú, rio encantado, representa, no filme, a resiliência do sertanejo em manter a sua arte, a sua força teimosa de existir.⁵

⁵ Essa necessidade de cantar a dureza do sertão já foi por vezes poetizada por Patativa do Assaré. Em seu poema *Cante lá, que eu canto cá*, o poeta escreve seus poemas mesmo vivendo uma vida dura e árdua. Não deixa de cantar e reconhece o valor desse seu ato: *Poeta cantô da rua,/Que na cidade nasceu,/Cante a cidade que é sua,/Que eu canto o sertão que é meu./(...)Você é muito ditoso,/Sabe lê, sabe escrevê,/Pois vá cantando o seu gozo,/Que eu canto meu padecê.* (Assaré, 1978, p. 26)



Fig.3.Foto divulgação

<https://criativaonline.com.br/cultura-da-regiao-pernambucana-do-rio-pajeu-e-celebrada-no-documentario-o-rio-feiticeiro/>

O rio costura água, verbo, voz, lágrimas do poeta e lágrimas do céu, que analogamente representam a chuva que nem sempre vem e, em seu lugar, o pranto compensa a secura da face.

Às suas margens, encontram-se cidades e municípios que possuem em comum tangenciar leito e águas e a poesia popular que navega por elas, guardando mistérios desvelados pela potência da palavra falada/cantada. E por meio desta palavra cantada, na nascente do rio, do homem – e do filme – as águas se materializam na figura de um cantador.

A primeira sequência abre-se com a personificação do rio no poeta Antonio Marinho⁶, evocando uma concepção orgânica de poesia. Imerso em sua cultura, homem moldado no barro, sujo de lama e se fundindo às águas, homem-natureza, rio-poeta que súbito nos desconcerta, encara de frente e em verbo anuncia⁷:

⁶ Antonio Marinho, poeta performático e herdeiro das tradições poéticas do sertão do Pajeú, neto de Lourival Batista e filho de Zeto e Bia, todos autores de referência para a poesia popular sertaneja. O responsável por divulgá-lo na Região Sudeste foi o organizador Antonio Campos, durante o lançamento da FLIPORTO 2009, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro. Seu primeiro livro foi Nascimento. Recife. PE: Bagaço, 2003. De lá para cá tem participado de aulas, oficinas e récitas ao vivo e online, disponíveis no YouTube.

Disponível em:

http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/pernambuco/Antonio_Marinho_do_Nascimento.html

Para quem quiser ouvir mais, indicamos <https://www.youtube.com/watch?v=8bZKg7KpR4A> com “Antonio Marinho declamando Peleja de Pinto e Louro na Ingazeira.”

⁷ O poema (0’48”) foi transcrito do documentário no YouTube, uma vez que o roteiro não está disponível. Decidimos transcrevê-lo na íntegra para que seja conhecida a força de seus versos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gf74pg-O0tg>

De três poros aquosos
 Cavados no lombo da terra
 Que arripiam a caatinga, por onde borbulham as águas lançadas do ventre do planeta
 De três dobras no coro do chão
 Três serras encalombando os ossos do sertão
 De três locas de pedra, lodo e areia
 De três grutas encantadas do seio da floresta espinhosa
 De três caminhos encontrados pelos pés respeitosos dos índios dessa aldeia
 Nasce o Rio
 Altar dos encantos mágicos do pajé
 Repouso das Iaras
 Mensageiro das criaturas intocáveis
 Guardiã da verve
 Protetor da musa
 Fio condutor do amor dos humanos pelo bicho, pelo mato, pelo sonho
 Correnteza de encantamento que combinou com o céu e com o vento
 E abre mão de ser água
 Pra ser verbo
 Que não corre pelo chão
 Para correr pelas veias dos que banha
 Que não irriga a terra para manter hidratada
 A boca coletiva do seu povo que precisa cantar
 E que só enche quando a água dos olhos dos poetas secos de seca
 Sublima ao ardor do sol
 Voa ao céu
 E volta chuva
 Nosso rio que batiza quem nunca o nadou
 Que mata a sede de quem nunca o bebeu
 Que enfeitiça quem nunca o viveu
 Rio Pajeú
 Poça de lama pra quem vê
 Enchente de arte para quem imagina

No documentário, este poema chega ao público em elocução performática do próprio Antonio Marinho. Cada palavra, pronunciada enfática e vagarosamente, ganha uma plasticidade, um ritmo que ao mesmo tempo em que segue, rompe a métrica, refazendo a excansão dos versos em outra musicalidade – aquela que evoca os gritos da natureza e os anseios humanos. O barro molhado é lama, remete à origem bíblica do homem, à pureza e à poluição, à riqueza e à escassez, inserindo o humano em uma natureza que vem sendo destruída pelas próprias ações humanas. A poesia de Antonio Marinho é também política – devolve à terra os cantares e o sofrimento dos povos arrancados dela, que clama pela voz, “que abre mão de ser água para ser verbo” – pinta imagens em movimento, poesia cinética, cinemática, performática, palavra-ação, imagem-ação.

A partir desta carga imagética performatizada nas primeiras cenas do filme, pré-texto que é também texto, o poeta nos oferece pistas para compreender o curso desse rio enquanto voz poética e artística, como um elemento de inspiração individual e coletiva, motivação para viver, construir, multiplicar a experiência, seja na casa, seja na igreja e na escola das cidades ribeirinhas. Ao mesmo tempo a performance poética ou elocução coreográfica provoca estranhamento, como se fosse um teatro filmado dentro do filme documentário. As fronteiras se misturam na performance que continua.

Na sequência, ouve-se um batuque e o nome Pajeú entoado como mantra, tendo como base tonal a afirmação que “O rio pode secar, mas a poesia permanece”. A elocução monocórdica marcada pelo instrumento percussivo tem efeito hipnótico e evoca uma sensação de transe; à maneira de um refrão, fica imprintada na memória do espectador e dos ouvintes. A afirmação ecoa até a cena seguinte e prepara a afirmação que será ouvida reiteradamente nos silêncios, nos versos e nas entrevistas. Ouvimos perdurar o eco e,

pouco tempo depois, a professora e glosadora Francisca Araújo, aos 4'27" afirmar: "O Rio pode secar, mas a magia dele permanece". Cerca de 11 segundos depois, a cantora e compositora Jéssica Caitano entoava seu refrão: O Rio Pajeú, mesmo estando seco, ele é cheio na cabeça da gente." (4'38"). Num jogo da narrativa, as entrevistas devolvem ao espectador uma espécie de garantia acerca do que está assistindo: agora parece documentário, ou aquilo que se espera de um.

A partir daí, o poeta Antonio Marinho, que na cena inicial surgira sujo de lama, na sequência seguinte aparece lavado pelas águas, na cabeça do rio. E aos 5 minutos do filme, anuncia:

"Nossa jornada é seguir o Rio Pajeú até seu encontro com o São Francisco. O Pajeú corre subindo, desafiando a gravidade, assim como o repente desafia o raciocínio humano. Ele sobe rasgando, o nosso Pajeú, até descansar um pouco e encontrar a ladeira descendo pra se encontrar com o velho Chico". (5'03")

O Pajeú deságua, como dissemos, no São Francisco, em Floresta. Na cena seguinte, após ter se anunciado, o próprio rio Pajeú se deixa entrever em uma sequência imagética hibridizada: suas águas se fundem a uma viola com seu cantador e espalha poesia entre as margens – no leito do rio e das sextilhas⁸:

Aqui é vale da paz
e só em lembrar me comovo
Fertilizante dos versos
do artista velho ou novo
Tem se perdido contra Deus
e volta pra casa de novo. (Valdir Teles)

O Pajeú é do povo
mas a poesia manda
Aqui o nosso improviso
faz a nossa propaganda
E o Brasil sem Pajeú
fica faltando uma banda. (Adelmo Aguiar)

O improviso como técnica é frequente e faz a propaganda, como lemos nos 3º e 4º versos neste poema de Adelmo Aguiar. Por mais paradoxal que o par improvisação e rigor técnico possa parecer, trata-se de um processo que implica concentração e treinamento para que os versos possam, naquele momento do desafio, irromper dentro das regras métricas, com temática e propósito preestabelecidos, como ocorrem nas Mesas de Glosa. É o procedimento que cerca as produções orais — metodologia baseada na memória, na transmissão boca a boca e na ordem geracional.

O rio, personificado em poeta, ou o homem, poetizado em rio, relatam suas experiências enquanto água e enquanto artista a atravessar as cidades. A composição da narrativa filmica – como se fosse um poema cinematográfico, no qual se dá a "ocupação da palavra pela imagem" (Avellar, 2007, p.122) – resulta em uma montagem, uma espécie de curta-documentário, no qual a voz do rio é uma voz *em presença* de todos aqueles que o evocam como estrato poético. Buscamos "o que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual [...]. Presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, necessariamente, por uma relação de sentido." (Gumbrecht, 2010, p.7) Trata-se, portanto, de experiência compreendida em sua clave perceptiva e sensorial.

⁸ Composição fixa de 6 versos em que rimam os 2º, 4º e 6º.

Este rio traz consigo uma outra história, outra sensibilidade não oficial nem marcada por um relato descritivo da vida dura do sertanejo, mas revelando algo preexistente: a potência da palavra cantada dos cantadores nordestinos, voz poética de autores desconhecidos e representantes dos coletivos – dentre padres, professores, artistas plásticos, atrizes, poetas, agricultores, jornalistas e servidores públicos.⁹

Ao pensarmos sobre os aspectos históricos que, de acordo com a pesquisadora Gabriele Lira (2020, p.10), contribuíram para essa composição heteróclita que é a cultura da poesia, destacamos que “o repente indígena, a oralidade dos povos diaspóricos, o costume do improvisado dos beduínos do deserto e o cantar de viola dos trovadores ibéricos constituem os pilares dessa tradição”. E a relação afetiva dos compositores com essa rica matéria poética, enfim, o discurso da comunidade a respeito de si mesma e de sua produção artística, vai gerando a pertença ao território e alimentando a (auto)estima, de maneira a funcionar como espelho em que toda a comunidade se vê refletida e se reconhece. “[...] São símbolos que representam a região, no imaginário coletivo, a viola dinâmica de cantoria e o Rio Pajeú dos antigos xamãs e Pajés, que nomeia o Vale e transforma em poetas quem beber de suas águas”. (Lira, 2020, p.10)

3. Mesas de glosas: (en)cantos da comunidade pajeúnica

Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia desse sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo
Paul Zumthor

Passados 10 minutos de filme, o poeta Dedé Monteiro (11’29”) apresenta aos espectadores, na cidade de Tabira, a Mesa de Glosa¹⁰. É quando a água do rio feiticeiro transporta a poesia do improvisado. A Mesa de Glosa reúne poetas para recitarem versos a partir de um mote escolhido na hora. Essa arte do fazer poesia no aqui e agora é uma prática incentivada na cidade. Os artistas se encontram no Engenho da moenda para expressar uma arte na qual a poesia é materializada na voz do poeta.

Todos concentrados, em silêncio, sentados à mesa. Alguém dá um mote para acionar o processo criativo na hora, sem que os poetas tenham conhecimento prévio sobre ele. A plateia em torno acompanha o silêncio que prepara a criação de versos na modalidade improvisado, repente, mas sem viola, o que diferencia a glosa da cantoria.

Na Mesa o poema precisa ser construído e executado dentro do assunto proposto, no modo de oração, rimado e metrificado. Trata-se de uma improvisação coordenada, porque a poesia segue regras de rima e métrica fixas, geralmente décimas, setissilábicas ou decassilabas, com estrutura ABBAACCDDC, sendo que os dois últimos versos que fecham a estrofe correspondem obrigatoriamente ao mote.¹¹ Nas mesas de glosas há o silêncio da plateia respeitando o momento de criação e a ansiedade aguardando a execução, quando o poeta sai do que parece ser um transe inspirador e solta o verbo.

⁹ Padre Luizinho, pároco de Ingazeira, Professora e poeta glosadora Elenilda Amaral, Agricultor Albino Pereira, Jornalista Alexandre Moraes, Poeta José Adalberto, Poeta Dedé Monteiro, Artista Plástico Elierk, Atriz Odília Nunes; poeta Gislândio Araújo, editora Ana Ferraz, cantora e compositora Jéssica Caitano, professora e glosadora Francisca Araújo.

¹⁰ Glosa trata-se de uma composição poética, basicamente composta de improvisado e cujo(s) verso(s) do mote dado se repete(m) como parte integrante da estrofe de partida ou para finalizá-la com chave de ouro.

¹¹ Tema ou motivo, metrificado, o qual determina a temática do poema e arremata a estrofe. Assim, todos os poetas glosam em todos os motes de maneira consecutiva.

O público presente nas Mesas dizem que os corações batem, livres, na cadência da métrica, e as percepções estão afinadas de acordo com o ritmo da vida e da natureza. Na cena, dentre outros, vemos os poetas Paulo Matricó, Dedé Monteiro e a poeta e compositora Jéssica Caitano. Ela chama a glosa de algo que a encanta: “natureza rimada”. Podemos dizer que a Mesa de Glosa fica entre uma sessão mediúnica e uma brincadeira, um desafio; enfim, uma experiência de lidar com o sagrado herdado à formação cultural híbrida, somada às premências de afirmação da identidade, ou seja, o processo fica entre acessar o divino através da cosmopercepção e exercitar a técnica que as glosas demandam.

Observa-se, portanto, uma composição em que as mídias constituintes – em suas diversas manifestações de ordem verbo-voco-visuais e diferentes finalidades (pedagógicas, ritualísticas, ecológicas e identitárias) – não trazem um sentido completo fora da sua complexa estrutura composicional. Trata-se de uma configuração intermidial em que os textos, se fossem isoladamente considerados, não apresentariam a coerência necessária à transmissão do seu significado, nem promoveriam junto ao público a potência da experiência compartilhada.

Podemos dizer, ainda, que, nas categorias de Scher, a glosa comportar-se-ia como uma

“música verbal”, definida como qualquer apresentação literária (tanto em poesia quanto em prosa) de composições musicais existentes ou fictícias: qualquer textura poética que tenha a peça musical como seu tema.[...] Sua textura consiste em palavras artisticamente organizadas que se relacionam com a música[...], na medida em que lutam para sugerir a experiência ou os efeitos da música (Wolf, 2012, p. 222).

Conforme aparece, a Mesa de Glosa pode ser entendida como a evocação de uma peça musical e de sua experiência, sendo mais do que mera referência verbal à música, isoladamente consideradas. Aqui evoca a rima, a métrica e o ritmo dos cancioneros medievais, improvisos dos beduínos no deserto, ritos indígenas cantados, os pés métricos do coro nas tragédias gregas, numa composição heteróclita em que as fronteiras entre as mídias são parcialmente absorvidas de maneira indissociável. A técnica que organiza as glosas não passa por uma elaboração intelectual: por uma questão do sistema cultural desta população ribeirinha, com base na transmissão oral, está incorporada de tal forma nos poetas que flui naturalmente durante a criação silenciosa e a irrupção verbal do verso na elocução.

A experiência do ritmo – tecido na métrica – da glosa e dos cantadores assegura o diálogo possível entre palavra/imagem. Em trabalho anterior, dissemos que:

O ritmo estaria, portanto, como ponte movediça entre as palavras e a imagem ... não dissolvendo, mas aplacando a aporia presença/ausência, silêncio e som, escrito e escrevível, lido e audível. Ritmo e pulsação têm a ver com a percepção humana do tempo materializado em letra, imagem e som – conjunto que, no texto literário, configura a picturalidade e demonstra a ordem sinestésica da percepção.” (Ribas, 2021, p.262)

A leitura sinestésica não lida com o império do olhar, mas dos sentidos em conjunção ou rodízio. Textos podem ser ouvidos, tasteados, sentidos – ainda mais em se tratando de poesias recitadas, cantadas e performatizadas, que clamam por uma captação diversificada. Não há como simplesmente ler a glosa com os olhos. A experiência de leitura desta poesia demanda uma prática sinestésica, experiencial, não exclusivamente hermenêutica.

Para a professora e poeta glosadora Elenilda Amaral, “o que corre no rio na verdade é a resistência de um povo, que sabe conviver com as dificuldades e ainda faz poesia em cima das suas dificuldades” (7’22”). O rio-poeta, com sua ancestralidade multicultural e

demandas contemporâneas, são um registro identificatório para a comunidade: “Quando a gente diz que é do Pajeú não está dizendo só que ‘eu sou da região que tem um rio chamado Pajeú. A gente está dizendo que é todo mundo fantástico, cheio de arte, cheio de cultura, onde a poesia predomina e se deu o nome desse Universo ... Pajeú’”. (25’03”)

Seguindo o seu percurso, o rio irriga a cidade de Tuparetama e São José do Egito. Nestes municípios, a poesia popular está presente na construção das violas utilizadas pelos repentistas e cantadores de todo vale do Pajeú, como também se faz presente na Escola Naná Patriota (19’59”). Ouvimos o professor Jáder Vangelis afirmar que a poesia popular ajuda as crianças a desenvolverem o pensamento crítico. Essa dimensão pedagógica amplia a rede de leitores nas comunidades pajeúnicas. Para o professor, no Ensino Médio os alunos estudam determinadas disciplinas que ajudam a pensar, como a Filosofia; no Ensino Fundamental, as crianças possuem a Literatura de Cordel. Segundo Tavares, os romances e versos trazidos para o Brasil pelos portugueses

faziam parte da cultura geral da época (Brasil colônia). Eram conhecidos entre os adultos e os jovens, entre os homens e as mulheres, entre os ricos e letrados e os pobres e analfabetos. Onde quer que houvesse um grupo de pessoas com gosto e curiosidade pela poesia, essas histórias metrificadas e rimadas faziam parte do seu repertório de referências. Era em geral na infância que esses indivíduos aprendiam os romances, e depois de adultos se encarregavam de passá-los adiante. (Tavares, 2005, p. 99)

O documentário relata que, desde pequenos, os alunos estão em contato com a cantoria. Em casa, na rua ou na escola, a poesia faz parte da construção do conhecimento, dialoga com as outras formas artísticas, como propõem os estudos intermediáticos.

Em São José do Egito, o Instituto Lourival Batista, casa na qual o poeta conhecido como Louro do Pajeú viveu e criou sua família com sua arte, é um dos espaços culturais no qual a poesia popular produz presença. Incentivando a cultura de um modo geral, este Instituto promove eventos divulgando a poesia popular da região. Já o Instituto Mambembe oferece oficinas de capoeira, música, percussão e pífano. O grupo de xaxado Cabras de Lampião, em Serra Talhada, através da dança, da música e da poesia, mantém vivo o personagem de Lampião, símbolo para os pajeuzeiros de resistência, luta e bravura do povo sertanejo. Para os dançarinos e músicos do grupo, a poesia dos cangaceiros e a valentia do cangaço estão presentes no arrastar das chinelas. Não pactuam com a versão oficial de Lampião, mas cultuam o seu aspecto valoroso – a face heroica de Virgulino Ferreira da Silva. Poetas e cantadores positivam a história em berço próprio, não se vitimizam; aceitam o sofrimento e seguem na vida.

Navegando nas águas do rio-filme, as próximas paradas são as cidades de Ingazeira, Afogados da Ingazeira e a Floresta do Navio. Essas três cidades mergulham na literatura de cordel (Nemer, 2008), poemas narrativos que como os rios recebem muitos afluentes lítero-culturais – indígenas, africanos, europeus, árabes –, demonstrando resistência literária e vitalidade artístico-midiática. São cidades em que os habitantes demonstram a resistência da poesia popular. O cordel representa poeticamente esta luta dos pajeuzeiros, pois a partir das camadas constitutivas desta literatura podemos entrever diferentes mídias em sua composição, como a voz do cantador, a musicalidade, a teatralidade, a dança e as artes plásticas. O Pajeú absorve este aspecto intermidial do cordel e se consagra como um local onde a arte poética da cantoria, e da glosa, com suas particularidades, se mantém viva.

Neste universo, a poesia não está estática, estagnada em determinado tempo. Muitos jovens se reúnem para produzirem sua arte em coletivos, difundindo o material produzido pela internet. Poetas, pintores, músicos, cineastas, designers bebem da água deste rio que,

para a atriz Odília Nunes¹², traz uma sensação de limpeza, levando a tristeza e deixando a poesia. Para a atriz, a poesia está no teatro. Chegando à meia hora do filme (27'09"), Odília traz, sobre uma caixa-teatro-realejo, a boneca Ester, de 18cm, que, mansamente, ganha vida através de seus dedos. Toda feita de retalhos macios, costurada à mão, olhos de bola de gude, a performance silenciosa da boneca acolchoada pela música do realejo, se projeta nas mãos de Odília e prima pela simplicidade das cenas. Simplesmente prepara a terra, planta sementes e colhe flores.

Como forma de levar a poesia através da encenação, a atriz produziu a caixinha musical. Com sua mão direita, obtém a singeleza dos movimentos da boneca sincronizados ao som da caixinha, promovido pelo giro da pequena manivela com a outra mão. A experiência tem algo de catártico por conta da especificidade técnica, captada não pelo intelecto, mas pela sensibilidade intelectual (Gumbrecht, 2020). É de uma delicadeza impressionante e encanta a cada um que assiste à pequena boneca em cena – fruição condicionada ao compartilhamento da experiência, à feitura do artefacto, à história presente na composição.



Fig. 4. *O Rio Feiticeiro* (2019)

¹² Odília Nunes, atriz de teatro, é uma das fundadoras do RIPA – Rede Interiorana de produtores, técnicos e artistas de Pernambuco (2019).



Fig. 5. *O Rio Feiticeiro* (2019)

“ESTER acorda, faz chover e daí brota uma flor. Mas ESTER não se contém na caixinha. Ela deseja trocar afagos. Olhar nos olhos de seres. Acarinhlar. E assim é. A intervenção além da cena em si se materializa com uma boneca miúda fazendo carinho nas pessoas que encontra. Oferecendo cafunés. Diminuindo distâncias. ESTER é ponte para a atriz atravessar até os olhos dos espectadores.” É a intervenção poética de Odília Nunes.¹³

A arte teatral de Odília Nunes parece possuir a mesma gênese do modo de recepção dos poetas nordestinos interagindo com a plateia, já que o fantoche faz interlocução com o público. Dissemos que se trata de um dispositivo háptico, relativo à ciência do toque¹⁴.

Para além do visual, o filme ainda revela – dos pontos de vista do tato e da audição – essa movência (Zumthor *apud* Lemaire, 2010, p. 17) da poesia popular, pois se adapta, recria, reinventa a cada nova geração e tecnologia. Na perspectiva de Paul Zumthor (1998), referimo-nos à movência enquanto o saber corpóreo e político das vocalidades. A voz não está dada previamente, mas a cada vez (e a cada voz) é gerada novamente no corpo. A ação vocal assim compreendida preenche e transmuta o ambiente da criação, sai do indivíduo e se torna manifestação híbrida e coletiva.

Chegando ao final do curta (44’33”), vemos, no município de Triunfo, o grupo da Radiola Serra Alta apresentando uma composição musical eletrônica, chamada ‘eletro coco’. Mesclando elementos da embolada do coco, o grupo atualiza as batidas e os ritmos, trazendo novas referências culturais. Jéssica, vocalista do grupo, diz se sentir uma Mc

¹³ Trecho e imagem disponíveis em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/205/odilia-nunes>. E em <https://festivaltic.com.br/odilia-nunes/>. Acesso em: 10/01/2022

¹⁴ Ciência voltada a estudar a materialidade e seus efeitos nos sentidos, como pressão, textura, vibração e outras sensações biológicas (psicossomáticas) voltadas ao toque. Cf. <https://acervodigital.ufpr.br>

Coquista-emboladora. Assim, as mulheres ganham protagonismo neste universo antes restrito aos homens. Cantando, improvisando, escrevendo cordéis, a figura feminina se faz presente neste ambiente de efervescência cultural pajezeira. De acordo com o poeta Paulo Matricó, o vale do Pajeú é uma fábrica de cultura, cujo DNA é o repente, o improvisado e o cordel; e completamos, é também um conjunto de procedimentos que cultiva a tradição ao mesmo tempo em que a desconstrói, que lida com ensaio e técnica, criando uma improvisação coordenada.

A navegação física e metafórica anuncia seu término (45'10') com a imagem novamente na tela resumindo, através da materialização do rio-poeta, as inter-relações de linguagens, artes e mídias que atravessam o Vale do Pajeú nas águas do rio feiticeiro e na voz de Antonio Marinho (49'45"), de novo como o homem vestido com a lama do rio:

Misturando pedras, letras, árvores,
versos, seres, pássaros,
glosas, galhos, contos,
cantos, sons, tons, e mais,
montado no lombo da vida
subindo inspiração arriba,
descendo improvisado abaixo
acabo pra ficar maior
o chão que irrigo está sempre depois
e a minha chuva está sempre por chegar
meu roçado planta belo
meu curral guarda liberdade,
minha colheita come eternidade.

O Rio Feiticeiro revela a grandiosidade cultural de um vale movido pelas águas de um rio, ao mesmo tempo em que mata a sede da terra, preenche a imaginação popular de arte, mostrando o quanto a cultura popular promove saberes únicos quando os antolhos do preconceito são removidos.

Assistimos finalmente ao abraço do Riacho do Navio com o Rio Pajeú – nas palavras de Antonio Marinho: “daqui o Rio feiticeiro desce para se encontrar com as águas do São Francisco, partir pro mar e inundar esse mundo todinho e poesia.” ... E como homem-rio-poeta afirma: “Acabo pra ficar maior!” Então, a composição imagética, em *contra-plongée*, nos realoca dentro do rio, como ponto de vista de alguém submerso, e nos permite visualizar, das profundezas do rio, o homem de barro se fundir ao rio que se funde ao céu – um céu visto de baixo, o exterior captado no mergulho, fluxo e refluxo nas águas da vida.

4. Considerações finais: quando a foz é também nascimento

Hoje todas as culturas são de fronteiras. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a seleção exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

Nestor Canclini

A cultura popular, por vezes tão depreciada, é revelada de forma contrária quando se trata de investigar as manifestações culturais sertanejas. As regiões banhadas pelo Rio Pajeú apresentam uma expressão cultural, poética e artística diferente das considerações realizadas por críticos pertencentes à cultura elitizada. No Pajeú, a vitalidade da poesia

popular recebe outra conotação, desliza de rotulações prévias, ostenta uma potência transformadora, e os poetas invisíveis mostram a sua força literária, produzem presença. Voltando a Gumbrecht (2010), a palavra presença

não se refere [...] a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas.[...] Produção de presença aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis em presença serão chamados, neste livro, as ‘coisas do mundo’. (Gumbrecht, 2010, p.13)

As cidades atravessadas e percorridas pelo Pajeú são revisitadas a partir deste elemento natural tão caro aos nordestinos – a arte que produzem no espaço em que vivem. É importante lidar com estas experiências de modo não eminentemente interpretativo, especialmente reconhecendo quando os aportes prévios se tornam antolhos. O documentário mobiliza essa dinâmica, seja sugerindo ao longe as dificuldades de uma população, seja demonstrando a efervescência cultural das margens, apesar do descaso do poder público. O Rio feiticeiro, da nascente à foz, registra a sua presença fluida, sem se preocupar em intelectualizar o processo e os procedimentos poéticos dos poetas-personagens. Tanto a prática do documentarista, quanto a dos poetas que protagonizam a narrativa fílmica, convocam espectadores e leitores a uma leitura ‘desantolhada’ da obra intermediária, de modo a convocar não o domínio do intelecto, mas a porosidade de uma sensibilidade intelectual; por este viés, a experiência intermedial pode ser acessada também por quem desconhece os procedimentos de glosadores, cantadores e poetas da região.

No documentário-poesia de Alexandre Alencar, o cordel e a glosa, enquanto produção da população ribeirinha de 14 municípios brasileiros, são condensados na imagem do Rio Pajeú. Nesta composição intermedial, entrevemos diferentes mídias - a voz do cantador, a musicalidade, a teatralidade, a dança e as artes plásticas-, acessamos, ainda que brevemente, as suas camadas constitutivas e os modos de relação entre elas. Ao mencionar o controverso conceito de intermedialidade, Ana Ramazzina-Ghirardi (2022, p.11) afirma existir um consenso entre os pesquisadores sobre intermídia: trata-se de um processo que se dá entre mídias, embora com “grande variedade nas maneiras de significar essa relação. Todas elas, entretanto, têm um ponto em comum: assumem como objeto de investigação os processos de construção de sentidos que se dão a partir da interação de duas ou mais mídias.”

Trazendo mais uma vez à cena a inserção desta produção no contexto sócio-cultural, lembramos que, no documentário, é possível entrever um outro significado para a palavra ‘margem’, como sendo um local não apenas de exclusão, mas também de resistência suficiente para suportar a força da correnteza do rio e, enquanto linha fronteira, ter contato com múltiplas áreas. Nesta dupla condição, alojamos a cultura e a arte produzidas nos beirais do rio encantado, que constitui a maior bacia hidrográfica do estado de Pernambuco. São 352km de um percurso vital à arte dessa região, que se nutre de heranças ancestrais para delas extrair força de resistência e sabedoria ante o total abandono do poder público. De um lado, o rio traz nas suas águas dores e marcas de discriminação, de outro, promove o resgate da ancestralidade dos povos formadores e, na potência da palavra – falada ou cantada –, essas vozes dos antepassados reverberam e voam de geração a geração.

É também marcante a carga simbólica do Pajeú, que promove afirmação de uma identidade coletiva, projetando uma imagem atuante e potente da comunidade, que considera a todos artistas; de uma arte que é proclamada nas missas, nas aulas, em grupos,

coletivos e Instituições e que, assim concebida, torna o lugar ‘mágico’: “A magia dele é justamente sua ligação entre as cidades” (Vinícius Gregório, servidor público); “Um lugar mágico, onde a poesia transpira assim das plantas, das árvores, das pessoas.” (Compositor Paulo Henrique, do Radiola da Serra).

A oralidade tem um forte impacto nesse processo cultural e merece um adendo a alguns postulados da crítica literária tradicional: já não funciona mais julgar a oralidade de modo negativo, destacando os traços que contrastam com a escrita. Oralidade não representa lacunas de letramento nem significa analfabetismo, mas, conforme nos lembra Paul Zumthor, “toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início [...] Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos ‘primitivos’” (Zumthor, 1997, p.27).

Acrescentamos que contadores e contadoras de histórias, cantadores e cantadoras de poesias são fundamentais para a permanência da humanidade. Como um acervo vivo de um povo, carregam em seus corpos e em suas vozes legados que poderiam ser esquecidos ou facilmente traduzidos por narrativas interessadas no seu apagamento e na exclusão das etnias formadoras: indígenas, africanos, ibéricos e árabes. Esse mosaico composicional de culturas, com seus modelos, materialidades, técnicas e modos de operar, é o substrato artístico do Cordel, do cantador, do repentista, do glosador. É história.

Nesta perspectiva, porém, fazemos nova ressalva: o fato de entendermos o Estado de Pernambuco como multicultural, um compósito heteróclito de culturas, não significa que estas várias culturas interajam e se integrem de modo horizontal, sem estabelecer hierarquias, exercendo o necessário respeito pelas diferenças étnicas. Infelizmente não é o que acontece. Sabemos que as manifestações contra-hegemônicas costumam ser silenciadas ou traduzidas como seu oposto; portanto, enfatizamos o equívoco de se reconhecer um legado constituído por vasto repertório para rotulá-lo sob a rubrica de ‘tradicional’ em sentido pejorativo (antiquado, inadequado às demandas contemporâneas) e ainda catalogá-lo como exótico, popular e folclórico – também em sentido pejorativo.

Diante destas ressalvas, temos uma dimensão mais ampla da força de resistência que a poesia dos cantadores, violeiros, poetas glosadores e cordelistas de fato representam: produzir arte num contexto de desigualdades sociais, com rasas oportunidades de estudo, produção, apoio e divulgação, é realmente o resultado de um esforço individual e coletivo incansável. E como o processo de criação entre mídias se retroalimenta, as práticas intermídiais se multiplicam e reverberam positivamente na afirmação da identidade, no acolhimento das diversas manifestações que incorporam a oralidade, a confecção artesanal, o princípio mágico do pensamento ancestral e o electro coco de Cantadores DJs.

Por tudo isso afirmamos: o documentário *O Rio feiticeiro*, de Alexandre Alencar, com estreia um ano antes da pandemia no Canal CURTA!, não teve ainda o alcance que merece. Não circula na academia nem na elite cultural. Fica restrita ao círculo de produção. Então, ei-lo aqui e, quem sabe, a delicadeza da tessitura imagem-poesia-natureza-música no leito e no percurso de 352 km do rio Pajeú, que sobe na contramão da gravidade até o encontro com o Rio São Francisco e desagua no mar, foz que é nascimento porque é voz, esse rio en-canto do sertanejo que, nos versos de Antonio Marinho, “acaba pra ficar maior”...possa desaguar nas águas do Tejo.

REFERÊNCIAS

- Avellar, J. C. (2007). *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Canclini, N. G. (2003). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; 4. ed.). São Paulo: Edusp.
- Clüver, C. (2011, novembro 11). Intermidialidade. *Pós: Belo Horizonte*, 2, 8-23. Consultado em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>.
- Clüver, C. (1982). Concrete Poetry Into Music: Oliveira's Intersemiotic Transposition. *The Comparatist*, 6, 3-15.
- Diniz, T. F. N. (2012). *Intermidialidade e estudos interarte: Desafios da contemporaneidade*. Belo Horizonte: UFMG.
- Girardhi, A.R. (2022). *Intermidialidade. Uma introdução*. São Paulo: Contexto.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: O sentido não consegue transmitir* (trad. Ana Isabel Soares). Rio de Janeiro: Contraponto - Ed. PUC-Rio.
- Lemaire, R. (2010, janeiro 10). Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*. Brasília 35, 17-30. Consultado em <https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9650>.
- Lira, G. V. (2020). *Pajeú: O rio encosta as margens/ no eco de nossa voz*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras. Orientador: Ricardo Postal.
- McLuhan, M. (1965). *Understanding Media: The extensions of man*. New York: McGraw-Hill.
- Nemer, S. (2008). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.
- Ribas, M, C. C. (2021). Nuances do pictural: A aquarela machadiana em *Missa do Galo*. In Chaves de Mello, M. E. (Org.), *Janelas para o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Tavares, B. (2005). *Contando histórias em versos*. São Paulo: Ed. 35.
- Teles, G. (2009). O Lu(g)ar dos sertões. *Verbo de Minas: Letras*, 8(16), 71-105.
- Velho, A. & Bueno, E. (1988). *O descobrimento das índias: o diário da viagem de Vasco da Gama*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Wolf, W. (2020). Ficção musicalizada e intermidialidade: Aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. In Diniz, T. & Vieira, A., *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. (pp.213-240). Santa Maria: UFSM.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC.

Referências audiovisuais

Alencar, A. (diretor); Hoover, K. (produtor) & Alencar, A.; Lopes, A. & Queiroga, L. (roteiristas). (2019). *O Rio feiticeiro*. [Filme]. Recife: Canal Curta: Luni.

PERCEBENDO PRESENCAS ANÁLISE DE UM CONTO DE ELENA GARRO

NOTICING PRESENCES AN ANALYSIS OF AN ELENA GARRO'S SHORT STORY

NATÁLIA PEREIRA MARTINS *
npmartins2@gmail.com

Com este trabalho pretende-se analisar a presença do catolicismo num conto do livro *La semana de colores* (1964), da escritora mexicana Elena Garro. Com o termo *presença* entende-se uma referência à ideia do catolicismo que se mostra no uso de uma mídia específica, a qual leva à compreensão de sua presença na narrativa. O conto a ser analisado é “La semana de colores”, o quarto no livro homônimo de treze contos. Em “La semana de colores” enxerga-se a alusão ao catolicismo por meio do retrato do rei espanhol Filipe II. Na narrativa, o rei interage com as irmãs Eva e Leli. Pode-se entender a presença do catolicismo aqui como uma oposição à cultura indígena pré-colombiana (na qual encontram-se outros personagens e referentes no conto). Entende-se o retrato como uma mídia visual que dialoga com o conto, uma mídia verbal. Por isso, as relações estabelecidas aqui vão além da intertextualidade, podendo ser entendidas como intermedialidade. Essa configuração midiática não é casual, existe um motivo para isso, o qual seria, na compreensão da análise realizada, uma atualização da oposição entre cristão e pagão no México do século XX.

Palavras-Chave: Elena Garro; literatura hispano-americana; retrato; *La semana de colores*; intermedialidade.

This work intends to analyze the presence of Catholicism in a short story from the book *La Semana de Colores* (1964) by the Mexican writer Elena Garro. The term *presence* is understood as a reference to the idea of Catholicism that appears in the use of a specific media, which leads to an understanding of its presence in the narrative. The short story to be analyzed is “La Semana de Colores”, the fourth in the homonymous book with thirteen stories. In “La Semana de Colores” the allusion to Catholicism is seen through the portrait of the Spanish King Felipe II. In the narrative, the king interacts with the sisters Eva and Leli. The presence of Catholicism can be understood here as an opposition to the pre-Columbian indigenous culture (with which other characters and references in history are related). The portrait is understood as a visual medium that dialogues with the short story, a verbal medium. Therefore, the relationships established here go beyond intertextuality, and can be understood as intermediality. This media configuration is not there by chance, there is a reason for that, and it is, in the understanding of this analysis, the actualization of the opposition between Christian and pagan in 20th century Mexico.

* Mestranda, Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Programa de Mestrado em Letras (Promel), São João del-Rei, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9667-6595>

Keywords: Elena Garro; Hispanic American Literature; Portrait; *La semana de colores*; Intermidiality.

Data de receção: 03-01-2022

Data de aceitação: 24-03-2022

DOI: 10.21814/2i.3757

Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. Sólo un instante antes de morir descubren que era posible soñar y dibujar el mundo a su manera, para luego despertar y empezar un dibujo diferente.

— Elena Garro

1. Introdução

Distintas formas de arte constantemente dialogam e, muitas vezes, se enlaçam. Para compreender esses cruzamentos, podemos utilizar a intermedialidade como suporte teórico. A intermedialidade nasceu como uma área da literatura comparada e está em crescente expansão. Diversos pesquisadores têm trazido aos estudos da intermedialidade conceitos e análises que nos permitem entender melhor os modos como as formas de arte se entrecruzam.

É importante destacar que as relações entre formas de arte já existiam antes do termo “intermedialidade”, o qual trouxe novas perspectivas teóricas que possibilitam apreender os ditos cruzamentos *interartes*. Sob distintas terminologias, as relações entre literatura e outras artes sempre despertaram interesse teórico e analítico.

Seguindo os estudos de Irina Rajewsky (2012), pode-se partir de dois caminhos, ao redor dos quais os debates de intermedialidade têm orbitado: entender a intermedialidade como fenômeno cultural de base ou como categoria de análise. A proposta de Rajewsky seguida aqui centra-se na intermedialidade como categoria de análise, mais especificamente como categoria de análise de textos. Ou seja, a intermedialidade como ferramenta para compreender melhor a literatura e os modos como outras mídias e artes se relacionam com ela.

Dentro dos tipos de relações que se estabelecem entre mídias, Rajewsky (2012) destaca três: transposição midiática (e.g, adaptações cinematográficas), combinação de mídias (e.g, ópera, filmes, teatro, quadrinhos) e referências intermidiáticas (e.g, referências, em um texto literário, a outras mídias, musicalização da literatura, éfrase).¹

Nesta análise busca-se entender que significações traz para o conto “La semana de colores” o fato de haver um retrato de um rei espanhol que interage com as personagens do conto. Seguindo ainda o caminho de Rajewsky, chamaremos de alusão essa relação estabelecida entre o conto e a pintura, uma vez que uma mídia alude à outra. A alusão configura uma relação intermidiática, na qual uma mídia está presente em sua totalidade (a literatura) e refere-se a outra (a pintura).

Jørgen Bruhn (2020), em seu texto “O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia”, apresenta uma proposta metodológica literária que busca ir além da mera comparação, apresentando uma forma de tentar entender melhor a complexidade da literatura e das relações estabelecidas com outras mídias:

No entanto, o que tento alcançar no livro *The Intermediality of Narrative Literature* é exatamente sugerir um conjunto relativamente simples de regras que podem ser utilizadas, com um certo grau de abertura e criatividade, a fim de analisar textos ficcionais narrativos. Quero sugerir um método de análise de literatura narrativa escrita que é, ao mesmo tempo, suficientemente aberto à improvisação e criatividade para ser útil quando se analisam as complexidades individuais de textos narrativos

¹ No texto *O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate* (2020, com tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi) Rajewsky acrescenta às três categorias citadas uma quarta, a transmedialidade, a qual pode ser vista como categoria autônoma ou como uma subcategoria do intermidiático.

específicos. Não estou criando um método pelo próprio método, mas, em vez disso, tento facilitar o tráfego entre teoria e análise textual, sugerindo um método para tornar possível investigar os textos dos meus estudos de caso através de um *close reading*. (Bruhn, 2020, pp. 25-26)

A análise feita aqui não segue à risca a proposta de Bruhn, mas segue um caminho da forma como foi delineado por ele: primeiramente, detecta-se a presença midiática. A seguir, parte-se para um entendimento da mídia em si e também de sua contextualização histórica. Por fim, mune-se das informações coletadas nas primeiras etapas para passar à análise literária propriamente dita. A proposta de Bruhn é a centelha do modelo de análise que se pretende com este trabalho.

Visto que o retrato do Rei Filipe II é uma pintura, também nos valem da conceituação estabelecida por Sophie Bertho (2015) dos tipos de relação que a literatura pode estabelecer com a pintura, ou seja, das formas como, dentro da literatura, utiliza-se a pintura como elemento importante da criação literária. Ela estabelece quatro tipos de funções que a pintura assume na literatura: psicológica, retórica, estrutural e ontológica. Mais adiante retomaremos esse tema.

2. Eva, Leli e o rei

Passando ao objeto em si, o livro *La semana de colores* da escritora mexicana Elena Garro é composto de 13 contos nos quais encontram-se elementos do realismo mágico, histórias fantásticas e com elementos sobrenaturais, bem como componentes que remetem à cultura mexicana pré-colombiana.

Elena Garro nasceu em 1916 em Puebla, México, e faleceu em 1998 em Cuernavaca, no mesmo país, tendo tido uma carreira jornalística e literária rica, promissora e, em alguns momentos, controversa. Sua vida esteve sempre rodeada de polêmicas e sua literatura tem traços autobiográficos, fato confirmado pela própria autora várias vezes em entrevistas. Escreveu romances, contos, peças de teatro, narrativas de testemunho, bem como textos jornalísticos. Foi casada com o também escritor Octavio Paz, um casamento turbulento e também cercado de polêmicas, e com ele teve uma filha, Laura Helena Paz Garro. É apontada por muitos críticos como uma das vozes precursoras do realismo mágico hispano-americano, uma vez que seu romance *Los Recuerdos del Porvenir* foi publicado em 1963, antes daquele que é indicado como marco principal do movimento, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez.

O livro *La Semana de Colores* é igualmente rico em toda essa variedade de elementos presentes na obra de Garro. O conto a ser analisado aqui, que dá título ao livro, faz parte de um bloco de seis contos que têm as mesmas protagonistas, as irmãs Eva e Leli (“La semana de colores”, “El día que fuimos perros”, “Antes de la guerra de Troya”, “El robo de Tiztla”, “El duende” e “Nuestras vidas son los ríos”).

O conto “La semana de colores” consiste num enredo bastante curioso. Há um homem, uma espécie de místico, Don Flor, o qual é “dono” dos dias. Os dias da semana são sete mulheres que moram com ele, cada qual representada por uma cor, um pecado e uma virtude (as referências ao catolicismo já começam a aparecer). Don Flor castiga os dias a pedido de outras pessoas e também como forma de tentar extrair delas seus pecados e trazer à tona suas virtudes. Parece haver uma relação de codependência, uma vez que ele mesmo afirma depender delas para melhorar algo em si.

As irmãs Eva e Leli têm uma ideia diferente da semana: para elas os dias seguem uma ordem própria, não a ordem que os adultos afirmam que os dias têm. As garotas ouvem falar de Don Flor e de seus dias da semana e sentem curiosidade em conhecê-los. Quando decidem visitar Don flor, acontece a primeira interação com o quadro:

El rey Felipe II las oyó desde su retrato.

—¡Chist! Está oyendo...

Lo miraron, colgado en la pared, vestido de negro, oyendo lo que ellas murmuraban, junto a la mesita en donde merendaban las natillas, cerca de las cortinas del balcón. (Garro, 2020, p. 65)

Percebe-se que o rei Filipe II, retratado no quadro que estava pendurado na casa da família, “interage” com as garotas de uma forma incomum. Elas estavam conversando sobre visitar Don Flor e se dão conta de que o rei as estivera observando, e não parecia estar gostando da ideia delas.

Durante a visita, Don Flor mostra a elas os quartos de cada dia, fala sobre cada uma das mulheres e deixa as garotas bastante assustadas. Ele descreve minuciosamente as formas de castigo que utiliza com cada um dos dias: “Las niñas se miraron asustadas, querían irse a su casa y estar cerca de Filipe II y de Candelaria. Don Flor y su casa redonda les daba miedo.” (Garro, 2020, p. 74) Elas saem correndo para sua casa, deixando a porta da sala de Don Flor aberta. Ao chegar em sua casa, vem a repreensão:

Se echaron a llorar. Su padre les explicó que los días eran blancos y que la única semana era la Semana Santa: Domingo de Ramos, Lunes Santo, Martes Santo, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes de Dolores, Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección. Pero era difícil olvidar a la semana de colores encerrada en la casa de don Flor. (Garro, 2020, p. 74)

No dia seguinte, recebem a notícia de que os dias haviam matado Don Flor e fugido logo após a visita das garotas, porém aparentemente ele já estava morto há vários dias. O conto se encerra com um final aberto, pois deixa essa possibilidade de que Don Flor já estava morto quando as garotas o visitaram. Elas realmente estiveram lá ou imaginaram tudo? Como conversaram com ele, se já estava morto?

Apesar de todos os contos do livro *La semana de colores* serem ambientados no México do século XX, há inúmeras referências à história do país, inclusive à Conquista do México pelos espanhóis no século XV. O conto analisado aqui não é diferente, começando pelo quadro do rei Filipe II da Espanha (1527-1598) que está na parede da casa das protagonistas Eva e Leli.

Mas quem é essa figura emblemática retratada no quadro? O Rei Filipe II da Espanha era filho do imperador Carlos V e de Isabel de Portugal. Foi parte da dinastia dos Habsburgo, os quais acumularam territórios, poderio bélico e exuberância econômica, além do capital cultural, pois tinham a seus serviços importantes artistas da época. Assumiu o trono em 1556 e governou o vasto império (que incluía as recém-“descobertas” Américas) até 1598. Seu reinado foi marcado pelos esforços em proteger e manter o império (motivo pelo qual casou-se diversas vezes) e para manter a unidade religiosa. Integrou a *Liga Santa*, união de diversos estados com o fim de combater o Império Otomano. Foi rei da Espanha, de Nápoles, da Sicília e também de Portugal, como Filipe I.

É importante destacar que há vários retratos do então príncipe Filipe de Habsburgo realizados por pintores famosos da época, entre as décadas de 1540 e 1550, ao longo de sua viagem aos Países Baixos. Também há retratos conhecidos do período após sua coroação. Todo esse acervo pictórico foi criado com uma função muito comum à época: a demonstração de poder. Como explica Ridavávia Júnior, “o aparato artístico produzido pelos Habsburgo, e obviamente ao que se refere ao príncipe Filipe, seria uma das formas da dinastia demonstrar sua força” (Júnior, 2011, p. 10). Como no conto não há nenhuma descrição da pintura, não é possível identificar a qual dos retratos se refere, somente que Filipe está retratado como rei e que está vestido de negro.

A presença do quadro do Rei Filipe II no conto de Garro pode ser compreendida como um exemplo de *referência intermediática*, uma vez que uma mídia (literatura) alude a outra (pintura), o que implica que somente uma das mídias está presente em sua totalidade (no caso analisado, a literatura). De acordo com Rajewesky, a existência de uma mídia em outra é uma estratégia de constituição de sentido:

As referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradução alemã se chama *Eizelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. (Rajewesky, 2012, p. 25)

Dessa forma, pode-se inferir que a aparição do retrato de um rei espanhol na sala da casa das personagens, as quais vivem no México e no século XX, é fato intencional, o que traz a possibilidade de compreensão que elaboramos aqui: a de que o rei representa o catolicismo e de que seus posicionamentos na narrativa implicam num julgamento dos elementos não católicos presentes na obra.

A figura retratada na pintura atua como personagem no conto. De sua posição privilegiada de observador, o rei acompanha tudo o que acontece na casa e julga as ações das personagens (especialmente Eva e Leli) a partir de sua própria percepção, a qual está moldada pela sua posição como rei espanhol e responsável pela expansão do catolicismo nas colônias espanholas (entre elas o México, ambiente da narrativa, embora no momento não seja mais uma colônia, e sim um país independente).

Pode-se entender a pintura como elemento aproximador de dois tempos distintos: o passado colonial do México (relacionado ao contexto espanhol do rei) e o momento presente da narrativa (século XX), que podemos entender como resultado daquele outro tempo.

Consequentemente, uma referência intermediática pode apenas gerar uma *ilusão* de práticas específicas de outra mídia. Mais, ainda, é precisamente esta ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário, uma espécie de sensação das qualidades musicais, pictóricas ou cinematográficas-ou, falando de maneira mais geral- a sensação de uma presença virtual ou acústica. (Rajewesky, 2012, p. 28)

O quadro não está “presente” no conto de maneira concreta, de modo que o leitor possa vê-lo. Sabemos pelo narrador que ele está pendurado na parede da sala da família e que a figura retratada nele interage com as personagens, por isso utilizamos o termo *alusão* para compreender sua relação com o conto.

Tampouco há descrições do quadro, as quais poderiam ajudar o leitor a criar uma imagem mental do objeto. Ele simplesmente está presente, e o rei “ganha vida” na narrativa, tornando-se uma figura importante para sua compreensão.

Portanto, apesar de a narrativa acontecer no México, temos uma referência muito forte à cultura espanhola e à religião católica com a presença do quadro e de sua interação com as personagens. É interessante observar também que neste ponto o leitor do conto ainda não sabe, pois este fato somente é revelado em outro conto do livro, mas Eva e Leli são espanholas e residem no México. Até então podia-se perceber que elas vinham de uma família abastada, viviam em uma casa imensa, com muitos empregados (os quais, em sua maioria, são indígenas), mas ainda não se sabia sua origem. Portanto, aos poucos delineia-se melhor a imagem do México como país de desigualdades e contrastes no século XX.

No outro extremo da cultura mexicana há o personagem Don Flor, que representa justamente a cultura pagã, autóctone, anterior à chegada dos espanhóis e sua cultura tradicionalmente católica. Sua relação com os dias da semana (as sete mulheres) é tanto complicada quanto estranha. Em sua fala com as garotas, demonstra ser dependente das mulheres, ao mesmo tempo em que busca castigá-las para extrair delas seus pecados e revelar as virtudes.

Don Flor afirma ser o “dono dos dias”, e todos da cidade se referem a ele dessa maneira. O fato de afirmar ser o dono dos dias já cria uma contradição com a religião católica, que vê na figura de Deus a centralização de todos os poderes, inclusive referente aos dias (ou à passagem do tempo). Os empregados da casa com frequência se referem a ele e às surras dadas aos dias, mas sempre de forma velada e sem deixar que as crianças ouçam. Percebe-se, inclusive, receio dos adultos quando se fala de Don Flor, e tudo o que se associa a ele pertence ao imaginário popular, às tradições, ou até mesmo à bruxaria. O próprio Don Flor revela às irmãs que as pessoas da região o tratavam mal, mas, em contrapartida, ele recebia muitos visitantes da Cidade do México, os quais pediam castigos aos dias.

Por la noche su casa iluminada resplandecía como la flor naranja sobre la trenza negra del jueves.
—¡Hoy es jueves! —anunciaron radiantes.
Felipe II las miró con disgusto. Les pareció que quería darles una bofetada.
—Confunden los días. Están embrujadas... —suspiró Candelaria, acercándoles el cestito de los bizcochos. (Garro, 2020, p. 66)

Esta segunda interação do quadro com as garotas mostra que o rei se incomoda com o fato de que elas ainda não sabem qual é a ordem correta dos dias, seguindo uma ordem diferente da que dita o calendário. Novamente o personagem retratado no quadro ganha vida e olha as garotas com ódio, parecendo que queria bater nelas. A resposta de Candelaria, empregada da casa, é atribuir à bruxaria essa falta de lógica das irmãs ao afirmar que estão “enfeitiçadas”.

O que todas essas situações citadas pontuam é justamente a estruturação do conto ao redor da dicotomia entre cristão e pagão, sendo o sentido atribuído ao pagão sempre negativo, enquanto o cristão aparece como referente do correto, adequado. Se voltamos às narrativas da conquista da América e cristianização dos indígenas, é a mesma dicotomia que se estabelecia naquele momento para convencer os indígenas a aceitar o catolicismo como religião.

No conto, essa dicotomia fica evidente quando o pai afirma que os dias da semana são brancos (sinal de pureza), enquanto os dias de Don Flor são coloridos. Porém, o ponto principal onde se estabelece a oposição é justamente nas duas interações do retrato de Rei Filipe II com a irmãs, na repulsa que o rei demonstra ao contato delas com os dias coloridos de Don Flor e também à sua incompreensão dos dias da semana e sua ordem adequada. O retrato do rei Filipe II traz ao conto a presença do catolicismo sem precisar dizer nada, somente seu olhar de reprovação às garotas e tudo que sua figura implica pela contextualização histórica trazem essa possibilidade de interpretação e significação:

Entendemos que, na obra de Elena Garro, o insólito muitas vezes decorre da criação de um universo regido por tempos e espaços distintos, criando mundos que se alimentam de uma profusão de mitos, símbolos e crenças indígenas e daquilo que resultou da interação entre nativos americanos e europeus. (Santos, 2014, p. 17)

Percebe-se, como explicitado na citação acima, o entrelaçamento dos mitos e histórias indígenas àqueles provenientes da cultura europeia, a maioria do âmbito religioso. As

garotas, espanholas, vivem num ambiente à guisa de Europa, tanto que a família possui um quadro de um rei espanhol do século XVI mesmo vivendo no México do século XX. No entanto, o entorno das garotas, exterior à casa, é típico da realidade americana: uma miscelânea na qual se misturam elementos das culturas pré-colombianas e daquela trazida pelos espanhóis no século XVI.

É também interessante observar que a literatura de Garro não está isolada nessa forma de representar e atualizar a história na literatura. A ficcionalização da história foi um recurso bastante recorrente por diversos escritores e escritoras hispano-americanos da segunda metade do século XX (o movimento literário denominado Pós-boom). Houve, e ainda há, um olhar ao passado na tentativa de o reconstituir e, quiçá, entender melhor o presente por meio da literatura, como cita Santos:

A busca por entender os processos identitários na América Latina resulta, também, no empenho em reconstruir a memória coletiva desse povo. Tal postura repercute na literatura revelando obras que retomam a memória cultural, objeto do qual os historiadores também passam a se servir. Elena Garro reconstrói a imagem da mulher, da criança e do indígena na memória coletiva, recuperando mitos populares e mesclando imaginação, fantasia e história. (Santos, 2014, p. 44)

A segunda metade do século XX trouxe, na literatura hispano-americana, um grupo de escritoras que com frequência buscou na história da América e nas histórias de seus países a substância de sua literatura. A busca por identidade foi e tem sido um tema frequente não só na literatura, mas também nas artes em geral. E nessa busca a história oferece muitas fontes, principalmente com a atitude revisitadora dos artistas. Garro é apenas uma voz entre tantas outras: Isabel Allende (Chile), Laura Esquivel (México), Elena Poniatowska (México), Nidia Díaz (El Salvador), Nora Strejilevich (Argentina) são alguns nomes que se destacam dentre muitos.

A contextualização histórica sobre o rei Filipe II e seu retrato no conto permitem compreendê-lo como evocador da presença do catolicismo, o tempo todo na parede da casa da família, julgando e lembrando a todos que o catolicismo é a religião correta, em detrimento de outras crenças e culturas. Além disso, na construção da dicotomia entre cristão e pagão há toda uma carga semântica positiva em tudo que se refere ao catolicismo (cor branca, pureza, correto), enquanto todos os elementos do mundo não católico (Don Flor, as cores dos dias, os pecados, os castigos) são negativos, estranhos e até assustadores. Quando estão conversando com Don Flor, naquela casa cheia de cores e odores desconhecidos, Eva e Leli só pensam em retornar para a segurança da sua casa, para Filipe II e Candelaria, território conhecido e aconchegante.

Entendem-se as interações do retrato do rei Filipe II da Espanha com as irmãs Eva e Leli como uma reafirmação, no século XX, do catolicismo como religião e cultura dominante. Desta forma, apresenta-se uma visão cíclica da história, trazendo ao presente da escritora questões que foram parte da formação da cultura mexicana como híbrida, como resultado da mistura de dois povos, duas culturas, uma sempre ocupando posição de poder em detrimento da outra.

Voltando à classificação proposta por Bertho, podemos pensar o quadro presente no conto como um elemento antecipador de alguns aspectos da história, o que nos permite entendê-lo a partir da função *estrutural* da pintura:

Ela reflete, resume de forma emblemática certos aspectos da história. Essa função estrutural é geralmente premonitória ou “preditiva”, retomando o termo empregado por Roudaut (1988, p. 55): situado no início da narrativa, o quadro de pintura, de alguma maneira, prediz os eventos a seguir. (Bertho, 2005, p. 115)

Dessa maneira, o retrato do rei espanhol Filipe II atua no conto como anunciador da presença da cultura espanhola num conto de uma escritora mexicana e ambientado no México: as personagens são espanholas e sua família reproduz as normas e regras culturais de seu país, mesmo vivendo em outro. E, além disso, ainda há aquele mesmo olhar depreciativo do europeu em direção a tudo que é nativo, o mesmo olhar dos primeiros espanhóis ao chegar ao continente americano, ou seja, de certa forma a história continua se repetindo.

Também é importante ressaltar que esse aspecto antecipador do quadro não se consolida somente com a leitura do conto “La Semana de Colores”, pois o leitor só descobre tal fato ao chegar ao último conto do livro, “Nuestras vidas son los ríos”, o qual também tem as irmãs Eva e Leli como protagonistas. Podemos pensar o conto analisado aqui como unidade, mas seu sentido total se constrói como parte dos seis contos do bloco que protagonizam as irmãs espanholas e, de maneira mais ampla, como parte do grande bloco que formam os treze contos do livro *La semana de colores* de Garro.

3. Considerações finais

Esta análise entendeu o quadro presente no conto de duas formas distintas: a primeira como alusão ao catolicismo, seguindo a teoria de Rajewsky (2012). De acordo com a autora, esta presença pode ser analisada como uma forma de *referência* intermediática, na qual tem-se um mídia em sua totalidade (a literatura) e uma referência a outra mídia (a pintura). Dentro desta perspectiva e por meio da contextualização histórica do quadro foi possível perceber como este evoca a presença do catolicismo com a figura do rei espanhol Filipe II, pois a simples imagem do rei e suas interações com as personagens carrega muitos significados.

Essa presença do catolicismo é construída de forma binária, por meio da oposição do catolicismo à cultura indígena, a qual é representada por Don Flor e a semana colorida. O catolicismo é referenciado, principalmente, pela figura do rei e seus julgamentos na narrativa. Diversos elementos do conto apresentados aqui levam a uma avaliação negativa da cultura indígena, enquanto o catolicismo é apontado como correto. A repetição desses elementos de forma binária leva a uma consideração de que a história está sendo apresentada de forma cíclica, pois no século XX tem-se a reafirmação do catolicismo como cultura dominante em detrimento da cultura autóctone (o mesmo binarismo que se estabelecia na América com a chegada dos europeus no século XV).

A segunda compreensão do quadro feita aqui utilizou a categorização feita por Bertho (2015) das funções da pintura na narrativa, dentro da qual entende-se que o retrato de Filipe II no conto “La semana de colores” assume a função estrutural, responsável por antecipar elementos da narrativa. No entanto, conforme visto, essa função depende também da leitura de outro conto do mesmo livro, uma vez que somente ao ler “Nuestras vidas son los ríos” descobre-se que as protagonistas são espanholas. Ou seja, o retrato de um rei espanhol antecipou a informação de que aquela era uma casa de uma família espanhola que vivia no México e mesmo ali tentava reproduzir os costumes de seu país.

De maneira mais ampla, esses dois entendimentos da presença de uma pintura dentro de uma narrativa literária trazem a elucidação da continuação, repetição da visão europeia depreciativa da cultura nativo-americana junto a uma tentativa de imposição da cultura e da religião católica no século XX.

REFERÊNCIAS

- Bertho, S. (2015). Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. *Caligrama*, 20 (1), 109-124.
- Bruhn, J. (2020). O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In T. Diniz, C. Figueiredo, & S. Oliveira (eds), *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea* (pp. 15-54). Santa Maria: Editora UFSM.
- Garro, E. (2020). *Cuentos Completos*. Cidade do México: Alfaguara.
- Júnior, R. P. V. (2011). Além do retrato. Imagem e poder em torno do príncipe Felipe de Habsburgo (1548-1556). In Ferreira, M. De M. (coord.), *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* (pp. 1-17). São Paulo: ANPUH.
- Rajewsky, I. (2020). O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In Diniz, T. Figueiredo, C. & Oliveira, S. (eds). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*, (pp. 55-96). Santa Maria: Editora UFSM.
- Rajewsky, I. (2012). Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In Diniz, T. (ed.), *Intermedialidade e estudos inter-artes: desafios da arte contemporânea* (pp. 15-45). Belo Horizonte: Faculdade de Letras-UFMG.
- Santos, K. A. de L. (2014). *Tempo e espaço em La semana de colores de Elena Garro* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

A POÉTICA DO ICONOTEXTO EM GEOGRAFIA ÍNTIMA DO DESERTO, DE MICHELINY VERUNSCHK

THE POETICS OF ICONOTEXT IN GEORGRAFIA ÍNTIMA DO DESERTO, BY MICHELINY VERUNSCHK

PAULO BENITES*
paulo.moraes@unir.br

O trabalho tem como objetivo discutir a relação entre texto verbal e texto imagético na obra *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschck. Nossa proposição procura demonstrar que a relação entre essas duas modalidades de texto, especificamente no que tange ao contato entre poesia e artes visuais, a partir das discussões que apontam para uma mudança do paradigma da imagem, pode ser sustentada a partir da ideia da poética do iconotexto, definição de Liliane Louvel, que atua como uma fator de ampliação dos sentidos de uma obra de arte. Com base nesta conceituação, endossada pelas propostas da chamada “virada icônica”, propomos uma análise de poemas que apresentam esta relação, buscando demonstrar como a noção de iconotexto amplia os sentidos da composição dos poemas.

Palavras-Chave: imagem; iconotexto; poesia brasileira contemporânea.

This paper aims to discuss the relationship between verbal text and imagistic text in *Geografia íntima do deserto*. Our proposition seeks to demonstrate that the relationship between these two text modalities, specifically with regard to the contact between poetry and visual arts, from the discussions that point to a change in the paradigm of the image, can be sustained from the idea of the poetics of iconotext, definition of Liliane Louvel, which acts as a factor of enlargement of the senses of a work of art. Based on this concept, endorsed by the proposals of the so-called "iconic turn", we propose an analysis of poems that present this relationship, seeking to demonstrate how the notion of iconotext broadens the meanings of the composition of poems.

Keywords: image; iconotext; Brazilian contemporary poetry.

Data de recepção: 15-03-2022
Data de aceitação: 14-01-2022
DOI: 10.21814/2i.3771

* Doutor em Estudos Literários (UFMS). Docente do Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho/RO, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5809-0956>

Há algumas décadas, os estudos sobre as imagens retornaram com grande força de interesse, isso muito em função da chamada “virada icônica”. Trata-se de uma proposta de trazer para o *logos* filosófico as discussões em torno da imagem, elemento que tem alterado as formas de como compreendemos o real. Desde a década de 1990, autores como W. J. T. Mitchell, nos Estados Unidos, e Gottfried Boehm, na Alemanha, abriram o debate ao propor uma nova perspectiva para além da “virada linguística”, e pensar, agora, as mudanças de paradigmas dos estudos visuais. Boehm (2015, p. 23) fala de uma “lógica das imagens”, uma tese segundo a qual as imagens nos dão a ver alguma coisa a partir de uma lógica da “mostração”. Nesse sentido, a tese busca demonstrar um lugar específico que a imagem ocupa ou, como afirma o próprio pensador, uma *epistême* icônica.

Na esteira de Boehm, W. J. T. Mitchell propõe um campo de estudos denominado *visual studies* (2015, p. 165), o que ele tem associado à virada pictórica da cultura intelectual tanto popular quanto erudita. Mitchell faz um esforço teórico de pensar a subjetivação da imagem, isto é, um processo de personificação de objetos inanimados pela imagem. Se G. Boehm pensa um lugar próprio para a imagem, Mitchell (2015, p. 165) pensa a imagem em seu papel de sujeito, ou como formula em seu questionamento: “o que as imagens realmente querem?”. Em sua obra *Picture Theory*, de 1994, o autor já havia postulado ideias para pensar uma espécie de personalidade da imagem. Dentro dessa perspectiva,

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem (Mitchell, 2015, p. 167).

Nota-se, nessa leitura empreendida da imagem, uma aproximação aos debates de Freud e Marx ao tratarem, cada um a seu modo, dos objetos personificados, subjetivados e animados. Tanto Freud quanto Marx consideravam necessário que as ciências sociais e a psicologia modernas tivessem de lidar com o fetichismo, em uma visada para a personalidade das coisas. Para Mitchell, porém, abordar as imagens em sua personalidade significa não encará-las como um sintoma para buscar a “cura”, mas, sim, como um sintoma incurável. Isto seja, “estamos presos a nossas atitudes mágicas e pré-modernas frente a objetos, especialmente frente às imagens, e nossa tarefa não é superar tais atitudes, mas compreendê-las, para então lidar com sua sintomatologia” (Mitchell, 2015, p. 168).

Um dos campos do conhecimento humano que mais tem disposição para articular a tarefa de compreender as imagens, e não só de compreendê-las, mas além, de concebê-las de modo a engendrar uma atitude subjetiva das imagens, é a literatura. Nas palavras do próprio Mitchell (2015, p. 168): “O tratamento literário é bastante ousado na celebração de sua personalidade e vitalidade misteriosas, muito provavelmente porque a imagem literária não solicita ser encarada diretamente, mas encontra-se distanciada pela mediação da linguagem”.

A proposta de discutir a relação entre texto verbal e texto imagético na obra *Geografia íntima do deserto*, de Michéline Verunschik, busca demonstrar que tal relação, especificamente no que tange ao contato entre poesia e artes visuais, pode ser sustentada

a partir da ideia da poética do iconotexto, definição de Liliane Louvel, que atua como uma fator de ampliação dos sentidos de uma obra de arte.

A poética do iconotexto tem em seu complexo escopo teórico a presença da tradição do *ut pictura poesis*. Desde a *Epistola ad Pisones*, de Horácio, temos visto que esta relação entre texto e imagem, muitas vezes, gerou embates teóricos acirrados. Segundo Horácio:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (Horácio, 2005, p.65).

Tal proposta horaciana atravessa toda a formação da tradição dos estudos interartes. De um modo geral, o aspecto evidenciado na *Arte Poética* sobre a relação entre texto e imagem – poesia e pintura, no caso de Horácio – aponta para direções nas quais o pensamento sobre o fato estético demanda uma abordagem comparatista para se buscar a compreensão do modo como diferentes formas de arte dialogam.

Ao passo da tradição acima citada, destacamos outra referência que se detém ao estudo da relação entre as artes: o *Laocoonte*, de Lessing. No trabalho de Gotfried Lessing, também sobre a relação da poesia com a pintura, em um contexto de conflito entre o posicionamento neoclássico e o romântico, estabelece-se uma crítica que busca demonstrar, nas mais variadas maneiras das artes se relacionarem, ora por meio da descrição, ora por meio da imitação, que o que está em jogo para a construção de sentidos é a representação. De um lado tem-se as artes do espaço, de outro, as artes do tempo. Para Lessing, a concordância entre poesia e pintura deve levar em conta as especificidades de cada arte, ou seja, “tudo o que está certo para uma, também deve ser permitido para outra” (Lessing, 2005, p.84).

O trabalho de Lessing posiciona-se contrariamente a uma pseudocrítica da relação entre pintura e poesia, o que, segundo Lessing, “gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante [...] e da segunda um poema mudo [...]” (Lessing, 2005, p.84-85). Esta visada não questiona, porém, os efeitos de sentidos que se pretende buscar em cada arte, em específico, e mais, não se leva em conta que pode haver uma ampliação dos sentidos à medida que se lê as obras no momento de suas correspondências. Para as intenções deste trabalho, que visa à poética do iconotexto, a pergunta central busca saber o que está em jogo quanto ao visível na escrita.

Para uma aproximação do problema que esta pergunta impõe é preciso estar atento ao objeto descrito, aos modos como fora retomado e lançar luz para as possibilidades de sentidos que se desdobram. Para tanto, a questão da representação é mais uma vez colocada em discussão, e este parece ser o grande desafio. Segundo a crítica Maria Adélia Menegazzo (2004, p.39), “o grande desafio da arte, mais intenso a partir do modernismo, foi o de quebrar a relação mimética entre suas formas e as formas da natureza”. Noutras palavras, tratou-se de encarar a arte como uma realidade independente do mundo objetivo.

Esta mudança de perspectiva significa romper com a ideia de uma arte produzida para representar fielmente a realidade e pensar uma proposição de arte direcionada para a reflexividade. O leitor passa a ser um integrante essencial para a constituição de sentidos da arte produzida; deixa-se de lado o leitor implicado (*implied reader*), de Wolfgang Iser (1974), e busca-se a visão do leitor ampliado “como sendo aquele capaz de estabelecer os cruzamentos entre a linguagem poética e a das artes visuais ou plásticas, contribuindo para redimensionar o sentido de ambas” (Menegazzo, 2013, p. 4). Nesse sentido, os poemas de Verunschk podem ser pensados diante do jogo entre texto e imagem, no

entrecruzamento de procedimentos artísticos diferentes, pensados como composição estética, que garantem a expansão da linguagem poética.

Vale salientar, antes do mais, a necessidade de um entendimento do próprio sentido de texto também de forma ampliada. Sem a pretensão de exaurir o assunto, nos interessa de modo particular as relações entre imagem e texto que questionam a multiplicidade de linguagens envolvidas na construção de um contexto linguístico, isto é, um texto pode ser verbal, oral ou impresso, e pode ser revestido de imagem, de modo que não há uma separação hierárquica entre o que é um e outro. O foco está naquilo que se escolhe narrar com palavras ou com desenhos, o que se escolhe mostrar ou deixar subentendido quando se opta por palavras ou imagens, ou qual linguagem expressa melhor o que se quer dizer. Diante disso, um texto deve ser entendido como um sistema semiótico amplo segundo o qual palavras e imagens não se excluem, mas são vistas como modalidades de textos (Ribeiro, 2016, p.25-26) que convocam sentidos distintos a depender das escolhas que operam.

Ainda de forma a tentar ampliar o debate, não se pode cobrar apenas das imagens uma abertura semântica, mas também compreender que as palavras podem ser usadas em diferentes atos linguísticos (Santaella; Nöth, 2015, p. 56). Assim, não se pretende opor texto e imagem neste artigo, mas, sim, entendê-los como modos particulares que ensejam sentidos diferentes e que, quando pensados a partir dos cruzamentos que promovem em uma determinada obra, certamente contribuem para a ampliação dos sentidos, tal como se vê a partir da noção de iconotexto, o qual aponta exatamente para o caráter possível de ambos.

Liliane Louvel ao propor o conceito de iconotexto recupera toda uma tradição da relação entre as artes, ao passo que a renova. Segundo Liliane Louvel (2006, p.218), “por ‘iconotexto’ entendemos a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”. Este conceito amplia os sentidos possíveis de representação, de modo que nos lança a uma visão para além da concepção mimética que não previa uma mediação, como já afirmara Luiz Costa Lima, “embora confluyente, a *mimesis* não é apenas o nome antigo para representação e social”; e mais, “a articulação entre a base material e as representações, quer a mimética quer as outras, não se processa sem mediações” (Costa Lima, 2003, p. 95 grifo no original). A mediação prevista no processo mimético não exclui, entretanto, a representação social, mas leva em conta elementos que interferem no processo de construção da *mimesis*, tais como o momento histórico e a presença crucial do leitor na articulação dos sentidos.

A mediação da qual fala Costa Lima fora estudada também pelo pensador francês Jean-Luc Nancy ao propor a articulação entre *mimesis* e *méthexis*, não no sentido de uma justaposição de conceitos que se confrontam, antes no sentido de haver uma implicação de um no outro, de modo que não se possa pensar em uma desarticulação. Para Nancy, *mimesis* nenhuma se dá sem a implicação da *méthexis*, “sob pena de não ser nada além de cópia, reprodução”, e reciprocamente, não há *méthexis* que não implique *mimesis*, isto é, “precisamente a produção (não reprodução) em uma forma de força comunicada na participação” (Nancy, 2015, p. 57). Nesse caso, para reforçar a argumentação de que a poética do iconotexto, aliada ao postulado crítico da virada icônica, altera os modos pelos quais o leitor precisa interagir com o objetivo icônico – e a produção da imagem, seja ela literária ou não –, perpassa uma implicação de que há um envolvimento por dobradura (para referendar um termo de Leibniz) fundamental entre o processo (a forma geradora) e o produto (objeto icônico).

Trata-se, portanto, de uma configuração da linguagem artística marcada essencialmente por seu caráter dialógico. Segundo Louvel (2006, p. 192), “o estatuto

dialógico do iconotexto, situado entre imagem e texto, [...] mostra bem que se trata aqui, mais uma vez, de um pensamento por ‘analogia’, que se recorreu a uma metáfora, mostrando o transporte de sentido de um receptáculo a outro”. Nesta ordem, a noção de iconotexto mantém viva uma tradição preocupada com o diálogo literário na sua tarefa de construir transitividades, ou como afirma Georges Didi-Huberman (1998, p. 181), a “conexidade”.

Em *Geografia íntima do deserto* há inúmeras referências que fazem alusão à relação entre texto e imagem. Desde a composição da capa e a tipografia do texto, até a organização interna dos poemas, o leitor é convidado a enveredar-se por este “deserto” carregado de segredos pincelados por uma “geo-grafia” íntima. É necessário, de antemão, anunciar a recuperação de uma imagem fundante da tradição da modernidade desde o título da obra. A associação dos termos “íntimo” e “deserto” abre-se ao abismo de uma geografia poética há muito insistente na literatura, o *tópos* da terra devastada. De imediato, é possível dialogar com o célebre poema de T. S. Eliot, “The West Land”, responsável maior por estabelecer o vínculo entre a modernidade e o período medieval no que tange à encenação poética da devastação. Verunschck, por sua vez, ao recuperar esta tradição a ressignifica em sua intimidade. O “deserto” é por certo uma paisagem carregada de simbolismo com a qual a obra da poeta pernambucana dialoga, mergulhando, assim, nos abismos da alma humana a fim de navegar em suas terras devastadas. A imagem do “deserto”, associada à tradição da “terra devastada”, “terra desolada”, “terra infértil”, “terra estéril”, é uma recorrência em toda a obra. O poema “Face” já anuncia o conhecimento do deserto:

Saber o deserto
como a cidade
sabe os seus ferrolhos;
a infecção, suas abelhas.

Saber o deserto
e mais ainda: tê-lo.
Conquistar seus ferrões de areia,
sua gula seca e oca tempestade.
(Penetrá-lo com sua íntimas chaves).
(Verunschck, 2003, p. 48)

A construção da imagem do deserto segue a lógica da mostração, no sentido de algo que se mostra a nós, o que nos impele a parar no tempo e olhá-lo apenas, em um primeiro momento. Na sequência nota-se o processo de subjetivação da imagem, muito reforçado pelo último verso do poema quando somos colocados diante das “chaves íntimas” do deserto, ele mesmo um objeto personalíssimo. Não é sem tensão, porém, que a imagem se consolida, o conflito entre “deserto x cidade” já anuncia dois universos distantes que se opõem e se refletem concomitantemente. A figurativização da “gula” nos permite afirmar que a imagem quer nos possuir, assim como o eu-lírico quer ter o deserto. Há uma disputa de forças entre o “ser” e a “imagem”.

Noutro poema – “Deus” – um dístico emblemático: “O deserto,/ uma língua de areia.” (Verunschck, 2003, p. 62), a imagem do deserto retorna. Chama a atenção o título do poema, que recupera outra imagem forte, a do criador. A personificação do deserto, porém, sugere a superação da criatura, ou seja, Deus criou o deserto, esse, por sua vez, supera a imagem do criador.

No poema homônimo ao livro, “Geografia íntima do deserto”, uma unidade lírica composta por dois poemas, há o desenho mais audacioso do deserto: o primeiro como “corpo amoroso”

Teu corpo
branco e morno
(que eu deveria dizer sereno)
é pra mim
suave e doloroso
como as areias cortantes
dos desertos.
[...]

O segundo como “presença”:

Teu nome é meu deserto
e posso senti-lo
incrustado no meu próprio território.
[...]
Teu nome é meu deserto
e ele é tão vasto.
(Verunsch, 2003, p. 73-74).

Em ambos os poemas nota-se a corporificação do deserto, isto é, a materialização da imagem por meio da palavra poética. A vastidão do deserto íntimo construído já é outro após a desolação das terras líricas da tradição. Há, no entanto, a permanência de uma imagem, ou melhor, a impossibilidade de evitá-la. A poesia de Micheline Verunsch é um rico espaço poético, ou um “pomar às avessas”, como já anunciara João Cabral de Melo Neto: “Cultivar o deserto/como um pomar às avessas” (Melo Neto, 2007, p. 126), de modo que a manutenção da paisagem em seu estado de negatividade é retomado pela linguagem. O tom de negatividade da obra de Verunsch, acentuando a visão da “terra estéril”, pode ser lido no poema “Salmo da luta inútil”:

[...]
Inútil, Senhor,
esta dor crucificada,
se nada Vos arranca
desses pregos nas igrejas,
se as Vossas mãos furadas
não conseguem deter balas,
se uma ferida brota
na Vossa palma feito um terço.
(Verunsch, 2003, p. 104).

Nesse poema vê-se a súplica de um eu-lírico completamente descrente, exercendo o máximo de um ceticismo na salvação de uma terra já há muito devastada. Neste ponto percebemos que a permanência da visão de negatividade da paisagem se mantém na poética de Verunsch. Para além da permanência íntima da imagem da desolação, na terceira parte da obra de Verunsch aparecem, em maior número, as referências da relação entre texto imagem via a discussão entre a poesia e a pintura, especificamente.

Há um poema que se subdivide em três partes e tem por título “Três esboços de método para a pintura”. O próprio título deste poema já dá a indicação da relação que se estabelece entre o universo poético e o da pintura. Outro elemento que deve ser destacado são as epígrafes, formadas por fragmentos do poema “Quadros”, do romeno Marin Sorescu. Ao longo do poema de Sorescu o eu-lírico manifesta sua intensa relação com obras de artes e fala de um sentimento arrebatador que o toma quando está diante de uma pintura. Numa das epígrafes temos o seguinte trecho: “Falo alto com as telas que põem em perigo a minha vida” (Sorescu, 1995, p.47-49 in Verunsch, 2003, p.45). Esta é uma

primeira referência que ilumina toda a trajetória dos poemas, uma gama de indicações da relação entre textos que convocam imagens para dentro dos poemas. A própria figura do deserto no título da obra pode servir de referência que aponta para esta relação, pois o deserto sugere uma paisagem na qual os poemas se entrecem. Neste ponto há a construção do “efeito medusa”, do qual fala Mitchell (1994, p. 171-177), isto é, o desejo da pintura de trocar de lugar com o espectador, fixá-lo em seu lugar, paralisá-lo, tornando-o assim uma imagem para o olhar da pintura.

A obra contém elementos que convidam o leitor a adentrar um universo que se afigura como misterioso. Essa é uma das características do livro: inúmeros elementos, a todo momento, propõem um enigma a ser desvendado. Em cada seção de abertura da obra, além das ilustrações de Jorge Padilha, aparecem as epígrafes de Marin Sorescu. No final do livro ainda há outra citação, essa, de um poeta bastante conhecido da literatura brasileira: são versos de “Catar feijão”, de João Cabral de Melo Neto. Os paratextos¹ ampliam os sentidos possíveis de leitura dos poemas. Além disso, criam uma atmosfera propícia para o leitor enveredar-se por um deserto cheio de mistérios, quase que impulsionando a leitura para esse espaço em que floresce a poesia

Além desses elementos, há outros dois poemas em que esta relação também é evidente, por exemplo, no poema “Vincent” e no poema “Frida”. Há, ainda, outro poema intitulado “Subverso”, na segunda seção da obra, que antecipa os demais quanto à relação entre texto e imagem, poesia e pintura. Para este artigo selecionamos os poemas “Vincent” e “Subverso” para explorar a relação entre texto e imagem, bem como atentarmos aos recursos que complementam os sentidos possíveis desses poemas. Além de jogar com a intertextualidade que há nos poemas ao fazer referência a telas e pintores, Verunschik convoca o visível como um recurso poético para obter um efeito de sentido expressivo para sua obra.

A porta de entrada para o primeiro poema aqui analisado parte do que Louvel menciona quanto às indicações que o texto fornece para que o leitor identifique “traços da picturalidade”. Seguindo este raciocínio temos uma primeira chave de leitura para abordar o poema:

Vincent

... E então
um girassol frenético
e mais campos
ruivos de trigo
brotam-lhe
do profundo fosso
do ouvido.
(Verunschik, 2003, p.87)

Percorrendo tais traços, quando lemos o título “Vincent”, e o relacionamos com o poema “Quadros”, a associação com Van Gogh é inevitável. Ao iniciar a leitura do poema, porém, a aparente relação desprezível se esvai e pode-se confirmar a referência quando o poema convoca a figura dos girassóis. Van Gogh tem como umas das figuras mais emblemáticas de sua obra os girassóis, os quais, em sua pintura como um todo, são

¹ Para um estudo detalhado dos paratextos presentes na obra *Geografia íntima do deserto*, consultar a dissertação de mestrado de Alda Marici da Silva Silveira — *Uma mapa da leitura: Geografia íntima do deserto, de Micheline Verunschik* —, defendida em 2007 no Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), sob orientação do professor Dr. Norberto Perkoski.

marcadas pela utilização de cores que, por sua vez, exprimem sentimentos (Menegazzo, 1991). Outra referência presente no poema de Verunschik são os “campos de trigos ruivos”, fazendo alusão à característica física do artista, de um lado, mas também convocando para o diálogo a tela “Campo de trigo com corvos” (óleo sobre tela, 50,5 x 100,5cm, Museu Van Gogh, Amsterdam), de outro. Por fim, a última referência a Van Gogh diz respeito à sua biografia: a figura da orelha relembra o fato de Van Gogh, no fim de sua vida, ter arrancado a própria orelha.

Todas essas indicações levam o leitor a identificar uma relação flagrante do poema de Verunschik com a pintura de Van Gogh. Contudo, o que está em jogo nesta relação é a identificação dos traços que assinalam a “picturalidade” do poema. Segundo Louvel, a “picturalidade”, no que concerne à presença da imagem no texto, atua “como um modo de ser do texto” (Louvel, 2006). Trata-se, portanto, de buscar compreender como a presença das imagens torna-se um recurso poético para a construção dos efeitos de sentidos do texto.

Logo no início do poema, a marcação das reticências já insere o leitor em um estado de construção de algo, indicando continuidade, algo inacabado e que está em processo. Este recurso de pontuação insere o poema numa atmosfera de reflexividade, dando abertura para o eu-poético construir suas próprias imagens poéticas a partir das referências de Van Gogh. Ao adjetivar as obras de Van Gogh: “girassol frenético” e “campos ruivos de trigo”, constata-se, num primeiro instante, a subjetivação das imagens. Além disso, há a configuração de imagens metafóricas que trabalham relacionando-se com as cores. Cria-se um efeito que subverte o leitor, ou seja, não são os girassóis que são frenéticos, mas sua cor, que transmite uma experiência e um sentimento capazes de provocar uma reação frenética, um brilho intenso. O mesmo acontece com a figura do campo de trigo “ruivo”, ambas imagens são acentuadas pelas cores.

Há também, neste sentido, a utilização de recursos sinestésicos. O modo de perceber as cores, atribuir a elas um sentido, sugere a ideia de expressar sentimentos por meio do jogo de cores. Assim, vemos um diálogo próximo com a própria noção expressionista de arte através da qual, segundo Menegazzo (1991, p.53), “[...] os expressionistas buscam a idealização de um novo mundo, não apenas através da construção de novas formas, mas através de uma visão radiográfica da miséria humana”. No poema “Vincent” esta proposição parece ser válida quando da presença da imagem do “fosso”, a qual representa o encontro do artista com o caótico, de modo que a desaspreção o conduz a novas possibilidades de vida. “Os girassóis frenéticos” e “os campos ruivos de trigo” “brotam” de um “fosso”, isto é, na ampliação da tensão entre as imagens vê-se a possibilidade de construir novos significados.

Podemos associar essas imagens com a própria criação poética, vista como um ato bastante íntimo que cria outras possibilidades. A este respeito, João Alexandre Barbosa, no prefácio de *Geografia íntima do deserto*, fala de um deserto que carrega, em suas reverberações sintáticas e semânticas, “uma poesia íntima, mas do deserto, e não do eu da poeta como subjetividade que venha se encarnar diante do leitor por uma linguagem de desafogo desabrido. Uma intimidade que vem preencher aquela velha forma do vazio [...]”. (Barbosa, 2003, p.14).

Na contemporaneidade, vemos a subjetividade atrelada ao “ser contemporâneo” conforme proposto por Giorgio Agamben (2009, p. 57). O que está em jogo, nesse sentido, pode ser resumido como a percepção e a compreensão da linguagem como elementos do fazer poético que permitem ao sujeito lograr “a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63). Verunschik, em *Geografia íntima do deserto*, problematiza, tanto no plano existencial quanto no plano da linguagem, as figurações de um “eu”. Sobre esta proposta, Goiandira Camargo (2011) afirma que a escritora, em sua poesia, “apresenta

uma enunciação lírica que expande o lirismo para fora do espaço da subjetividade, buscando nas coisas e objetos uma reconstituição de algum sentimento lírico” (Camargo, 2011, p. 3), ou seja, há uma projeção da subjetividade nos espaços e nas coisas.

Temos, dessa forma, a criação de um cenário subjetivo projetado através das imagens propostas que multidimensionam a relação do leitor com o percurso lírico articulado pela poeta. Em sua obra, Verunschck, ao apresentar a configuração da poética do iconotexto e moldar em sua composição uma subjetividade bastante marcante, dialoga com a tradição da lírica moderna, sobretudo pela plurissignificação entre texto e imagem.

Sua escrita revela, ainda, outro lado dessa subjetividade que apreende seu tempo: a interioridade projetada. Se, por um lado, a subjetividade está marcada por um tempo ligado a tradição, por outro, essa interioridade projetada está marcada pela atemporalidade da linguagem poética. Como bem observou João Alexandre Barbosa, os limites em que percorre a poética de Verunschck se dão pela experiência singular de fazer poesia, marcada pelas reverberações léxicas, sintáticas e sonoras, que a fazem uma obra íntima do leitor. Logo, quando Verunschck se detém no trato entre a relação texto-imagem, constrói imagens metafóricas para ampliar a tensão da linguagem poética.

Verunschck, a partir destas descrições picturais cria outras imagens que fogem das telas de Van Gogh. Não se trata aqui apenas de uma descrição, mas, sim, de convocar imagens poéticas que estão no âmbito do visível. Por meio das referências pictóricas como os girassóis e os campos de trigos, o entretecer do texto convoca estas imagens que apresentam traços da picturalidade.

Ao associarmos o poema ao âmbito das representações, podemos rememorar Costa Lima quando afirma: “não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos *visíveis* e ter o outro como *visível*” (Costa Lima, 1981, p. 222). Assim se fecha o elo entre o círculo que criamos: Verunschck ressignifica a obra de Van Gogh ao convocá-la por meio do procedimento do iconotexto. A autora se vale de um procedimento que provoca uma alteração no modo de leitura e cria um novo sentido, amplia e ressignifica os sentidos do poema, provocando um aumento na tensão entre linguagem e tempo.

No poema “Vincent”, notamos que a primeira indicação surge da referência a um artista que se destacou por seus quadros. Já no poema “Subverso” não há uma indicação explícita desta relação, por isso, cabe ao leitor atentar aos efeitos de enquadramento que marcará “a abertura de um novo [...] iconotexto em unidade” (Louvel, 2006, p.205). Vamos transcrever o poema na íntegra para a nossa análise:

Subverso

A sala não percebe
o navio que se agita
numa dança de touro furioso.

Da cerca em que está,
cega sua luz de solvente e óleo.
Sua raiva desarruma móveis,
pessoas, pequenos objetos
dos altares domésticos.

Foge da moldura
rompendo paredes
sua quilha afiada.
Traz na língua
o mar desgarrado e trôpego
ruminando algas corais cemitérios
marinhos e outros afetos ocultos.

Os mais velhos atribuem ao vento
o poder de tirar as coisas do lugar,
mas o navio arma-se,
ogiva em direção à quietude.
(Verunsch, 2003, p.35)

O poema, como se pode notar, estrutura-se em quatro estrofes. Os versos brancos permitem a construção das imagens poéticas que parecem seguir a viagem do navio inscrito no poema. Na primeira estrofe notamos a apresentação de um quadro, funcionando como um recurso já bastante presente nas artes, a estetização do cotidiano. Isso fica nítido com a figura da sala, ambiente que geralmente contém quadros que garantem a decoração de uma casa. Este é o lugar onde as pessoas são recebidas, o local de concentração que permite a contemplação destas obras.

Veja que o eu-lírico deste poema não se limita em fazer somente a descrição de um quadro que está na sala. As imagens são construídas a partir da percepção, do olhar de alguém que contempla: “um navio agitado numa dança furiosa”; esta construção mostra um olhar que atribui sentido ao que está sendo observado, é a participação de um leitor que atribui sentidos.

A imagem do quadro vai sendo construída gradativamente à medida que suas características vão sendo apresentadas. Na segunda estrofe percebemos as seguintes indicações: “cerca”, “luz”, “solvente” e “óleo”. Estas são amostras do referencial pictórico presente no poema: a “cerca” equivale a uma moldura (que será confirmada na estrofe seguinte); a “luz de solvente” constrói a imagem das cores que este quadro representa; pintada a “óleo”, material bastante utilizado pelos pintores; tem-se, assim, a concretização da tela poética.

Esta cadência de ir apresentando as características de um quadro gradativamente sugere o próprio ato de pintar, sendo representado pelo ato de poetar. Aqui convocamos a ideia do iconotexto, pois por meio de um texto notamos a presença de um segundo, o quadro pintado. Esta é uma característica que mostra uma das vantagens do iconotexto, segundo Louvel (2006, p. 210): “a descrição pictural parece apreciar este destaque em relação à narrativa primeira, para se constituir em unidade quase autônoma, inserida no interior de uma narração de maior expansão”. Parece-nos um recurso presente neste poema de Verunsch, uma tela sendo pintada pela escrita dos versos.

A partir desta referência, voltamos o olhar ao título do poema, pois agora parece se revelar para nós alguns significados. “Subverso” tanto pode significar a subversão da linguagem poética para a descrição pictural, como pode ser dividido em (sub) = “em baixo” (verso). Com isso temos a indicação de algo que está camuflado por entre a composição destes versos, sob o poema esconde-se a tela que está por emergir. Ao longo do poema o leitor vai descortinando os versos até descobrir o quadro que se entretetece surgindo como um iconotexto, reforçado pelo verso “Traz na língua”, ou seja, está “subverso” à poesia.

Na sequência do poema é possível notar toda a atmosfera que se apresenta em torno deste quadro. Quando o eu-lírico observador revela que este quadro “foge da moldura”, notamos um recurso presente no poema. O quadro que está sendo pintado foge ao poema, constatando o que Louvel defende quanto à descrição pictural: a poética do iconotexto rompe com a noção significante/significado assinalando uma relação “significante/significante/significado” (Louvel, 2006, p.193).

O eu-lírico observador nota os efeitos de um quadro modificando um ambiente do cotidiano, ao passo que o leitor do poema de Verunsch, ao seguir o olhar atento do eu-lírico, percebe a pintura de um outro significante pela linguagem poética. São estes

“afetos ocultos” que o eu-lírico mostra em relação ao navio furioso que se agita numa sala silenciosa.

Tomando como base a poética do iconotexto, de Liliane Louvel, bem como as discussões que vêm sendo engendradas sobre a subjetivação da imagem a partir dos pensadores da chamada “virada icônica”, analisamos dois poemas da obra *Geografia íntima do deserto* a fim de mostrar como são construídas imagens por meio da relação entre poesia e pintura. No primeiro poema, há o referencial pictórico sendo indicado pelo pintor Van Gogh e a construção do poema se vale da reconstrução das obras do pintor como recurso poético para a criação de suas imagens. Já no segundo poema, o leitor nota, por meio de um ato metalinguístico, a construção de um quadro poético.

Ao propor estas leituras entrecruzadas acreditamos que, para além de uma mera descrição de elementos pictóricos, há o aprofundamento de sentidos por que passam os poemas aqui apresentados. Dentre as várias possibilidades, é certo que os componentes dos poemas atuam como índices de picturalidade que convocam o visível junto aos textos, o que impede o leitor de realizar uma leitura direta, mesmo nos momentos mais descritivos e referenciais, pois o fato de se tratar de sistemas de signos diversos, com materialidade própria.

Caberia dizer que se trata de uma leitura na qual o entrecruzamento de saberes que advém das obras citadas e construídas pelos poemas reúne, num único momento, a imagem, produzida pelo iconotexto, e a representação do espaço recriado no espaço do poema. A poeta age, como no caso de Micheline Verunschik, como um tradutor cujo resultado é fruto de uma interpretação (Clüver, 2006, p.117). Quem diz interpretar, diz constituir um sentido para compreender.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo?* (trad. Vinícius N. Honesko). Chapecó: Argos.
- Barbosa, J. A. (2003). Pomar às avessas. In Verunschik, M. *Geografia íntima do deserto* (pp. 10-19). São Paulo: Landy Editora.
- Boehm, G. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In Alloa, E. (org.), *Pensar a Imagem* (pp. 23-38). Belo Horizonte: Autêntica.
- Camargo, Goiandira F. O. (2013). Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. In *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada: Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR – Curitiba, 18 a 22 de julho. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1196-1.pdf>> ,
- Clüver, C. (2006). Da transposição semiótica. In Arbex, M., *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG.
- Costa Lima, L. (1981). *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- _____ (2003). *Mimesis e Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra. [2ª ed.]
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha* (trad. Paulo Neves). São Paulo: Editora 34.
- Horácio. (2005). *Arte poética* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix.

- Lessing, G. L. (2005). Laoconte. In Lichtestein, J. (Org.), *A pintura – textos essenciais. O paralelo entre as artes. Vol. 7*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Louvel, L. (2006). A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In Arbex, M. (Org.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (pp. 191-220). Belo Horizonte: UFMG.
- Melo Neto, J.C. (2007). *Psicologia da composição*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Menegazzo, M.A. (1991). *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: UFMS.
- _____. (2004). *A poética do recorte: Estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: UFMS.
- _____. (2013). Entrecimentos – literatura e artes visuais. *FronteiraZ*, 1(10), 3-16.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- _____. (2015). O que as imagens realmente querem?. In Alloa, E. (org.), *Pensar a Imagem* (pp. 165-190). Belo Horizonte: Autêntica.
- Nancy, J.L. (2015). Imagem, Mimesis & Méthexis. In Alloa, E. (org.), *Pensar a Imagem* (pp. 55-76). Belo Horizonte: Autêntica.
- Ribeiro, A.E. (2016). *Textos multimodais*. São Paulo: Parábola.
- Santaella, L. e Nöth, W. (2015). *Imagem: congnição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Verunschck, M. (2003). *Geografia íntima do deserto*. São Paulo: Landy Editora.

LITERATURA D(Ó) R(É) MI(X) REMIX: DA MÚSICA PARA A LITERATURA¹

D(O) R(E) MI(X) LITERATURE REMIX: FROM MUSIC TO LITERATURE

STELLA MARIS DE CARVALHO GONZALEZ*
stella14gonzalez@gmail.com

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA*
miriamvieira@ufsj.edu.br

Este artigo tem como objetivo compreender como o procedimento midiático remix é utilizado na literatura para atribuir nova roupagem a reescritas de obras literárias. Para tal, situamos as noções de adaptação e apropriação como formas de reescrita a partir das propostas de Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) e Adrienne Rich (1972). Apresentamos, então, o conceito de remix dentro de uma cultura de atividade global, de acordo com Eduardo Navas (2012, 2018), David J. Gunkel (2016) e Owen Gallagher (2018). Devido a sua abrangência, associamos o remix com a noção de “travelling concept”, nos moldes de Mieke Bal (2002). Por fim, delimitamos as especificidades, conforme proposto por Lars Elleström (2017), do remix musical, investigando como características ligadas à remixagem musical são transportadas para a literatura. Para tal, analisamos *samples* transportados de *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, para o remix literário *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi.

Palavras-Chave: intermedialidade; adaptação; apropriação; reescrita; remix.

The aim of this article is to comprehend how the intermedial procedure remix is used in literature to assign a new look to rewritings of literary works. To do so, we situate the notions of adaptation and appropriation as forms of rewriting based on the proposals of Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) and Adrienne Rich (1972). Then, we present the concept of remix within a culture of global activity, according to Eduardo Navas (2012, 2018), David J. Gunkel (2016) and Owen Gallagher (2018). Due to its wide scope, we associate the remix with the notion of traveling concept, as proposed by Mieke Bal (2002). Finally, we delimit the affordances, as proposed by Lars Elleström (2017), of musical remix, investigating how characteristics linked to music remixing are integrated to literature, through the analysis of samples transported from Jane Austen’s *Pride and Prejudice* (1813) to Ibi Zoboi’s literary remix *Pride* (2018).

¹ Esse artigo é uma compilação do primeiro e terceiro capítulos da dissertação intitulada “Com orgulho e sem preconceito: reescritas de Jane Austen no século XXI”, de autoria de Stella Maris de Carvalho Gonzalez, orientada por Miriam de Paiva Vieira, defendida em 2021 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil.

* Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil. ORCID: 0000-0001-5402-1462.

* Professora adjunta do Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Brasil. ORCID: 0000-0001-9851-0217.

Keywords: intermediality; adaptation; appropriation; rewriting; remix.

Data de recepção: 14-01-2022

Data de aceitação: 15-03-2022

DOI: 10.21814/2i.3770

1. Introdução

A cultura do remix, segundo Eduardo Navas (2012), pode ser entendida como uma atividade global que consiste na livre troca de informação por meio das tecnologias digitais. O *sampling*, antes restrito apenas ao campo musical, passou a ser observado em outras áreas, inclusive na literatura. Na verdade, o *sampling* é um ato de apropriação e adaptação, e assim como o remix se utiliza do *sampling* na música, também o faz na literatura. O remix literário, dessa forma, poderia remeter às práticas de CTRL+C, *copy* (copiar), e CTRL+V, *paste* (colar), mas nossa proposta é situar essa forma de reescrita como um procedimento midiático.

De acordo com Leonardo Villa-Forte, “a literatura sempre se serviu de ‘pedaços’ diretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, para se constituir” (Villa-Forte, 2019, p. 41). Ainda de acordo com Villa-Forte, o ato de reaproveitar/reciclar/remixar não é uma novidade nos campos da arte, uma vez que tudo o que se cria, tudo o que se escreve, mostra-se relacionado a algo já existente. Nossa premissa para este artigo é que o remix literário, como procedimento midiático, auxilia na atribuição de uma nova roupagem quando empregado em reescritas de obras literárias por meio de adaptação e/ou apropriação. Para tal, vamos situar as noções de adaptação e apropriação como formas de reescrita a partir das propostas de Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2006) e Adrienne Rich (1972); e apresentar o remix a partir de três perspectivas: dentro da cultura do *sampling*, de acordo com Eduardo Navas (2012, 2018) e David J. Gunkel (2016); como um “*travelling concept*”, nos moldes de Mieke Bal (2002); e como procedimento midiático a partir do modelo para o estudo de transferência de características entre mídias proposto por Lars Elleström (2017). Para ilustrar como se dá o remix literário, serão utilizados os romances *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, e *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi, em que os *samples* do romance de Austen são manipulados e reorganizados de modo a evidenciar como a remixagem desloca da música de modo a agregar à literatura.

Para Elleström (2017), a relação entre adaptação e intermedialidade é de subordinação, uma vez que adaptação é, provavelmente, uma das áreas acadêmicas mais populares dentro dos estudos sobre a intermedialidade. O autor discorre acerca das fronteiras do estudo de adaptação e elabora uma reflexão sobre como “identificar e descrever suas inter-relações pode ser mais complicado, e sugestões estão sujeitas a questionamento” (Elleström, 2017, p. 200). Portanto, uma definição mais específica da adaptação se torna difícil devido à vastidão dos estudos com os quais tem relação.

De acordo com Hutcheon, “embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para processo quanto para o produto” (Hutcheon, 2013, p. 39). Em um aspecto similar à noção de transmidiação² de Elleström (2021), a autora considera a adaptação:

² Para Elleström, a transmidiação é um tipo de transformação de mídia que difere da representação de mídias porque não se trata somente de uma representação repetida em outra mídia. Na transmidiação, a configuração sensorial sofre uma transformação. Elleström descreve a transmidiação como a representação, em uma esfera virtual, de objetos já representados em esferas virtuais anteriores armazenadas no domínio

uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular [e] pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente (Hutcheon, 2013, p. 29).

A partir dessa premissa, um aprofundamento na definição de adaptação se faz necessário. Além do entendimento da adaptação como transposição declarada, Hutcheon também a descreve como “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30). Outra teórica que aborda a noção de adaptação é Julie Sanders (2006), postulando que a “adaptação também pode ser uma tentativa mais simples de tornar textos ‘relevantes’ ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores por meio de processos de aproximação e atualização” (Sanders, 2006, p. 19).³ Segundo ela, a maioria das reescritas são reinterpretações, ou revisões, de textos em um novo contexto genérico, ou relocações do cenário cultural ou do período do texto-fonte, que podem ou não envolver alteração de gênero. Essa ideia remete à proposta de Adrienne Rich (1972), em que a *re-visão* de obras literárias – o “ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de acessar um velho texto a partir de uma nova orientação crítica – é para nós mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência” (Rich, 1972, p. 18).⁴ Entendemos a adaptação como uma forma de analisar e de revisar uma obra clássica e assim criar novos contextos e dar novos significados a ela. A obra-fonte é, portanto, capaz de sobreviver por meio de suas adaptações.

Sanders (2006) também teoriza sobre o processo de apropriação, que implica um distanciamento do texto original, que muitas vezes é transformado em um novo produto. Para ela, o distanciamento em relação ao texto-fonte denota certa independência, uma vez que, mesmo levando consigo partes reconhecíveis e visíveis da obra-fonte, a narrativa é transformada em um novo produto. Para ela, a apropriação pode se apresentar de duas formas. A primeira é caracterizada pelo texto embutido (*embedded text*) e a interação (*interplay*) entre a apropriação e a obra-fonte. É a essa forma de apropriação que a autora se refere ao dizer que “o texto ou textos apropriados nem sempre são tão claramente sinalizados ou reconhecidos quanto no processo adaptativo” (Sanders, 2006, p. 26). A segunda forma de apropriação apresentada por ela é a apropriação continuada (*sustained appropriation*), que se caracteriza pela imitação do texto-fonte, seja pelo uso de citações, pela reprodução de um estilo de escrita, etc., por vezes se envolvendo em controvérsias acerca do tema homenagem/plágio (Sanders, 2006, p. 32). Uma obra em domínio público pode ser adaptada e/ou apropriada sem que haja implicações legais devido a questões de direitos autorais. Partindo das interfaces que estabelecemos até aqui, deste ponto em diante, traçaremos brevemente o caminho que trouxe o procedimento remix da música para a literatura por meio de apropriações de obras consagradas.

2. **Sampling: A Reescrita como Adaptação e Apropriação**

Sampling, grosso modo, se relaciona com o processo de extração de amostras de determinado material previamente existente, ou de parte desse material, e subsequente

extracomunicacional do receptor. Para mais, ver: *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais* (Elleström, 2021, p. 133).

³ No original: “adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating.”

⁴ No original: “Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.”

recombinação e reutilização em um novo produto. Segundo Owen Gallagher (2018), “o ato fundamental do *sampling* é o mesmo, quer alguém extraia a amostra de um livro, de uma foto, de um filme ou de uma música”⁵ (Gallagher, 2018, p. 259), ou seja, apesar de, a princípio, e até recentemente, o termo ter sido estritamente usado na mídia música, alguns estudiosos começaram a relacioná-lo com práticas semelhantes em diversas mídias. Eduardo Navas (2012), por sua vez, propõe que o “ato [de *samplear*] é basicamente o que ocorre em qualquer forma de gravação mecânica – seja quando alguém copia, tirando uma fotografia, ou corta, extraindo uma parte de um objeto ou de um assunto, como cortar parte de uma folha para estudar sob um microscópio” (Navas, 2012, p. 11-12).⁶ Navas, com essa colocação, associa o *sampling* com virtualmente qualquer prática de extração e reutilização, não importando em que área seja realizada.

Ato essencial em produtos originados pelo remix como um procedimento midiático, o *sampling* está envolvido em todos seus estágios da elaboração e criação. Nota-se, também, sua associação com a apropriação no estágio mais básico, conforme apresentado por Gallagher (2018):

Muitos autores que consideraram o *sampling* em seus trabalhos distinguem os estágios fundamentais do remix, que incluem: (1) a apropriação de um artefato gravado existente como material de origem; (2) a manipulação ou edição de um *sample* da fonte; e (3) o redirecionamento e a recombinação do elemento *sampleado* com outros elementos como parte de um novo trabalho remixado (Gallagher, 2018, p. 260).⁷

Isto é, a principal característica do *sampling* é a extração de (partes de) material, o que geralmente ocorre por meio de apropriação. Tal associação implica a mesma discussão em torno da apropriação continuada (*sustained appropriation*), proposta por Sanders (2006), que, como foi abordado anteriormente, levanta controvérsias a respeito da utilização indevida de conteúdo intelectual. Quanto a essa controvérsia, Sanders afirma que

(...) tal como acontece com alguns (...) reconhecimentos do potencial (...) do *sampling* para promover uma nova estética, precisamos enxergar a adaptação e apropriação literárias deste ponto de vista mais positivo, vendo-as como criação de novas possibilidades culturais e estéticas que acompanham os textos que os inspiraram, enriquecendo-os ao invés de “roubá-los” (Sanders, 2006, p. 40-41).⁸

A autora, nessa perspectiva, usa o *sampling* em uma analogia com a apropriação, na qual sanciona um apelo para a valorização dos processos de adaptação e apropriação na contemporaneidade. Esse apelo reforça o valor da reescrita, que é também uma forma de apropriação e adaptação.

⁵ No original: “the fundamental act of *sampling* is the same, whether one *samples* from a book, a picture, a film or a song.”

⁶ No original: “*Sampling* as an act is basically what takes place in any form of mechanical recording - whether one copies, by taking a photograph, or cuts, by taking a part of an object or subject, such as cutting part of a leaf to study under a microscope.”

⁷ No original: “Many authors who have considered *sampling* in their work acknowledge the fundamental stages of remix, which include: (1) the appropriation of an extant recorded artifact as source material; (2) the manipulation or editing of a *sample* from the source; and (3) the repurposing and recombining of the *sampled* element with other elements as part of a new remixed work.”

⁸ No original: “[...] as with some [...] recognitions of the potential of [...] *sampling* to foster a new aesthetic, we need to view literary adaptation and appropriation from this more positive vantage point, seeing it as creating new cultural and aesthetic possibilities that stand alongside the texts which have inspired them, enriching rather than ‘robbing’ them.”

3. Do Remix Musical para o Remix Literário

A palavra remix, de acordo com Navas, designa, em um primeiro momento, o ato criativo de alterar separadamente as faixas de uma gravação musical a serem (re)combinadas para a criação de um novo produto cultural (Navas, 2018, p. 247). Em consonância a essa definição, David J. Gunkel, acadêmico na área da comunicação, explica que o verbo remix significa “misturar novamente” e que “a forma nominal da palavra se refere a uma nova versão de uma gravação na qual as faixas instrumentais são separadas e os vocais são reequilibrados e recombinações” (Gunkel, 2016, p. 15).⁹ Apesar de ter sido inicialmente empregado no campo musical, o termo remix extrapola fronteiras, uma vez que atualmente designa o ato criativo e/ou o produto cultural resultante desse ato criativo em diversas outras áreas, como a literatura. Desse modo, faz-se necessário um breve levantamento histórico de tal ato, de forma a elucidar os imbricamentos que lhe conferiram o status de prática cultural e de campo de estudos.

Conforme descrito por Navas (2012), a história do remix pode ser compreendida em três etapas:

A primeira etapa do remix ocorreu na Jamaica com o surgimento do *dub*, no final dos anos 1960 e 70; [...] A segunda etapa do remix ocorreu durante a década de 1970 e 80, quando os princípios de remixagem são definidos na cidade de Nova York. A terceira etapa ocorre entre meados e final dos anos 1980 e nos anos 90, quando remix se torna um estilo e, portanto, comodificado como uma forma popular usada para aumentar as vendas da música nos Estados Unidos (Navas, 2012, p. 20).¹⁰

A principal característica do *dub* está na predominância da mistura e da recombinação de gravações musicais já existentes.¹¹ Nesse gênero, isola-se a voz na música e aumentam-se as batidas e ritmos. Algo semelhante aconteceu na década de 1970 em Nova York com o surgimento das discotecas. O teórico Stefan Sonvilla-Weiss (2015) afirma, porém, que essa tendência de remixar (misturar) já era encontrada na colagem musical do movimento *Musique Concrète* dos anos 1940, no qual usava-se sons do dia-a-dia inseridos na música. O uso do termo remix, entretanto, tornou-se popular apenas nas décadas de 1980 e 1990, passando a ser usado principalmente em relação aos DJs, artistas e produtores de *Hip-hop*.

De acordo com Navas (2012), “[r]emix (a atividade de retirar amostras de materiais pré-existentes para combiná-las de novas formas de acordo com gosto pessoal) é ubíquo na arte e na música; ele desempenha um papel fundamental na comunicação de massa, especialmente na nova mídia.” (Navas, 2012, p. 65).¹² O autor postula ainda que o remix é o resultado de um re-mix, que é o rearranjo de algo pré-existente e reconhecível, o que implica a necessidade do reconhecimento da fonte para a sua própria validação. Em outras

⁹ No original: “[...] the verb remix indicates, quite literally, ‘to mix again’, and the nominal form of the word refers to a “new version of recording, in which the separate instrumental or vocal tracks are rebalanced or recombined.”

¹⁰ No original: “The first stage of Remix took place in Jamaica with the rise of dub, during the late 1960s and ’70s; [...] The second stage of Remix took place during the 1970s and ’80s when principles of remixing are defined in New York City. The third stage takes place, during the mid to late ’80s and ’90s, when Remix becomes a style, and therefore commodified as a popular form used to increase music sales in the United States.”

¹¹ A palavra *dub*, no contexto em que foi empregada aqui, não possui palavra correspondente em português, mas é possível perceber sua relação com a característica desse gênero de se isolar a voz, uma vez que o termo *to dub*, em língua inglesa, significa dublar.

¹² No original: “Remix (the activity of taking *samples* from pre-existing materials to combine them into new forms according to personal taste) is ubiquitous in art and music; it plays a vital role in mass communication, especially in new media.”

palavras, uma vez que, de outro modo, o produto resultante de um processo de remixagem poderia ser tomado como um produto inteiramente original, um remix só é validado como tal quando/se o público tem ciência do que está sendo remixado. Essa constatação converge com o que Hutcheon (2013) declara sobre a adaptação como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (Hutcheon, 2013, p. 30). A ressalva, nesse caso, é que, enquanto Navas (2012) defende o reconhecimento do que é remixado como requisito para a validação do remix, Hutcheon, por sua vez, afirma que a relação entre o produto de uma adaptação e o texto-fonte nem sempre é explícita, mas isso não faz com que o novo produto não possua autonomia.

Gunkel (2016) afirma que o remix extrapola essas definições, citando o web-documentário de Kirby Ferguson, lançado em 2014 e intitulado *Everything is a Remix*, no qual Ferguson explicita que “remixar é uma arte popular, mas as técnicas são as mesmas usadas em qualquer nível de criação: copiar, transformar e combinar. Você poderia até dizer que tudo é um remix” (Ferguson, 2014 apud Gunkel, 2016, p. 18).¹³ Essa premissa proposta por Ferguson é análoga à que mencionamos anteriormente, na qual Navas (2012) atribui ao *sampling* a mesma característica de amplo uso nas mais diversas áreas.

Dessa maneira, o termo remix, que denomina um procedimento musical, tem sido atualmente adotado também na literatura. Assim como acontece na música, o escritor isola um fragmento de uma narrativa já existente (*sampling*) e o rearranja em um novo produto (remix). A partir dessa seleção de fragmento(s), temos a criação de uma narrativa nova que usa o texto-fonte em novos contextos, de modo a recombiná-lo, remixá-lo e ressignificá-lo.

Vale aqui lembrar que, para Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2013, p. 142). A teórica define texto como uma produtividade, um mecanismo cuja tarefa é redistribuir a ordem da língua, uma permutação de textos, uma intertextualidade que se faz pelo cruzamento de enunciados tomados de outros textos (Kristeva, 2013, p. 109). Esse “mosaico de citações” acontece como uma espécie de reação em cadeia, da qual não sabemos a origem dos milhares de textos interconectados, em que é praticamente impossível conceber um que não esteja ligado a pelo menos um outro.

Portanto, com o remix se estendendo a outras áreas e abarcando aplicações cada vez mais amplas, uma categorização torna-se necessária. Navas (2012) propõe, então, três tipos de remix: o remix estendido (*extended remix*), que consiste em uma longa versão musical com uma parte instrumental mais extensa, de forma a ser mais “remixável”, facilitando assim o trabalho do DJ; o remix seletivo (*selective remix*), que consiste em subtrair e/ou adicionar material da composição original; e o remix reflexivo (*reflexive remix*), que se dá pela versão remixada da composição original que se beneficia dos *samples* que utiliza, juntamente com os significados que esses fragmentos carregam, de maneira a reivindicar sua própria autonomia, mesmo quando o remix traz consigo o nome do original. Ainda que muito seja subtraído e/ou adicionado, o material original ainda é reconhecível.

As técnicas que caracterizam o remix como um procedimento criativo relacionam-se primordialmente com a música, mas conforme visto, Eduardo Navas (2018) faz uma distinção entre o remix enquanto prática criativa, cultura em larga escala e campo de estudo. No entanto, Navas demonstra que uma definição do termo em si pode revelar-se um trabalho bem mais complicado:

¹³ No original: “remixing is a folk art but the techniques are the same ones used at any level of creation: copy, transform and combine. You could even say that everything is a remix.”

[...] tentar definir remix pode ser um ponto discutível porque, embora o significado mais básico da palavra pareça permanecer constante, sua conotação muda à medida que continua a ser discutido, refletido e [mais importante] colocado em prática por aqueles que na verdade produzem material que o desafia e o redefine (Navas, 2018, p. 246).¹⁴

Essa visão nos permite interpretar o termo remix como um conceito maleável, que se adapta aos diferentes contextos nos quais passa a ser usado. Ou seja, o remix se enquadra na definição de “*travelling concept*”, ou conceito viajante, nos moldes de Mieke Bal (2002), que destaca que “[...] os conceitos não são fixos. Eles viajam – entre disciplinas, entre estudiosos, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas” (Bal, 2002, p. 24).¹⁵ De fato, a dimensão conquistada pelo conceito de remixar, visto como prática cultural, não objetiva uma centralização normativa de culturas, mas a concepção dessa prática como algo comum a qualquer cultura, expressa de diferentes formas, adaptando-se às idiosincrasias de diversos meios culturais e respectivas manifestações artísticas e midiáticas. Ao abordar a transição do remix, um simples procedimento criativo que acabou se tornando o núcleo de um conceito mais amplo, Navas (2018) elucida que a consciência da relação do remix com a cultura global fez com que um termo mais abrangente, cultura do remix, fosse criado (Navas, 2018, p. 246). Essa magnitude foi alcançada, segundo o autor, graças ao advento das mídias digitais, que impactaram de uma maneira decisiva o campo musical (Navas, 2018, p. 247). Conforme descrito por ele,

[a] cultura do remix se desenvolve pela vontade de colaborar, de pegar algo que já existe e de transformá-lo em algo novo por meio de interpretação pessoal. (...) visa encontrar um equilíbrio entre o individual e o coletivo, o criador e o público, a licença criativa e os direitos intelectuais (Navas, 2012, p. 60).¹⁶

O remix, partindo desse ponto de vista, é um “conceito viajante”, sendo potencialmente praticado em qualquer área do conhecimento e atingindo os mais variados tipos de produtos culturais, deixando de se categorizar como restrito à música. Essa expansão está ligada à necessidade de retransmitir mensagens que merecem ou precisam ser atualizadas, mas a popularização daquelas que se relacionam a alguma manifestação artística, como a música e a literatura, parece desempenhar uma ação de frenagem junto a essa expansão. Como resultado, as práticas entendidas como remix se desenvolvem com maior frequência no meio artístico.

Apesar de colocar a digitalização do som como evento marcante na consolidação do remix enquanto prática cultural, Navas (2012) destaca que a técnica de remixagem se estabeleceu com o advento da reprodutibilidade técnica.¹⁷

[d]efendo que o Remix, a partir do século XIX, tem uma base sólida na captura de som, complementada por uma forte ligação com a captura de imagens em fotografia e filme. Dado o papel dessas mídias na

¹⁴ No original: “[...] trying to define remix might be a moot point because, while the most basic meaning of the word appears to remain constant, its connotation changes as it continues to be discussed, reflected upon, and (most importantly) put into practice by those who actually produce material that both challenges and redefines it.”

¹⁵ No original: “[...] concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between geographically dispersed academic communities.”

¹⁶ No original: “Remix culture thrives on the drive to collaborate, to take something that already exists and to turn it into something new by way of personal interpretation. [...] aims to find a balance between the individual and the collective, the creator and audience, creative license and intellectual rights.”

¹⁷ Conforme proposto por Walter Benjamin (1936) em seu clássico ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Ainda que pertinente, tal discussão não será aqui aprofundada por uma questão de tempo.

prática artística, tornou-se evidente para mim que a arte é um campo no qual os princípios do remix estão em jogo desde o início da reprodução mecânica (Navas, 2012, p. 6).¹⁸

De fato, ocorrências de algumas das técnicas relacionadas à prática do remix, como o *sampling*, já eram observadas em diversos campos antes mesmo de remix ser conhecido como tal.

A amplitude desse conceito é tamanha que o termo “remix” foi usado de forma genérica de modo a abranger também “[...] o *sampling* e a combinação de duas ou mais fontes” (Gunkel, 2016, p. 16).¹⁹ Em outras palavras, o *sampling*, de acordo com essa perspectiva, seriam abarcados pelo conceito de remix. David J. Gunkel (2016) acrescenta que o remix é

um termo guarda-chuva que abrange todos os tipos de música que alteram as gravações originais para criar novas versões ou remixes dessas gravações. *Sampling* é uma das muitas técnicas usadas na remixagem e *mashups* são um dos muitos gêneros de remixes (McGranaham, 2010, n. p. apud Gunkel, 2016, p. 16-17).²⁰

Inerentes a essas colocações de Gunkel, percebemos que, enquanto *sampling* designa o processo de remixagem que Navas associa a uma compreensão verbal do termo remix, *mashups* refere-se à compreensão nominal do termo descrita por Navas. Diante disso, entendemos o termo remix como um processo. Isso significa que nos valem do procedimento criativo remix, e não da concepção mais ampla do termo como uma cultura global.

4. As Modalidades do Remix

De modo a entender o remix musical como um gênero autônomo e reconhecido como tal, com características estéticas próprias, bem como circulação em determinados meios e momentos culturais e sociais, que contribui para e enriquece a música que comunica tais propriedades sem qualquer incongruência com o que a designa como mídia qualificada, é preciso que antes delimitemos as características intrínsecas a esse gênero musical. Para tal, contamos com o modelo para o estudo de transferência de características entre mídias, conforme estabelecido por Elleström (2017). O autor apresenta um modelo por meio do qual determinada mídia pode ser caracterizada, provendo uma compreensão mais ampla do processo de realização dessa mídia, ou seja, um entendimento completo de seu caráter.

A primeira modalidade, na ordenação escalar apontada por Elleström, é a modalidade material, cujo domínio abrange as características materiais inerentes a determinada mídia, ou seja, relaciona-se com aquilo que se constitui de matéria, servindo de interface corpórea pela qual nos serão transmitidos dados sensoriais (Elleström, 2017, p. 61). É importante que não seja confundida com mídia técnica, que “é a mídia material em si, a ‘forma’, que realiza e manifesta as propriedades latentes da mídia, o ‘conteúdo” (Elleström, 2017, p. 60). Dessa forma, a interface corpórea, que na música tem por

¹⁸ No original: “I argue that Remix, starting in the nineteenth century, has a solid foundation in capturing sound, complemented with a strong link to capturing images in photography and film. Given the role of these media in art practice, it became evident to me that art is a field in which principles of remix have been at play from the very beginning of mechanical reproduction.”

¹⁹ No original: “[...] ‘remix’ has also been used as a generic term encompassing both the remixing of a single source [...] and the sampling and mashing up of two or more sources.”

²⁰ No original: “an umbrella term that encompassing all types of music that alter original recordings to create new versions, or remixes, of those recordings. Sampling is one of the many techniques used in remixing, and mashups are one of many genres of remixes.”

objetivo a transmissão de dados sensoriais percebidas por seres humanos são as ondas sonoras. Instrumentos musicais e cordas vocais, por exemplo, são suportes que fazem a mediação das características até então latentes, incluindo as ondas sonoras. Instrumentos musicais e cordas vocais não são, portanto, parte da modalidade material, mas, sim, mídias técnicas. Na música eletrônica, que se utiliza do som no formato digital, a interface material não é alterada. Segundo John Watkinson, “[...] um sistema básico de áudio digital nada mais é do que um link ponto a ponto que transporta o sinal do áudio analógico de um lugar a outro” (Watkinson, 2002, p. 10).²¹ Os processos de conversão, portanto, não são percebidos pelo ouvinte, que só recebe o resultado final do som musical. Watkinson (2002) detalha esse processo, estabelecendo que o sinal do “[á]udio analógico que entra no sistema é convertido no conversor analógico-digital [...] em amostras que são expressas em números binários” (Watkinson, 2002, p. 10).²² Em uma codificação binária, o som passa a ser considerado um dado digital, mais fácil de ser manipulado ou armazenado (Watkinson, 2002, p. 1). O autor continua a descrição do processo, dizendo que “[o]s dados são [...] enviados para o conversor digital-analógico [...], que converte a amostra novamente para uma voltagem analógica” (Watkinson, 2002, p. 11) e conclui que, “[e]ssencialmente, o sinal do áudio digital transporta o som numericamente.²³ Cada amostra é um equivalente numérico da voltagem em um instante correspondente no som” (Watkinson, 2002, p. 4).²⁴ Como o processo de codificação do áudio analógico em dados digitais e a subsequente decodificação desses dados de volta em sinal de áudio analógico é sempre um acontecimento prévio à mediação, as ondas sonoras permanecem como a interface material que nos transmitem os dados sensoriais. Em outras palavras, todo o conteúdo sonoro captado e/ou armazenado nos equipamentos e instrumentos usados em remixes musicais, que são subgêneros da música eletrônica e foco deste estudo, está em algum formato de áudio digital (como mp3, por exemplo), mas, no momento da reprodução dessas canções, o que nos chega aos ouvidos são, ainda, ondas sonoras.

Com a primeira e mais básica característica específica do remix musical estabelecida, a segunda modalidade nos incita a considerar características que se relacionam à percepção que faz com que seres humanos sejam capazes de experienciar a realização de uma mídia já que “[a]s mídias não podem se realizar, isto é, mediar, a menos que sejam captadas por um ou mais dos nossos sentidos” (Elleström, 2017, p. 62). Trata-se da modalidade sensorial, definida por Elleström como “os atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos dos sentidos, a interface presente da mídia” (Elleström, 2017, p. 62). Dessa maneira, o remix musical é percebido a princípio pelo órgão auditivo, existindo, contudo, alternativas e/ou simultaneidades possíveis, como a sensibilidade tátil ou a receptibilidade interna devido à ampliação dos cinco sentidos humanos, relatados pelo autor como sentidos internos (Elleström, 2017, p. 63). Ao escutar um remix, por exemplo, o reconhecimento da canção que lhe serviu de *sample* pode engatilhar lembranças que visualizamos internamente (sentido da visão interna). Também é possível que a vibração das ondas sonoras desperte um reflexo tátil caracterizado principalmente pelo arrepio. Estabeleçamos, assim, que nossa percepção do remix musical se faz primordialmente de forma auditiva, mas com possibilidades secundárias táteis, em decorrência da vibração

²¹ No original: “[...] a minimal digital audio system [...] is no more than a point-to-point link which conveys analog audio from one place to another.”

²² No original: “Analog audio entering the system is converted in the analog-to-digital convertor [...] to samples which are expressed as binary numbers.”

²³ No original: “The data are [...] sent to the digital-to-analog convertor [...], which converts the sample back to an analog voltage.”

²⁴ No original: “Essentially, digital audio carries the sound numerically. Each sample is a numerical analog of the voltage at the corresponding instant in the sound.”

que as ondas sonoras produzem, e visuais, provocadas pela ativação de lembranças relacionadas ao reconhecimento dos *samples* que foram usados.

A terceira modalidade descrita por Elleström é a modalidade espaçotemporal, que nos dá opções dimensionais de tempo e espaço para a caracterização das mídias (Elleström, 2017, p. 63). Novamente, o remix musical oferece formas de se fazer perceber em um modo similar ao que descrevemos na modalidade sensorial, ou seja, a modalidade espaçotemporal integra, junto às duas anteriores, as características da mídia que não dependem da atribuição de sentido, prontas para serem percebidas, recebidas e interpretadas por nós. O remix musical se caracteriza, de início, unicamente por uma dimensão, o tempo, com uma sequencialidade fixa no caso de música gravada, pois tem uma medição temporal bem estabelecida. Quando a música é executada ao mesmo tempo em que é criada, como no caso de uma performance improvisada de um DJ, a dimensão temporal não tem sequência devidamente definida, apresentando uma sequencialidade não fixa. Temos uma sequência parcialmente fixa quando não há integralização da música, como é o exemplo da música utilizada em cenas de novelas ou jogos. Entretanto, uma obra musical pode desencadear sensações mnemônicas ou experienciais que representam relação entre o ouvinte e a canção, podendo criar o que Elleström inclui como espaço virtual (Elleström, 201a, p. 66), um espaço ilusório que ativa sentidos internos, como o que vivenciamos quando ouvimos determinada canção e “visualizamos” o registro de uma lembrança desencadeada pela experiência auditiva. Isso implica, conseqüentemente, na inclusão de mais uma característica da mídia música na modalidade sensorial, que é justamente a percepção visual que decorre do espaço virtual.

Até o momento, foi estabelecido que o remix musical caracteriza-se especificamente por uma interface material composta por ondas sonoras que são percebidas por nós primariamente de forma auditiva, mas com possibilidades de percepção tátil e visual, esta última por meio de uma dimensão espacial representada no espaço virtual, já que a dimensão principal dessa mídia é o tempo, com sequencialidade fixa no caso de música gravada. Para a modalidade semiótica, a quarta e última, Elleström considera as atribuições de significado, pois todo significado é produto de um sujeito, e as modalidades material, sensorial e espaçotemporal são pontes para a conexão do sujeito à mídia (Elleström, 2017, p. 69). Baseando-se na tricotomia de funções sígnicas de Charles Sanders Peirce²⁵, Elleström estabelece três modos de significação concernentes à modalidade semiótica, sendo eles: o modo da convenção, derivado da função sígnica simbólica de Peirce, designando criação de significado por meio de representações proposicionais; o modo da semelhança, relativo à função sígnica icônica de Peirce, que caracteriza a criação de significado por meio de representações pictóricas; e o modo da contigüidade, que se espelha na função sígnica indicial de Peirce, que também engloba as representações pictóricas como meio para criação de significado, diferindo-se do modo de semelhança pelo foco na proximidade em vez da semelhança (Elleström, 2017, p. 70-71). Elleström destaca, enfim, que esses três modos se misturam no processo de criação de significado e os três sempre estão envolvidos. É possível, no entanto, observar a predominância de um dos modos (Elleström, 2017, p. 71). No caso do remix musical, o modo de significação da modalidade semiótica que predomina no processo de percepção e cognição é o modo da semelhança, visto que a criação de significado se dá principalmente por meio de associações pictóricas que não dizem respeito à proximidade e representações que não visam signos convencionais, apesar de a linguagem verbal ser uma marca frequente, mas não essencial no remix musical.

²⁵ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo e grande estudioso de várias áreas do conhecimento. Seus manuscritos continuam a ser publicados até os dias atuais. Foi o fundador do pragmatismo, além de ter contribuído para o campo dos estudos sobre a semiótica.

Como mídia qualificada, conforme os moldes de Elleström, a música pode ser destacada, para além das características intrínsecas fornecidas pela delimitação por meio das quatro modalidades, pelos aspectos qualificadores contextual, pois circula e é realizada em circunstâncias culturais e sociais específicas (Elleström, 2017, p. 74), e operacional, porque abarca características estéticas e comunicativas (Elleström, 2017, p. 75). Dessa forma, são características latentes específicas do remix musical, subgênero da música eletrônica que investigamos, a transmissão, a comunicação de propriedades estéticas que o estabelecem como manifestação artística em determinado cenário social ou cultural por meio de uma interface material composta por ondas sonoras dimensionadas no tempo e em um espaço virtual, sujeitas à percepção humana pelo sentido da audição e, de maneira secundária, pelo tato e pelo sentido interno da visão.

Elleström enfatiza que “[...] todas as mídias [...] são necessariamente realizadas na forma de todas as quatro modalidades” (Elleström, 2017, p. 59) e coloca de maneira clara que, “separadamente, essas modalidades constituem campos complexos de pesquisa e não estão relacionadas aos tipos estabelecidos de mídia de forma definida ou definitiva” (Elleström, 2017, p. 58), além de demonstrar que elas possuem uma estreita relação de interdependência, formando uma trilha de características interconectadas que nos leva do mais básico ao mais intrincado, do tangível ao conceitual, do material ao cognitivo (Elleström, 2017, p. 58). Portanto, ao delimitar as características essenciais da música, levamos em consideração as modalidades semiótica e pré-semióticas – material, sensorial e espaçotemporal – e os aspectos qualificadores contextual e operacional, conforme proposto pelo autor, para a total compreensão da maneira como a música se realiza como mídia qualificada.

5. O Remix Musical

Para Navas, o remix na música consiste em “[p]roduzir uma versão diferente de (uma gravação musical) alterando o equilíbrio das faixas separadas” (Navas, 2018, p. 247).²⁶ Junto a essa definição, a técnica, também descrita por ele (Navas, 2012, p. 65), de extrair amostras (*sampling*) de um produto já existente para que possam ser manipuladas e reagrupadas em um novo produto faz com que essa prática seja similarmente observada na literatura, principalmente em reescritas.

Assim como acontece na música, para remixar uma narrativa literária é preciso que as “faixas” (tracks) estejam separadas de modo a serem manipuladas uma a uma e depois reorganizadas em uma nova obra. As faixas de uma canção geralmente se constituem de elementos individuais, como a vocalização ou o percurso de um determinado instrumento. Não é incomum, porém, encontrarmos canções cuja faixa instrumental agrega vários ou até mesmo todos os instrumentos de uma só vez, separada apenas do vocal, ou ainda canções que são integralmente gravadas em uma só faixa. Contudo, a manipulação de faixas gravadas separadamente constitui-se em uma grande vantagem no contexto atual, sendo capaz de reduzir drasticamente o tempo de produção de um álbum ao evitar regravações de elementos que do contrário não estariam isolados. Hans Weekhout esclarece que a escolha correta dos instrumentos, de suas posições, dos estilos de execução e do uso da acústica é um importante objetivo na etapa de produção para que o ouvinte se conecte a todos os instrumentos (Weekhout, 2019, p. 4). As etapas descritas criam um alicerce seguro para o que se segue, a mixagem (combinação).

²⁶ No original: “Produce a different version of (a musical recording) by altering the balance of the separate tracks.”

Mas antes da década de 1960, o processo de gravação, que já demandava um exaustivo processo de regravação, não era amigável a esse tipo de captação individualizada, o que mudaria com a chegada de novas tecnologias, como o gravador multicanal, que tornava possível a gravação de vários microfones separadamente, facilitando a manipulação de instrumentos separados acusticamente (Weekhout, 2019, p. 7). A partir daí, os aparatos tecnológicos facilitariam cada vez mais a manipulação de faixas, com impacto direto também na mixagem. Em geral, a qualidade da produção musical em estúdios passou por uma melhora significativa, mas nada se comparava ao salto que a tecnologia digital concederia. Weekhout destaca que, com a chegada da tecnologia digital ao estúdio,

[t]ornou-se possível gravar digitalmente em máquinas multitrilhas de 24, 32 ou 48 trilhas. Os sons de bateria foram aprimorados ou mesmo substituídos por *samples*, os bateristas foram substituídos por loops de bateria. Gradualmente, mais e mais tarefas de produção podem ser executadas com um computador (Weekhout, 2019, p. 9).

O ritmo de evolução não desacelerou. Como apontado por Weekhout, o computador passou a ofertar possibilidades cada vez maiores, fazendo com que atualmente qualquer pessoa seja capaz de produzir sua própria gravação e fazer sua própria mixagem sem sair de casa.

A prática de remixagem consiste em mixar novamente, ou seja, rearranjar as faixas de acordo com o desejo pessoal de quem as manipula. Esse processo depende, portanto, de que a canção que se pretende remixar já tenha passado pelas etapas de gravação e produção e que já tenha sido lançada no mercado musical. Já o remix literário será ilustrado na próxima seção a partir de um estudo de caso comparativo entre a clássica obra *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, e o romance contemporâneo *Orgulho* (2019), de Ibi Zoboi.

6. O Remix Literário

No remix literário, os autores exploram as brechas que percebem nos romances de inspiração. A remixagem acontece de maneira similar à da música, na qual o remix é uma “[...] atividade de retirar amostras de materiais pré-existentes para combiná-las de novas formas de acordo com o gosto pessoal” (Navas, 2012, p. 65). Os *samples* do romance são isolados, tratando cada um separadamente, (re)combinando-os de novas formas dentro de seu enredo reimaginado. Os elementos que constituem um texto narrativo são as personagens, o tema, o enredo, o tempo, o espaço e o(s) narrador(es); e ainda tom, simbolismos, estilo e ironia. A remixagem geralmente ocorre a partir de uma amostra da personalidade de uma personagem, de seu comportamento, e não de um trecho recortado e colado. No remix musical, uma das faixas manipuladas, como a faixa instrumental de uma bateria, por exemplo, tende a estabelecer os critérios para que o reajuste das faixas subsequentes possibilite a recombinação e a criação do remix. Cada personagem, por exemplo, é isolado e tratado separadamente, para que possa ser (re)combinado de forma a se ajustar ao contexto do remix literário.

Orgulho, romance do gênero jovem adulto escrito pela haitiana-estadunidense Ibi Zoboi, nos apresenta mais uma reescrita de *Orgulho e Preconceito*, atualizando aspectos da narrativa de Jane Austen com o intuito de realocar a história para o século XXI. Essa segunda obra literária de Zoboi, pós-graduada em Belas Artes pela *Vermont College of Fine Arts*, é considerada um remix. Publicado nos Estados Unidos pela *Harper Collins Publishers* em 2018, o romance foi finalista na premiação *National Book Award for Young Adult’s Literature*. No Brasil, foi lançado em 2019 pela Harper Collins Brasil, com

tradução de Gui Alonso. A inscrição “*A Pride and Prejudice remix*” (“Um remix de Orgulho e Preconceito”, na versão brasileira), inclusive, já aparece na capa do livro.

Além do deslocamento temporal e espacial, de uma cidade no interior da Inglaterra para a comunidade de Bushwick no Brooklyn, em Nova Iorque, Estados Unidos, Zoboi reformula todas as personagens. Em vez das irmãs Bennet do romance de Austen, temos as cinco irmãs Benitez, dominicano-haitianas, residentes em um bairro que está rapidamente se valorizando com a mudança da família Darcy para a “mansãozinha”. Segundo Hutcheon, “[o]s personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro” (Hutcheon, 2013, p. 33) e a repetição com variação é justamente o que proporciona o prazer do reconhecimento (Hutcheon, 2013, p. 25), visto que as irmãs Bennet, bem como as demais personagens austenianas presentes na obra-fonte, são facilmente reconhecíveis aos olhos de leitores familiarizados com o romance, apesar da nova roupagem com que aparecem em *Orgulho*.

Em nossa investigação, identificamos as mudanças às quais *Orgulho e Preconceito* é submetido quando remixado por Zoboi em *Orgulho*. Tais mudanças consistem em modificações e ocorrem em dois níveis: 1) as textuais, que estão explícitas no texto da narrativa, como a mudança no foco narrativo; e 2) as contextuais, que se manifestam implicitamente, como a alteração do espaço social.

Os *samples* remodelados por Zoboi raramente são recortes textuais. A localização geográfica e as condições sociais de um determinado ambiente são preferidas na remixagem, não um pedaço de texto descritivo da obra de Austen. Não há predominância de transposições frasais para se narrar a cadeia de ações, como frequentemente acontece no *mashup*. As ações em geral cooperam para um enredo totalmente reformulado, cuja única ligação perceptível com a trama de *Orgulho e Preconceito*, em uma visão mais ampla, é a conturbada relação entre os protagonistas causada pelos sentimentos de orgulho e de preconceito que os rodeiam e que os dominam.

Outro exemplo de como Zoboi se utiliza de *samples* não textuais para trazer elementos do romance austeniano para o novo contexto do remix está na relação entre pai e filha. O sentimento de cumplicidade entre Zuri e seu pai Beni se assemelha à predileção do Sr. Bennet por Elizabeth em *Orgulho e Preconceito*. Podemos confirmar essa nova contextualização em uma das passagens focalizadas por Zuri:

— Não tenho interesse em nenhum daqueles meninos, madrina. Vou para a faculdade, depois vou arrumar um emprego. Não preciso de *investidor* nenhum para cuidar de mim.
Papi sai da cozinha, onde começou a lavar a louça, chega perto e me dá um dos seus *fist bumps* bobos.
— **Essa é a minha garota! Essa aqui tem cérebro** (Zoboi, 2019, p. 23, itálicos do autor, grifo nosso).

Colocando o trecho anterior em interface com um trecho de *Orgulho e Preconceito* que mostra a preferência que o Sr. Bennet tem por Elizabeth, veremos a atualização a que o contexto é submetido:

— Isso é excesso de zelo, sem dúvida. Estou certo de que o Sr. Bingley ficará muito contente em vê-la; e eu vou mandar a ele um bilhete por seu intermédio, garantindo-lhe o meu caloroso consentimento ao casamento dele com qualquer uma das minhas filhas, à escolha dele; mas devo escrever umas palavrinhas em favor da minha pequena Lizzy.
— Não quero que você faça isso. Lizzy não é nem um pouco melhor do que as outras; e tenho certeza de que não tem a metade da beleza de Jane, nem metade do bom humor de Lydia. Mas você sempre dá a *ela* a preferência.
— Nenhuma delas tem muita coisa que as recomende — replicou ele; — são todas tolas e ignorantes, como as meninas sempre são; **mas Lizzy é um pouco mais esperta que as irmãs** (Austen, 2010, p. 238, itálicos do autor, grifo nosso).

Primeiramente, há um encurtamento do sample utilizado. O contexto do remix de

Zoboi é a contemporaneidade, apresentando certa urgência na comunicação, que passa a ser mais rápida e fluida, bem diferente do diálogo no contexto austeniano, que preza pela polidez do século XIX. A sutileza com que Austen diluía os ideais e os posicionamentos das personagens em narrações e diálogos extensivos não é vista em *Orgulho*. Em segundo lugar, as partes destacadas nos trechos demonstram que a relação entre pai e filha é mantida, mesmo que expressa de forma distinta e informal. No remix de Zoboi, a afirmação do pai acontece de forma mais espontânea, como uma exclamação, enquanto o Sr. Bennet limita-se a uma declaração sem mudança de tom. Assim como em um remix musical, a manipulação à qual os elementos isolados são submetidos tem que os preparar de forma a fazer com que se encaixem perfeitamente quando remontados. O produto da remixagem exige uma estrutura consistente que lhe atribua status de autonomia para só então, quando é de fato um produto por si só, ser considerado o remix de outro produto. Em outras palavras, o processo de remixagem requer minúcia técnica que na música se manifesta pelo manejo de softwares e hardwares e pela estruturação dos elementos que fazem com que a música seja música, como o ritmo e a harmonia, pois é preciso ser canção para ser remix de uma canção.

A passagem a seguir, de *Orgulho e Preconceito*, retrata o baile de Hertfordshire, em que são apresentados os convidados que alugaram a propriedade de Netherfield Park, e é o momento em que temos também uma descrição da personalidade do Sr. Bingley em contraste à do Sr. Darcy.

O sr. Bingley logo fez amizade com todas as principais pessoas do salão; era animado e expansivo, dançava todas as danças, zangou-se porque o baile acabou tão cedo e falou em dar ele mesmo um baile em Netherfield. [...] Que contraste entre ele e o amigo! **O sr. Darcy dançou uma vez** com a sra. Hurst e outra com srta. Bingley, **recusou-se a ser apresentado a qualquer outra mulher** e passou o resto da festa a caminhar pelo salão, conversando de quando em quando com alguém de seu próprio grupo (Austen, 2010, p. 241, grifo nosso).

Em *Orgulho*, o trecho do baile vitoriano em Hertfordshire cede lugar à festa da rua de Bushwick (*Bushwick Block Party*), na qual Zoboi traz a vivacidade da comunidade para a narrativa. A Sra. Benitez faz parte do comitê que organiza a festa do bairro, e sua família, especialmente Zuri, mostra muita animação com o evento, pois é o lugar e o momento em que todas as pessoas se misturam.

Ele [Ainsley] conhece todos os passos, embora seja um pouco desajeitado, o que faz **ele parecer ainda mais fofo**. Fico com raiva de mim mesma só de pensar nisso. Vejo **Darius observando todo mundo também**. Ele **não está nem balançando a cabeça com a música, nem sorrindo, nem olhando para o pessoal ao redor**. Só está ali, parado na calçada, os braços cruzados, agindo como se estivesse acima daquilo (Zoboi, 2019, p. 42, grifo nosso).

Apesar da remodelagem que as personagens sofreram, é possível associarmos o Sr. Bingley e o Sr. Darcy às personagens de Ainsley e Darius, que no remix são irmãos. Isso ocorre devido aos *samples* utilizados em sua construção na composição do remix. Assim como acontece com as personagens, o espaço também foi remodelado, como podemos observar nos trechos anteriores. O deslocamento de um salão de festa vitoriano para as ruas de Bushwick serve de suporte à atualização efetivada por Zoboi, para que a ambientação social pudesse atender à verossimilhança.

Em *Orgulho e Preconceito* há uma passagem em que Elizabeth caminha de sua casa até a propriedade de Netherfield Park para cuidar de sua irmã mais velha. Jane foi a convite de Caroline Bingley para um jantar, e a Sra. Bennet criou vários obstáculos para que a filha tivesse que ir caminhando, prevendo que Jane certamente pegaria chuva no meio do caminho e acabaria ficando resfriada. Isso provavelmente a impediria de voltar para

Longbourn no mesmo dia, tendo a chance de passar mais tempo na companhia do Sr. Bingley. Elizabeth recebe uma mensagem de Jane dizendo que estava doente, o que faz Lizzie decidir que deve ir até Netherfield Park para saber melhor do estado de saúde da irmã.

[...] Elizabeth prosseguiu sua caminhada sozinha, atravessando campos e mais campos com o passo rápido, saltando sobre cercas e pulando em poças com impaciente agilidade, e achando-se por fim à vista da casa, com os tornozelos doídos, meias sujas e o rosto brilhante pelo calor do exercício (Austen, 2010, p. 255).

Ela reafirma sua obstinação de chegar o quanto antes a Netherfield, mesmo que precise ir a pé: “[n]ão, não quero evitar a caminhada. A distância não é nada quando se tem um motivo; **são só três milhas**. Vou estar de volta para o jantar” (Austen, 2010, p. 255, grifo nosso). Elizabeth então caminha uma longa distância no menor tempo que consegue, sem se importar com o desgaste pelo qual passa, pois seu objetivo justifica qualquer esforço.

Em *Orgulho*, um trecho se desenrola de maneira similar, com as devidas remodelações no espaço: “— Vai chover, Janae! — grito atrás dela. / — Que bom! — diz ela, sem olhar para trás” (Zoboi, 2019, p. 47). Além do encurtamento do excerto austeniano, as ações que se encadeiam a essa apresentam profundas transformações em relação aos *samples* de *Orgulho e Preconceito*. Diferentemente de Elizabeth, que precisa caminhar uma longa distância até finalmente chegar a Netherfield Park, no remix Zuri precisa apenas atravessar a rua, já que a “mansãozinha” fica em frente ao seu prédio, como figura o seguinte trecho:

Os vizinhos correm para as suas casas, e poças começam a se formar nas beiradas das calçadas. Nem tento proteger a cabeça. Quando chego no portão, minhas tranças estão molhadas, pesadas e grudadas na testa e nas bochechas (Zoboi, 2019, p. 48).

Os únicos elementos reconhecíveis restantes no remix que nos permitem relacionar as duas passagens são a presença da chuva e a relação que ela desempenha na continuidade da interação entre as personagens. A chuva foi a responsável pela estadia de Jane em Netherfield Park, contribuindo para a aproximação de Jane e Sr. Bingley. No contexto de *Orgulho e Preconceito*, a longa distância foi imprescindível para que isso pudesse ocorrer. No remix, a chuva fez com que Zuri esquecesse seu laptop na casa dos vizinhos, resultando na necessidade da devolução, que foi feita por Darius. Diferentemente de *Orgulho e Preconceito*, no qual Jane pede a irmã que vá em seu socorro, uma vez que estar sozinha em Netherfield Park poderia ser visto como um desvio de conduta moral, em *Orgulho*, Zuri acredita que sua irmã precisa ser resgatada da “mansãozinha” e especula os sentimentos de Janae na casa dos Darcy, interpretando a chuva como uma espécie de sinal:

Começa a chover e, em segundos, aquilo se transforma em um toró. **A casa do outro lado da rua** me chama. Talvez a minha irmã esteja querendo que eu estivesse com ela para ver todos os eletrodomésticos de aço e móveis de consultório de dentista. Ou talvez ela não agüente ficar ali mais um segundo, mas não quer ser grosseira, então seria uma ajuda se eu fosse até lá (Zoboi, 2019, p. 48, grifo nosso).

A visão de Zuri não é suficiente para que o leitor determine a real vontade de Janae, mas a forte ligação que a protagonista tem com o bairro parece sempre servir como orientação para que ela chegue a conclusões em diversos aspectos. No dia seguinte, Darius aparece em sua casa para lhe devolver o laptop que ela havia esquecido na “mansãozinha”:

Enquanto ainda estou encarando o chão, ele me estende algo. O laptop.
 — Ah, merda! — digo, e pego logo. Nem tinha notado que esqueci na casa deles.
 — De nada — diz ele.
 — Obrigada — falo, abraçando o computador (Zoboi, 2019, p. 60-61).

Com a remodelagem do espaço e das personagens no remix de Zoboi, o laptop passa a ser o elo entre Zuri e Darius. A razão de um novo encontro entre Elizabeth e Darcy, que em *Orgulho e Preconceito* recai sobre a doença de Jane, é deslocada para o laptop.

O foco narrativo também foi alvo de intensas mudanças no processo de remixagem, principalmente devido à transferência da narração em terceira pessoa para a primeira pessoa. Somente isso já afeta drasticamente todo o remix, visto que o ponto de vista de um narrador externo à ação, como é o caso em *Orgulho e Preconceito*, tende a ser pelo menos em algum nível mais imparcial que o ponto de vista de um narrador personagem.

O narrador da obra-fonte usa do discurso indireto livre, a marca linguística que definiu o estilo da narrativa austeniana e que ajudou a perpetuar a escrita de Austen:

Talvez a realização estilística mais notável de Austen seja seu uso sutil e continuado do discurso indireto livre [...], uma técnica por meio da qual os processos de fala ou pensamento de seus personagens são combinados com as descrições do narrador (Mandal, 2005, p. 30).

Com a mudança de foco narrativo para a primeira pessoa, o uso do discurso indireto livre perde o sentido. Contudo, a voz da narração deixa mais evidente a progressão da protagonista no decorrer do remix, uma vez que o leitor tem acesso total ao mesmo conhecimento que o narrador.

Devido à não onisciência, a evolução do narrador, que também protagoniza o remix, se dá gradualmente, fazendo as mesmas descobertas que o leitor faz e ao mesmo tempo. Quando a opinião do narrador sobre alguma personagem muda por causa de uma revelação, as novas informações são disponibilizadas simultaneamente para o narrador e o leitor, de modo que nem um nem outro as tenha antecipadamente.

A supressão do discurso indireto livre no remix associada à supressão da sutileza de Austen são responsáveis por contribuir para a crítica mais explícita de Zoboi, que dispensa a ironia sutil austeniana em detrimento de maior clareza ao mostrar os problemas sociais que *Orgulho* pretende colocar em pauta. Assim sendo, o remix parece não compartilhar de objetivos que requeiram o uso do discurso indireto livre, justificando então a opção da autora por retirar a marca tão característica dos romances de Austen.

É dessa forma que o procedimento midiático remix se manifesta na literatura, partindo da separação de *samples* relacionados a elementos da narrativa. Demonstramos assim que o processo de remixagem se dá na literatura de forma semelhante à que ocorre na música. Os elementos narrativos se relacionam às faixas de uma canção. Como vimos, os *samples* utilizados por Zoboi são predominantemente conceituais, abstratos, relativos a características psicológicas e comportamentos das personagens.

Em suma, os elementos narrativos se relacionam às faixas de uma canção quando isolados e remodelados por meio da manipulação dos *samples*. Delimitando as características da música de acordo com as modalidades postuladas por Elleström (2017), verificamos que o remix se constrói a partir de conceitos e outras características literárias transportados por esses *samples*. A remixagem de *Orgulho e Preconceito* (1813) em *Orgulho* (2019) ocorre de forma a deixar alguns dos *samples* inalterados, ainda que não sejam simplesmente recortes textuais, ou efetivando um mínimo de alteração gráfica, como é o caso dos nomes de alguns personagens e do título da obra. O tempo da narrativa também não sofre alterações em sua estrutura durante o processo de remixagem,

mantendo a linearidade cronológica. O prazer do reconhecimento é certamente favorecido como resultado dessa prática. O ato de remixar uma obra literária, modificando partes de sua narrativa para que a leitura possa se adequar à atualidade, oferece uma “repetição com variação” (Hutcheon, 2013, p. 25), trazendo o conforto do ritual do reconhecimento da obra-fonte unido à surpresa da remixagem, que se dá na literatura de forma semelhante à que ocorre na música. O remix literário não só oferece a inovação necessária para remontar/rememorar uma obra literária como sua resignificação, mas também garante sua sobrevivência na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- Austen, J. (2014). *Pride and Prejudice* (1813). London: Penguin Books.
- _____. (2010). *Razão e sensibilidade / Orgulho e Preconceito / Persuasão* (trad. e notas Roberto Leal Ferreira). São Paulo: Editora Martin Claret.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Elleström, L. (2017). *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Domingos, A. C. M.; Klauck, A. P.; Mello, G. M. G. de. (Orgs). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- _____. (2021). *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais* (trad. Beatriz Alves, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer, sob supervisão de Elaine Barros Indrusiak. Revisão técnica de Ana Claudia M. Domingos e Camila A. P. de Figueiredo). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Gallagher, O. (2018). Sampling. In Borrough, X.; Gallagher, O.; Navas, E. (Orgs.), *Keywords in Remix Studies* (pp. 259–272). New York: Routledge.
- Gonzalez, S. M. C. (2021). *Com orgulho e sem preconceito: reescritas de Jane Austen no século XXI* (dissertação de mestrado). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.
- Gunkel, D. J. (2016). *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*. Cambridge: MIT Press.
- Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação* (trad. André Cechinel. 2ª ed). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Kristeva, J. (2013). *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates).
- Mandal, Anthony (2005). Language. In TODD, J., *Jane Austen in Context* (pp. 23-32). Cambridge: Cambridge University Press.
- Navas, E. (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Berlin: Springer Wien New York.
- _____. (2018). Remix. In Borrough, X.; Gallagher, O.; Navas, E. (Orgs.), *Keywords in Remix Studies* (pp. 246–258). New York: Routledge.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 1 (34), 18–30.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge.

- Sonvilla-Weiss, S. (2010). Introduction. In *Mashup Cultures* (pp. 8–23). Berlin: Springer Wien New York.
- Villa-Forte, L. (2019). *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ.
- Watkinson, J. (2002). *An Introduction to Digital Audio* (2ª ed). Waltham: Focal Press.
- Weekhout, H. (2019). *Music Production: Learn How to Record, Mix, and Master Music* (3ª ed). New York: Routledge.
- Zoboi, I. (2018). *Pride*. New York: Harper Collins Publishers.
- _____ (2019). *Orgulho* (trad. Giu Alonso). Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil.

ENTREVISTAS

INTERVIEWS

A INTERMIDIALIDADE COMO UM CAMPO INDEPENDENTE ENTREVISTA COM THAÏS FLORES NOGUEIRA DINIZ

ANA CLÁUDIA MUNARI DOMINGOS*
ana.c.munari@gmail.com

Em uma edição dedicada aos Estudos de Intermidialidade, levando à frente o nome de Lars Elleström (*In Memoriam*), não poderia ser outro o nome da entrevistada. Para mim, é uma honraria imensa trazer essa pequena conversa com aquela que é carinhosamente chamada de a madrinha da Intermidialidade no Brasil, criadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa Intermídia (CNPq).

Sobre Thaïs Flores Nogueira Diniz

Thaïs Flores Nogueira Diniz tem pós-doutorado em Estudos Fílmicos na Universidade de Londres e doutorado em Literatura Comparada. É professora aposentada colaboradora do Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Além da organização de livros sobre a intermidialidade, a professora tem publicado, em revistas no Brasil e no exterior, artigos relacionados com a intermidialidade.

Algumas de suas principais obras:

DINIZ, Thaïs F. N.. (2021). From the Sacred to the Profane: Yinka Shonibare's Last Supper. In Pawelec, A.; Shaw, A.; Szpila, G. (Orgs.), *Text-Image-Music: Crossing the Borders* (pp. 433-444). Berlin, Bern, Bruxelles: Peter Lang.

DINIZ, Thaïs. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.) (2012) . *Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea vol.2*. Belo Horizonte: Rona Editora - FALE/UFMG.

DINIZ, T. F. N. (2005). *Literatura e Cinema: Tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2891259327805135>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4726-8536>

Entrevista com Thaïs Flores Nogueira Diniz

Ana Cláudia Munari Domingos: Como criadora do primeiro grupo de pesquisa em Intermidialidade no Brasil, hoje um grupo consolidado no CNPq, a senhora é considerada

* Professora Adjunta, Universidade de Santa Cruz do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Cruz do Sul, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

uma precursora da área no país e mesmo nas relações dos estudos brasileiros com outros países. Como começou essa jornada?

Thaís Flores Nogueira Diniz: Esta jornada começou ao me submeter a um estágio de Doutorado Sanduiche na Universidade de Indiana, Bloomington, nos Estados Unidos. Naquela época meu interesse se concentrava nas relações entre literatura (especificamente teatro) e cinema. Encontrei no site da MLA o nome do professor Claus Clüver que me aceitou como co-orientador. Minha tese de doutorado tratou de filmes adaptados de *King Lear*, de William Shakespeare. Já doutora, ao convidar o professor a vir ao Brasil para ministrar um curso na pós-graduação, fiquei encantada com a sua abordagem que não se limitava a adaptações para o cinema, mas analisava diversos tipos de textos transpostos de uma mídia para outra ou produzidos em mídias diferentes. Sua preocupação com a “tradução intersemiótica” incluía transposições/ interrelações de vários tipos de textos e incluía mídias diversas. Antes de ele voltar aos Estados Unidos, criamos juntos o Grupo de Pesquisa, o *Intermedia*. Comecei, então, a participar de congressos na área e, conseqüentemente, a conhecer pesquisadores que tinham o mesmo interesse.

A. Domingos: Como se desenvolvem as atividades colaborativas do grupo Intermídia e como participar dele? Pesquisadores estrangeiros são aceitos?

T. Diniz.: O grupo se reúne uma vez por mês, atualmente apenas *on line*, por causa da pandemia. As reuniões são muito ricas porque várias atividades acontecem. Fizemos apresentação e discussão de vários textos teóricos de interesse dos membros do grupo. Além disso, fazemos traduções desses textos e os publicamos em forma de livros. Organizamos colóquios e jornadas. No momento estamos elaborando um glossário com termos usados em nossas pesquisas. Cada membro é responsável por um termo e faz um levantamento de sua origem, histórico, significados, etc. Os resultados estão sendo publicados em forma de vídeo-cápsulas, algumas das quais já disponibilizadas no nosso último colóquio, mas depois serão publicados em formato de livro. Durante os encontros, também são feitos avisos e convites aos membros para participação em congressos e publicações. Para fazer parte do grupo, basta ter um projeto de pesquisa relacionado à intermedialidade. Pesquisadores estrangeiros são bem vindos e alunos de graduação e pós-graduação também, mas, neste último caso, deverão ter, como orientador, um membro do grupo.

A. Domingos.: A intermedialidade é um espaço de encontro de diferentes campos do saber, como se dão essas relações, elas têm um centro?

T. Diniz: Sua pergunta merece uma abordagem bem complexa, mas vou tentar respondê-la sucintamente. Para definir intermedialidade, temos de pensar em dois caminhos: como um conceito e como uma ferramenta de análise. Como conceito, a intermedialidade inclui todos os tipos de interrelação entre as mídias, sejam eles de transposição, de combinação ou de referência. Como ferramenta, a intermedialidade serve para analisar os produtos midiáticos, concebidos em uma ou mais mídias. Nesse caso, os produtos serão desdobrados e os processos de sua formação, transmissão e recepção serão verificados. Além disso, muitas vezes um elemento midiático aparece sutilmente em um determinado produto e cabe ao pesquisador descobrir seu processo de inserção na configuração a ser analisada.

A. Domingos: Muitos pesquisadores adentram os estudos em Intermidialidade a partir da Literatura Comparada; outros, partindo dos estudos interartes. A Intermidialidade é um campo autônomo hoje? Como se resolvem esses vínculos a partir, por exemplo, das áreas de fomento, que exigem vínculo a áreas específicas, como Letras, Literatura, Linguística?

T. Diniz: Embora não seja o ideal, a Intermidialidade, em várias universidades, não é um campo autônomo e ainda está ligada à Literatura Comparada. Entretanto, a exemplo de universidades como a de Graz, na Austria, e as de Lund e Växjö, na Suécia, que oferecem cursos em Intermidialidade, grupos de pesquisa dedicados a esse tema estão surgindo e agregando membros de várias áreas. Esperamos que muitos outros grupos surjam, pressionando as universidades a reconhecerem a intermidialidade como um campo independente, uma vez que o fenômeno não é limitado à literatura e abrange muitas outras áreas de conhecimento. Por enquanto, imagino que as agências de fomento aceitem solicitações, mesmo que seja para atividades da intermidialidade, a partir da área de origem do solicitante.

A. Domingos: Na área de Letras, muitos acadêmicos relutam em considerar os estudos de midialidade em suas pesquisas. Qual seria a hipótese para essa espécie de desconfiança? A senhora tem alguma sugestão para esses pesquisadores?

T. Diniz: Acredito que essa relutância vem da antiguidade em que se considerava a palavra superior à imagem. Esses acadêmicos, que se prendem ao texto puramente verbal, se esquecem de que a comunicação, principalmente na contemporaneidade, se faz também por outros meios. Minha sugestão seria apresentar-lhes essa constatação e provar que as disciplinas da Faculdade de Letras se destinam, em sua maioria, a habilidades de comunicação e expressão, como, até recentemente, era denominada a disciplina nas escolas de primeiro grau.

A. Domingos: A necessidade de que o letramento inclua as questões de midialidade é indiscutível, como a Intermidialidade colabora para essa pedagogia?

T. Diniz: Como para a intermidialidade a mídia está relacionada à comunicação, as escolas deveriam, desde os anos mais elementares, ensinar as crianças a interpretar mensagens contidas em ilustrações, por exemplo, o que, para elas, já é usual. Já os alunos mais adiantados, mergulhados nos produtos culturais contemporâneos, muitas vezes concebidos em mídias, deveriam aprender a se comunicar também por outros meios, que não o da escrita, e analisar mensagens contidas nesses produtos.

A. Domingos: As diretrizes para a educação no Brasil, sobretudo a nova BNCC, já tem sinalizado para as novas formas de comunicação, sobretudo as digitais. Nos cursos de licenciatura, no entanto, essas diretrizes não parecem estar sendo seguidas, criando-se uma lacuna na formação dos professores. É preciso atualizar os currículos? Que sugestões a senhora daria para essa questão, tendo em conta que o letramento no Brasil ainda é uma área bastante problemática?

T. Diniz: Em 2000, quando fui coordenadora do Colegiado de Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, o currículo da nossa Faculdade e o de algumas outras unidades, sofreu modificações, entre elas, a necessidade de incluir disciplinas e atividades de outras áreas na formação dos alunos. Foi um passo muito grande em direção à interdisciplinaridade. É claro que ainda não significou que a intermidialidade passou a

fazer parte dos currículos, mas levando em conta que o próprio governo se preocupa com saberes diversificados, quem sabe daqui a algum tempo o Brasil não conte mais com analfabetos (em todos os sentidos)?

A. Domingos: Para aqueles que desejam iniciar os estudos em Intermidialidade, que obras a senhora sugere?

T. Diniz: Sugiro que, para iniciar, se eleja um teórico-- seja ele Claus Clüver, Irina Rajewsky, Werner Wolf, Lars Elleström, ou outro— e se leia alguns de seus textos e algumas análises que utilizaram sua teoria. Depois, será fácil e desejável que se possa comparar os diversos teóricos e os textos que os utilizaram como base. Aí então, ter-se-á a competência para escolher a teoria a partir do texto/configuração que se propõe a analisar. As obras que contém textos traduzidos pelo grupo e trabalhos apresentados em nossos colóquios constituem um bom começo de leitura.

Por email entre Nova Petrópolis (RS, Brasil) e Belo Horizonte (MG, Brasil), 25 de janeiro de 2022.

RECENSÕES

REVIEWS

ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA. *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes.*

Madrid: Visor Libros-Editorial de la Universidad de Varsovia, 2021, 360 pp.

DOLORES VILAVEDRA*
dolores.vilavedra@usc.gal

Sempre é grata a publicación, no ámbito académico, de monografías tan sólidas e compactas coma esta de Aránzazu Calderón Puerta. Entre tanta colectánea de textos forzadamente unificados baixo títulos de circunstancias que pretenden dotar de cohesión ao que non sempre a ten, nin podería tela, bótanse de menos obras como *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes*, tras as cales hai moitos anos de lectura e reflexión, moitas xornadas de articulación dun pensamento crítico e da súa materialización discursiva. Pero é que, ademais, neste seu estudo, Calderón esfórzase por ir máis alá da discursividade académica para tentar poñer en diálogo os debates que a sociedade española activou nas dúas últimas décadas para abordar cuestións fundamentais que unha Transición democrática timorata e pactista deixara pendentes: a xestión da memoria da guerra do 36 e da posterior ditadura por unha parte e, por outra, a necesidade de avanzar de forma significativa en todo o relativo á igualdade das mulleres e de rematar coas distintas violencias que sofren. Nesa encrucillada, as cinco novelas do ciclo “Episodios de una guerra interminable” de Almudena Grandes que Calderón analiza neste libro revélanse

como un corpus especialmente axeitado para acadar os obxectivos de investigación devanditos.

O libro ábrese cun breve pero denso e intenso capítulo introdutorio, “Repensar el pasado violento”, no que a autora senta as bases conceptuais dalgunhas das cuestións que despois abordará en profundidade: a definición da figura autorial de Almudena Grandes e do corpus que se vai analizar, o boom da memoria en España e a importancia do papel que aí xoga a ficción realista, ou a carga afectivo-emocional que supón todo tipo de enfrontamento cos pasados incómodos. A partir de aí, a obra organízase nunha estrutura plenamente simétrica de dúas seccións, cada unha delas dividida en dous capítulos, máis un bloque final de conclusións xerais e, por suposto, unha bibliografía moi ben seleccionada, que revela tanto o actualizado do coñecemento da autora coma a súa familiaridade coa teoría literaria clásica de referencia para os aspectos que aborda (Jonathan Culler, Marc Angenot, Terry Eagleton...).

A primeira parte (“Compromiso político, comunidades y colectividad”) iníciase cunha reflexión sobre “La historia (re)creada en la literatura” para seguir con “La literatura como (re)creación

* Profesora titular de literatura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, Departamento de Filoloxía Galega, Santiago de Compostela, España. ORCID 0000-0001-9291-2274

histórica”. No primeiro destes bloques, Calderón debulla como Grandes deconstrúe, por medio do ciclo narrativo “Episodios de una guerra interminable”, o discurso histórico hexemónico sobre a guerra e a posguerra. Pero antes de entrar a fondo nesta cuestión, a estudosa emprende unha indagación – breve pero intensa – na cuestión dos límites (cada vez máis difusos) entre historia e literatura. A partir da tensión entre ambos enténdese mellor a decisión de Almudena Grandes de apostalo todo á modalidade narrativa que Calderón denomina ‘novela realista de la memoria’ para desenvolver o seu proxecto literario que é tamén, como este ensaio irá poñendo de manifesto, un proxecto cívico. É neste bloque onde Calderón se detén brevemente a contextualizar o corpus estudado no marco teórico da chamada ‘literatura da memoria histórica’ española e a debullar algunhas das estratexias narratolóxicas das que se serve Grandes nas novelas do devandito ciclo.

A segunda parte deste estudo, “(De)construir las historia desde las emociones y el género”, tamén se subdivide en dous bloques: o primeiro, centrado na política das emocións; o segundo, en cuestións relativas á diversidade sexual e xenérica. A simple vista, podería considerarse que o pinchacarneiro metodolóxico é demasiado grande e que corremos o risco de afastarnos en exceso da meta final; porén, o obxectivo de Calderón nesta segunda parte é demostrar como a combinación dun abano de emocións lle permite a Grandes lexitimar a súa visión política do período histórico do que se ocupa nas novelas estudadas. Porque as emocións – cómpre non esquecerlo – articulan valores e ideas e fano connotativa e performativamente. Unha vez máis, e como xa fixera en capítulos anteriores coa cuestión dos vencellos entre ficción e historia e coa dos modelos de codificación

literaria da memoria (cuxas principais e máis recentes achegas foron brevemente sintetizadas por Calderón antes de aplicalas como categorías de análise da obra de Grandes), agora a estudosa revisa os resultados que o chamado ‘xiro afectivo’ das humanidades deixou na análise literaria. Para empezar, cun sintético repaso diacrónico e despois centrándose nas propostas de Sara Ahmed e Eva Illouz. Unha breve análise das emocións que Calderón etiqueta como ‘resistentes’ (medo, dor, indignación e furia) precede ao estudo -moito máis pormenorizado- do amor, ao que se lle presta unha lóxica atención posto que é, para a autora, “el sentimiento central y motor de la acción en todas las novelas de la serie”. O bloque conclúe que as emocións son, en boa medida, responsables da transformación de personaxes aparentemente banais en suxeitos políticos pero tamén eficacísimas ferramentas de mobilización afectiva e ideolóxica de lectores e lectoras. Consonte isto, Calderón consegue demostrar como Grandes, coas súas novelas, tenta mudar o código emocional tradicionalmente vencellado ás representacións do noso particular ‘pasado incómodo’.

No cuarto e último bloque Calderón recupera o concepto de ‘paria’ -que xa aplicara no capítulo 1 para analizar un amplo abano de figuras resistentes da posguerra- para empregalo agora cunha serie de personaxes que ela engloba baixo a categoría de ‘parias de género’. Se na primeira ocasión o termo tiña sobre todo un valor denotativo para referirse á estigmatización social que padecían os e as resistentes, agora Calderón parte da conceptualización de Arendt para refugar calquera tentación inmanentista e definir a de paria como unha categoría a partir da posición social que ocupa e das funcións que desenvolve. Deste xeito, a figura resúltalle útil á estudosa para localizar mecanismos de exclusión e para superar o binarismo vítimas / perpetradores que tan reducionista e maniqueo resulta na

análise dos pasados incómodos. Nesta liña de análise, as mulleres revélanse axiña como unha categoría singular de parias modernas por selo dobremente e por selo de xeito consciente. E serán as comunidades emocionais as que lles permitan construírse como suxeitos políticos, previa toma de conciencia da súa situación de parias. Porén, a análise de Calderón revela como, en varios casos, as protagonistas de Grandes seguen (mesmo tras pasar un proceso emancipador que lles permite ampliar a súa autonomía e axencia) a aceptar un destino e un ideal de felicidade plenamente convencionais. É dicir, malia que Grandes crea nestas novelas comunidades e personaxes que manexan un catálogo de valores moito máis diverso do que adoito consideramos como hexemónico, o certo é que no relativo á esfera do afectivo-sexual, as súas novelas naturalizan implicitamente o modelo heterosexual monógamo e resultan así fortemente normativas. Nesta liña de análise, resultan tamén ben esclarecedores -aínda que dun xeito contraposto- os epígrafes que, contra o final deste capítulo 4, Calderón lle dedica a aqueles casos nos que Grandes abandona o modelo de masculinidade(s) normativa(s) para ofrecernos outros alternativos ou mesmo disidentes e que se revelan, malia a súa reducida presenza, como plenamente coherentes co proxecto literario e cívico de Grandes.

No capítulo de conclusións, a autora reafirmase na funcionalidade da súa proposta de considerar as novelas do ciclo “Episodios de una guerra interminable” como un exemplo de literatura mimética, tal e como foi definida por Jonathan Culler, unha etiqueta que pode ser matizada, segundo o caso, con outras que definen con máis claridade a modalidade xenérica pola que Grandes opta en cada ocasión (novela sentimental, de aventuras...), todas elas subsumibles baixo a categoría de novelas da memoria. O seu

estudo consegue plenamente, na miña opinión, dar respostas coherentes e convincentes a todas as cuestións coas que a investigadora se foi enfrontando.

Pero, a maiores, o estudo de Aránzazu Calderón Puerta enfróntanos coa principal contradición que enfrontan sempre as posicións ideolóxicas conscientemente progresistas: no caso de Grandes, a de dilucidar ata que punto é coherente ou non manexar esquemas narrativos e emocionais hexemónicos (mesmo conservadores) para suscitar o interese do gran público por unha serie de novelas que pretenden, fundamentalmente, mudar o enfoque das representacións literarias do noso particular pasado incómodo para ofrecer así, a unha parte importante da sociedade actual, unha visión alternativa dese pasado.

Nesa contradición movémonos moitas e moveuse Almudena Grandes, cando menos como novelista. Teño a plena seguridade de que a ela lle encantaría o desafío dialéctico que *Parias y resistentes* supón para quen tente analizar os seus “Episodios de una guerra interminable” con honestidade intelectual. Mágoa que ela non chegase a tempo -por moi pouquiño- de lelo. Facelo nós, e discutir as cuestións que o estudo nos formula, pode ser unha boa homenaxe que render á súa memoria.

**CAMILA A. P. DE FIGUEIREDO; CECÍLIA NAZARÉ DE LIMA;
MÁRCIA MARIA VALLE ARBEX; MIRIAM DE PAIVA VIEIRA
(ORGS.). *Escrita, som, imagem: Leituras ampliadas, volume 2.*
Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2020, 216 pp.**

ERIKA VIVIANE COSTA VIEIRA*
erika.vieira@ufvjm.edu.br

Com a proposta de apresentar uma “leitura ampliada dos fenômenos midiáticos que caracterizam as produções contemporâneas” (2021, p. 7), a obra *Escrita, som, imagem: Leituras ampliadas, vol. 2*, apresenta doze ensaios resultantes de pesquisas docentes que foram apresentados na ocasião do II Colóquio Internacional Escrita, Som, Imagem, realizado na Faculdade de Letras da UFMG, em 2019. As leituras se autodenominam “ampliadas” porque remetem a um primeiro colóquio realizado no ano de 2017, mas que, agora, mostram-se mais abrangentes em sua visão das manifestações artísticas interdisciplinares.

Poucas publicações críticas se dedicam a dimensões interartísticas de forma tão cuidadosa e singular. A transversalidade é a principal característica das discussões veiculadas no volume que apresenta textos sobre música, narrativas gráficas, audiolivros, escrita jornalística, realidade aumentada, tipografia, instalação artística, retratos, dança, ilustração, fotografia e desenho. Tais assuntos dividem o volume em duas partes, cada uma contendo seis textos: enquanto interpretações e representações com implicações literárias, inclusivas e midiáticas compõem a primeira parte, a

segunda parte é reservada para releituras e registros iconográficos em suas dimensões políticas, éticas e urbanas.

Essa miríade de expressões artísticas é examinada sob o refinado rigor teórico dos estudos relacionados à intermidialidade, particularmente de base semiótica. Destaca-se sobretudo a singularidade estética dos objetos sob escrutínio que fogem ao senso comum e das práticas já consagradas, há muito já apreciadas pelas pesquisas em intermidialidade. As reflexões apresentadas buscam valorizar a peculiaridade de cada dimensão artística sem limitar a noção de mídia à perspectiva de um único autor ou a apenas uma área de conhecimento. Por ser um volume que trata das dimensões da escrita, do som e da imagem, o percurso crítico dessa leitura se propõe a passear por essas categorias propostas pelas próprias autoras, uma vez que categorizar os artigos por outros critérios seria pouco razoável.

Iniciando a leitura da obra pela temática da mídia sonora, o artigo “Entre ficções e ironias: Hector Berlioz e o músico artista” revisita as obras literárias do compositor Hector Berlioz. Surpreendentemente, revela-se a faceta literária do compositor, renovando nosso olhar frente à sua produção musical. Sua

* Professora Adjunta, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Faculdade Interdisciplinar em Humanidades, Curso de Letras, Diamantina, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3082-8805>

escrita “usurpa o espaço ocupado pela beleza da música” (p. 29), tornando evidente a interseção entre escrita e som que perpassa a obra do compositor, uma vez que ele se desdobra em diferentes papéis, que vão de narrador a crítico musical, além de compositor, em seus escritos.

Outro artigo que se destaca pela relação do som com a escrita e a imagem é o artigo em língua francesa de Bellarmin Etienne Iloki, centrado nas “formas breves” [formes brèves]. Na perspectiva apresentada, a intermedialidade se torna um lugar de integração de diversos discursos midiáticos que se realiza nesse lugar relacional diverso do som, da imagem e do texto jornalístico. Essa diversidade se concentra na relação entre as mídias de comunicação de massa, como o rádio, o telefone e a televisão, e suas respectivas formas breves televisivas, auditivas, e de escrita, presentes em *Le Bloc-notes* do escritor e jornalista francês François Mauriac. Iloki, assim, explora a convergência dos discursos breves como uma forma experimental de poética “jornalística” em que as noções de gênero extrapolam e invadem limites, refletindo a imprecisão da opacidade formal da escrita jornalística de Mauriac.

Uma perspectiva contemporânea une os ritmos contemporâneos do *rap*, *hip hop*, *street dance*, presentes na dança *krump*, que, somados a um trecho de ópera barroca bastante conhecida de Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes*, se transformam em um vídeo de curta metragem realizado pelo artista e cineasta francês Clément Cogitore. Essa inusitada combinação provoca um choque cultural entre arte de rua e arte erudita, entre o estilo urbano e barroco, entre uma expressão corporal rude e o refinamento da interpretação operística. O autor do ensaio, Rémi Astruc, explica que o *krump* é uma dança urbana que emergiu no início dos anos 2000 nas comunidades negras de Los Angeles, como alternativa à violência e à repressão policial, sendo sua

expressividade muito parecida com uma batalha, com seus corpos que se desafiam em aparente confrontação. A atmosfera de oposição e combate na videoarte de Cogitore transparece na crítica pós-colonial, que é precisamente captada pela análise de Astruc.

Ainda pairando na dimensão do som, o artigo de Sylvia Maria Guerra Anastácio partilha uma experiência de transposição para audiolivro de *Convivendo com as diferenças* (2017) de Martha Galvão, uma história que aborda a temática inclusiva dirigida-se às crianças com microcefalia. Primeiro, o ensaio centra-se na análise semiótica da relação imagem e texto na obra de Galvão. Em seguida, discorre sobre a experiência de gravar o audiolivro que, segundo a ensaísta, foi um processo que constou de várias etapas e muitos percalços. Como a autora mostra, a produção de um audiolivro não se dá instantaneamente e envolve vários processos, entre eles: sinopse, personagens, roteiro, gravação, efeitos sonoros e edição. Em outras palavras, como todo processo de transposição, é preciso estar atento às adequações à mídia de chegada, como as marcações radiofônicas, muito bem levantadas pela pesquisadora. Para além das características multimodais, esse relato de prática transpositiva se abre às questões relacionadas à inclusão e à luta contra o preconceito de leitores portadores de microcefalia, contribuindo enormemente para os estudos da intermedialidade que por ora se mostra útil e facilitador de acesso aos produtos culturais.

Certamente que o poder hipnótico das imagens faz a maioria dos textos refletirem o grande número de pesquisas que se dedica às relações interartísticas entre a palavra e o pictural. O texto “A intermedialidade nas narrativas gráficas: um olhar sobre Habibi” de Chantal Herskovic, por exemplo, se dedica à análise da combinação intermidiática presente na narrativa gráfica de Craig Thompson, *Habibi*. Para tanto, ela traça

um breve histórico dos conceitos de intermedialidade, atendo-se à classificação de Irina Rajewsky (2012), que se torna o fundamento de sua abordagem.

A iconografia do rosto na obra do artista húngaro contemporâneo Péter Forgács integra o estudo de Biagio D'Angelo intitulado “Tempos e rostos: a utopia iconográfica de Péter Forgács”. Centrando-se na instalação *Col Tempo*, sua análise versa sobre uma experiência do olhar para o outro, esse ser no tempo, que se perde em um labirinto teatral do artista. O trabalho de Fabrício Vaz Nunes, por sua vez, empenha-se em estabelecer relações iconográficas da imagem de Satã do *Paraíso Perdido* de John Milton, a partir da gravura *Melancholia I* de Albrecht Dürer (1514), com as imagens de Gustave Doré publicadas em 1866. A pesquisa de Nunes aponta para relações intermediárias bastante intrigantes entre o texto de Milton, a interpretação imagética de Dürer e as ilustrações de Doré realizadas no período Romântico. Essa triangulação entre texto e imagens contribui para revelar a evolução da representação da personagem bíblica em sua oscilação entre a representação do melancólico e do diabólico.

A fotografia ganha destaque em dois estudos: o primeiro, de Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani, discorre sobre a recorrência da imagem fotográfica de lugares públicos na obra literária *Nadja* de André Breton. Nesse ensaio, a deambulação por Paris se constrói como um percurso intermedial fotoliterário que remete à *flânerie* de Baudelaire. Com um olhar semelhante para a cena urbana, o artigo de Tânia de Castro Araújo denominado “Aparições”, relata sua experiência de registro fotográfico de caixas de correio durante seu trajeto diário até a Escola de Belas Artes da UFMG entre 1995 e 2005. Seu interesse peculiar por *Mail Art* deixa transparecer a sensibilidade perspicaz do olhar da pesquisadora que elabora uma poética visual a partir desse objeto, que é chamado

por ela de “receptáculo de uma escrita viajante, com as aventuras do extravio, do tempo, dos endereços inexistentes – dos afetos, conflitos enviados e guardados.” (p. 205). A temática da cidade também presente no movimento Urban Sketchers concede frescor ao desenho de observação e ao esboço na análise de Ana Elisa Ribeiro e Alexandre Lage Alvarenga Júnior em “Notas engajadas sobre práticas contemporâneas de desenho urbano e produção editorial”. Como se verifica, o olhar para a cena urbana se mantém bastante contumaz nos estudos sobre imagem desta publicação.

Finalmente, na dimensão da escrita, destaca-se o ensaio “Au(g)mentando textos” de Carla Viana Coscarelli e de Roberto González Ibañez, cuja ludicidade de seu título alude à tecnologia da realidade aumentada presente no termo em inglês, *augmented reality*. Segundo os autores, na realidade aumentada o leitor se transforma em usuário e passa a ter uma experiência imersiva mais plausível dentro de ambientes virtuais, de forma a complementar a realidade, ao invés de substituí-la completamente. A proposta dos pesquisadores é bastante otimista e busca, na convergência midiática, vislumbrar projetos educacionais que contemplem narrativas transmídia, especialmente quando discorre sobre as potencialidades do uso da realidade aumentada na educação e no trabalho com textos. Entre as vantagens do uso da realidade aumentada na educação estariam a elevação da motivação dos usuários e uma melhoria na interatividade e colaboração entre os estudantes, que os levariam a um envolvimento maior com o aprendizado.

Enquanto o texto de Coscarelli e González Ibañez nos mostra o quanto a dimensão escrita será influenciada pela tecnologia no futuro, o ensaio de Alex Martoni chama atenção para a forma da escrita, a tipografia, essa forma ancestral de composição material dos tipos, das letras. Em “O que vemos quando lemos?”

Tipografia como categoria de análise literária”, a dimensão imagética da letra passa a ser categoria de análise. Em seu estudo, processos de manipulação tipográfica inquietam o autor na medida em que influenciam os modos de experimentar a leitura do texto. As reflexões empreendidas por Martoni problematizam projetos editoriais de publicações recentes da literatura brasileira contemporânea que passam a colocar em diálogo o aspecto verbal e pictural da letra. Tal análise clama por uma sensibilidade intermedial, visto que a escrita passa a depender de critérios imagéticos para a organização gráfica de um texto, reconfigurando, assim, os sentidos

Diante dos estudos interdisciplinares apresentados em *Escrita, Som, Imagem: Leituras ampliadas v.2*, constata-se a relevância de publicações críticas dessa natureza. O conceito de leitura se amplia na atualização do nosso olhar para as práticas interartísticas abordadas. Os estudos críticos que compõem esse volume mostram-se diversificados e abertos a posicionamentos teóricos igualmente heterogêneos. A qualidade quase que inclassificável das temáticas citadas passa a ser, assim, seu maior êxito, pois revela o quanto a intermedialidade pode ser variada e servir como lugar acolhedor de visões tão díspares de mídias e textos.

ANA GARRIDO GONZÁLEZ. *Xohana Torres. Da viúva de vivo á muller navegante.*

Santiago de Compostela: Concello de Santiago-Universidade de Santiago, 2020, 200 pp.

MONTSE PENA PRESAS *
montserrat.pena@usc.es

A proposta que fai Ana Garrido neste ensaio resalta, moi especialmente, por achegar unha nova lectura da obra de Xohana Torres. Se comeza colocando a autora na xinea rosaliana, ao recoñecela como a primeira autora fundamental tras ela, despois identifica que moitas das súas protagonistas (e moi especialmente Maxa, a que ocupa o espazo principal en *Adiós María*) son, en realidade, outras viúvas – ou orfas, coma neste caso – de vivos. Porque unha das teses principais que sostén Garrido é que as protagonistas de Torres cumpren, con bastante fidelidade, o ideal da moza rara (nunha liña que tamén nos podería levar ás “chicas raras” de Carmen Martín Gaité) e mesmo das tolas, abrindo así “a porta a un futuro e un discurso que estaba por escribirse”.

Partindo dos estudos que fixeran á obra de Torres investigadoras coma Carmen Blanco, Marisol Rodríguez ou Iolanda Ogando ou Anxos García Fonte (habitualmente circunscritos a un dos diferentes xéneros que cultivou a autora), Garrido aposta por unha visión total da súa produción, incidindo de maneira singular na importancia de ler a súa dramática, a súa narrativa, a súa poesía e mesmo a súa produción para público infantoxuvenil coma un tótum que cobra máis sentido e profundidade cando se mira globalmente.

A partir de aí, a ensaísta decide organizar o seu estudo en catro partes centrándose, primeiramente, na obra dramática de Torres, para abordar, posteriormente, a análise de *Adiós María* (nun capítulo que é, en realidade, a cerna da obra) e achegándose, por último e moito máis brevemente, á súa produción poética. Esta parte tan só ten en conta *Do sulco*, seguramente porque existe un interese autorial en ocuparse das creacións de Torres anteriores ao poemario que a colocou definitivamente no canon: *Estacións ao mar*. Non por acaso, outra das grandes hipóteses que manexa Garrido nestas páxinas, e que xa fora apuntado por algunha outra investigadora con parellos, inda que diferentes argumentos, é que a famosa Penélope naveganta, símbolo imprescindible e case primixenio da última poesía galega escrita por mulleres, estaba xa bosquexada anteriormente nos textos de Xohana Torres, especialmente naqueles que non forman parte do xénero poético.

Isto conecta co peso que ten nesta análise a reinterpretación de *Adiós María*. Por unha banda, isto fundaméntase nas concomitancias que pode ter Maxa como tránsito a unha nova muller que, interesada na lectura e na escritura, fóra do estereotipo corporal da beleza dese tempo,

* Profesora Contratada Doutora, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Ciencias da Educación, Departamento de Didácticas Aplicadas, Santiago de Compostela, España. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5565-5408>

e decidida a procurar o propio camiño, está moito máis preto desa Penélope que quere vogar que do ideal feminino imposto polo patriarcado nesa época, unha sorte de anxo do fogar moldeado pola publicidade e os novos discursos da cultura popular. Por outra banda, a ensaísta semella considerar esta novela a pedra rosetta que, en boa medida, explica o sentido de toda a produción de Torres. Por iso, unha nova vía de profundización dérivase da aplicación da teoría das emocións de Sara Ahmed, o que nos leva a coñecer onde está a promesa da felicidade de Maxa e onde se atopan as súas frustracións, artelladas en certa maneira arredor do espazo da casa. A casa como lugar e espazo reservado para as mulleres, pero tamén coma elemento opresor, coma prisión, coma síntese do que a sociedade – e a propia avoa da protagonista – agarda dese “ser muller”. No marco da familia de quen emigrou, ademais, a casa como un non lugar transido por un compás de espera que resulta abafante.

Outro elemento en que se centra o estudo de *Adiós María* é nunha análise demorada das tres personaxes femininas fundamentais da novela: Maxa, a súa nai e a súa avoa, unha reinterpretación que se elabora á luz dos estudos de xénero, en non poucas ocasións cruzados coas investigacións que combinaron os parámetros do xénero e da nación, como poden ser os de González Fernández ou Miguélez Carballeira. Desta maneira, a avoa enténdese como un elemento que é quen de exercer unha continuada “violencia ideolóxica” permanente sobre a protagonista e a figura da nai resitúase, en canto se entende a emigración coma un proxecto familiar encamiñado tamén a mellorar o futuro das fillas e dos fillos, sendo ela mesma un chanzo para que Maxa poida ser esa moza rara que é.

Por último, as novas ideas sobre a novela de Torres nacen tamén de inserila no contexto que lle é propio: o da emigración galega dos anos 60 e 70, o fenómeno que explica, en boa medida,

parte dos conflitos que se presentan na obra: o choque entre as persoas que marchan e as que se ven obrigadas a quedar ou o éxodo cara o mundo urbano como un elemento de desarraigo e de perda de calidade de vida.

A pesar de que quizais se bota en falta unha abordaxe á produción da autora estudada realmente global, que abarque todas as súas obras publicadas, e de a lectura dalgunhas páxinas se vexa pexada por certas grallas, este *Xohana Torres. Da viúva de vivo á muller navegante* é un volume fundamental para comprender con máis profundidade, e dende diferentes arestas, a produción desta creadora. Mais, alén dese non renunciar a novas interpretacións de parte importante do macrotexto de Torres, este ensaio ficará connosco porque en certa maneira reescribe boa parte da nosa historia literaria: aquela que nos deixa explorar nos territorios das autoras, como Torres, que, sen seren marxinais se situaban nas marxes polas temáticas que abordaban no tempo en que as abordaban, polas protagonistas que construían no contexto en que o facían, polo xeito de contalo na etapa histórica en que lles tocou escribir.

