

Emanoel Cesar Pires de Assis  
Organizador

# Literatura, Imagem e Mídias



EDITORA UEMA

Emanoel Cesar Pires de Assis  
Organizador

**LITERATURA, IMAGEM E MÍDIAS**



© copyright 2020 by UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.  
Todos os direitos desta edição reservados à EDITORA UEMA.

## **Literatura, imagem e mídias**

### **EDITOR RESPONSÁVEL**

Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

### **CONSELHO EDITORIAL**

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho • Ana Lucia Abreu Silva  
Ana Lúcia Cunha Duarte • Cynthia Carvalho Martins  
Eduardo Aurélio Barros Aguiar • Emanuel Gomes de Moura  
Fabiola Oliveira Aguiar • Helciane de Fátima Abreu Araújo  
Helidacy Maria Muniz Corrêa • Jackson Ronie Sá da Silva  
José Roberto Pereira de Sousa • José Sampaio de Mattos Jr  
Luiz Carlos Araújo dos Santos • Marcelo Cheche Galves  
Marcos Aurélio Saquet • Maria Medianeira de Souza  
Maria Claudene Barros • Maria Sílvia Antunes Furtado  
Rosa Elizabeth Acevedo Marin • Wilma Peres Costa

Diagramação: Paul Philippe

Capa: Luan Rodrigo Cunha Dias

Literatura, imagem e mídias / Organizador, Emanuel César Pires de Assis.  
São Luís: EDUEMA, 2020.

118 p.

ISBN: 978-85-8227-216-9

1.Literatura maranhense. 2.Literatura contemporânea. 3.Letramento digital. I.Assis, Emanuel César Pires de. II.Universidade Estadual do Maranhão. III.Título

CDU: 821.134.3(812.1)

## **EDITORA UEMA**

Cidade Universitária Paulo VI - CP 09 Tirirical - CEP - 65055-970  
São Luís – MA. [www.editorauema.uema.br](http://www.editorauema.uema.br) – [editora@uema.br](mailto:editora@uema.br)



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	4
<b>CAPÍTULO I</b>	
PARE! VEJA ... E SINTA!: A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO NOS ENCONTROS DE CLARISSE E MONTAG NO ROMANCE DISTÓPICO <i>FAHRENHEITE 451</i> , DE RAY BRADBURY	8
<b>CAPÍTULO II</b>	
O DIÁLOGO ARTÍSTICO E O ELEMENTO TRANSMÍDIA NA OBRA DOLORES (E OS REMÉDIOS PRA DORMIR), DO ESCRITOR ITALO FURTADO	25
<b>CAPÍTULO III</b>	
A LITERATURA INTERMIDIÁTICA EM <i>O MONSTRO SOUZA</i> , DE BRUNO AZEVÊDO	41
<b>CAPÍTULO IV</b>	
ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERSONAGEM NOS ABRIS DESPEDAÇADOS	56
<b>CAPÍTULO V</b>	
DIÁLOGO ENTRE POESIA E CINEMA: ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO “PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA” DE ROSEMBERG CARIRY E SUA RELAÇÃO COM A POÉTICA DE PATATIVA DO ASSARÉ	70
<b>CAPÍTULO VI</b>	
LETRAMENTO DIGITAL: OUTROS DESAFIOS	86
<b>CAPÍTULO VII</b>	
NO CAMINHO DE UM SUICIDA HAVIA UM COMPUTADOR NA FRENTE DO COMPUTADOR HAVIA UM ESCRITOR	95
<b>CAPÍTULO VIII</b>	
A RECONFIGURAÇÃO DO AUTOR NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	106

## APRESENTAÇÃO

Nascida das reflexões e discussões realizadas em uma disciplina do Mestrado em Letras da UEMA, a coletânea de artigos intitulada *Literatura, Imagem e Mídias* busca contribuir para a produção e disseminação do conhecimento no que diz respeito à intersecção que a área de Letras faz com campos como o cinema, as artes plásticas e cênicas, além da constante e inevitável midiatização dos processos culturais, entre eles: as figuras do leitor, do autor, do sistema editorial como um todo e os processos de letramento que o digital engendra.

Ainda carecendo de uma discussão mais sistematizada, principalmente no tocante à produção maranhense, as temáticas que são abordadas nos textos que compõem a coletânea buscam exatamente refletir sobre as contemporâneas formas da obra de arte literária e a sua hibridização com outros campos artísticos e do saber. Dando destaque, também, para o uso das tecnologias em nossas vidas e como as narrativas contemporâneas, numa tentativa de capturar o presente, incorporam essas questões às suas temáticas.

Assim, o primeiro texto da coletânea, intitulado “Pare! veja ... e sinta!: a poética da desaceleração nos encontros de Clarisse e Montag, no romance distópico *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury”, de autoria de Andressa Silva Sousa e Emanuel Cesar Pires de Assis, faz uma interessante reflexão sobre como a evolução tecnológica impôs à sociedade um *status* incessante de urgência e rapidez e como as relações humanas estão, hoje, pautadas por uma cultura da velocidade. Para os autores, a Literatura, agindo contra a tirania da efemeridade contemporânea, revela aquilo que eles denominam de poética da desaceleração, demonstrando como Guy Montag e Clarice McClellan, personagens do romance de Ray Bradbury, aos poucos descobrem que é necessário, em meio ao turbilhão de eventos que acontecem praticamente ao mesmo tempo, aprendem a (re)olhar o mundo e as relações humanas.

Já em “O diálogo artístico e o elemento transmídia na obra *Dolores (e os remédios pra dormir)*, do escritor Ithalo Furtado”, Herbet Micael Araújo afirma que a literatura tem estabelecido, na atualidade, uma intensa interlocução com as mídias digitais e que o romance do escritor piauiense é uma ilustração interessante que parece estar em plena sintonia com o entrelaçamento artístico plasmado na contemporaneidade. Assim, o texto de Herbet Araújo objetiva examinar os mecanismos que propiciam o diálogo da literatura contemporânea com outras mídias e gêneros artísticos, tomando como objeto de análise o romance de Ithalo Furtado e outros elementos que compõem, direta e indiretamente, a narrativa *Dolores (e os remédios para dormir)*, como a música, a fotografia e o curta-metragem.

O texto que segue, de autoria de Igor Pablo Mendonça Dutra, também reflete sobre o processo de intermediatização da Literatura. Trazendo, por sua vez, a

obra *O monstro Souza: romance festifud*, de Bruno Azevêdo e as perspectivas intermediáticas que são usadas na produção da narrativa. Há no livro de Bruno Azevedo um diálogo entre a Literatura, o meio digital, através de um *blog*, e gêneros como as notícias de jornal e histórias em quadrinhos. Que, além de atuarem diretamente na composição da trama, abrem as possibilidades interpretativas da mesma e, para além disso, expandem o conceito de Literatura tradicionalmente conhecido.

Deivanira Vasconcelos Soares, em “Entre palavras e imagens: considerações sobre o personagem nos abris despedaçados”, realiza uma análise dos personagens protagonistas, Gjorg, do romance *Abril despedaçado* (1978), de Ismail Kadaré, e Tonho do filme homônimo de Walter Salles (2001), sob a perspectiva da apresentação e construção imagética por meio de descrições e caracterização, escolhas do romancista ou diretor, bem como a partir dos planos de filmagem e da expressividade interpretativa do ator. O artigo também busca contribuir para os estudos sobre adaptações de obras literárias para o cinema, não enfatizando uma possível superioridade de um meio sobre o outro, mas mostrando como eles apresentam características distintas e pedem olhares específicos.

O texto de Ernane de Jesus Pacheco Araujo e Gilberto Freire de Santana também traz o cinema como elemento que estabelece diálogos com a Literatura. O artigo relaciona a poética de Patativa do Assaré com o documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry; buscando compreender em que medida esses dois gêneros se encontram e se distanciam, como se dá esse encontro, e de que modo a poesia de Patativa atua como fio condutor da narrativa poética do documentário.

Maria Bethânia de F. Melo e Emanuel Cesar Pires de Assis discutem, em “Letramento digital: outros desafios”, o rápido crescimento das tecnologias digitais e, consequentemente, o surgimento de novas demandas sociais de uso da leitura e da escrita. Considerada como uma das competências a serem exigidas das pessoas para esse novo milênio, o letramento digital representa, segundo os autores, um processo de aprendizagem ao longo da vida, levando-se em consideração a constante evolução natural da tecnologia. Nesse contexto, ser letrado é muito mais do que codificar e decodificar palavras. Compreende um conjunto de competências e habilidades que incluem o uso e a produção de mídias digitais. O texto também enfatiza que o processo de letramento digital é, também, um sinônimo de inclusão, uma vez que permite que os indivíduos possam agir, ver e serem vistos na atual conjuntura social.

Márcia Maria da Conceição de Carvalho, no interessante “No caminho de um suicida havia um computador na frente do computador havia um escritor”, fazendo uma leitura de *O suicida e o computador*, crônica de Luís Fernando Veríssimo, percebe como a tecnologia, que torna mais ágeis praticamente todas as atividades humanas, é elemento de procrastinação, de adiamento da morte do

personagem, que busca escrever “a nota de suicídio perfeita”. Com uma divertida abordagem da busca da excelência ao elaborar tal nota, o próprio exercício da escrita e o ofício do escritor são abordados pelo olhar de um personagem-escritor que considera que “os que se suicidam mesmo são os que a terminam mais cedo”, tendo o computador, no momento atual, papel fundamental em tal empreitada.

Por fim, em “A reconfiguração do autor na literatura contemporânea”, Márcia Miranda Chagas Vale busca compreender a relação autor e autoria discutidos no âmbito da literatura contemporânea, num espaço biográfico cada vez mais abrangente e modificado pela midiaticização, que se tornou aliada constante de um processo literário e que se coaduna na intimidade dos envolvidos, sejam autores ou leitores, cada vez mais voyeuristas e expostos por meio de atitudes narcisistas e buscando as mídias digitais como trampolins para a exposição, não de suas obras, mas de sua própria figura.

É inegável que os textos aqui apresentados contribuem para uma crescente e inadiável discussão sobre como a Literatura, bem como os atos de ler e escrever, estão, no contexto da atual sociedade, se modificando e se interconectando com diferentes mídias e suportes. Espera-se que eles possam servir de possibilidade de diálogo com outras pesquisas e que despertem novos trabalhos e novas pesquisas para ampliar as discussões e referências sobre a área.

**Emanuel Cesar Pires de Assis**  
**Organizador**

# **CAPÍTULO I**

**PARE! VEJA ... E SINTA!: A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO NOS ENCONTROS DE CLARISSE E MONTAG NO ROMANCE DISTÓPICO *FAHRENHEITE 451*, DE RAY BRADBURY**

**Andressa Silva Sousa<sup>1</sup>**

**Emanoel Cesar Pires de Assis<sup>2</sup>**

*Certa vez, titio ia devagar por uma rodovia. Ele ia a sessenta por hora e o prenderam por dois dias. Isso não é engraçado? E triste, também? (Ray Bradbury).*

**“REDUZA OS LIVROS ÀS CINZAS E, DEPOIS, QUEIME AS CINZAS”: O UNIVERSO DISTÓPICO DE *FAHRENHEIT 451*, DE RAY BRADBURY.**

Considerando que a obra em análise pertence ao gênero literário Distopia, a fim de que tenhamos uma compreensão mais segura do texto, entendemos ser relevante a realização de alguns apontamentos sobre as características que o constituem. Entre elas, podemos mencionar, especialmente, a sua estreita relação com um outro gênero, o que lhe inspirou e que lhe possibilitou a existência, a Utopia. Antes, porém, vale ressaltar que não pretendemos problematizar ambos os conceitos, mas apenas expô-los em linhas gerais.

Desse modo, partimos do princípio geral de que tanto a Utopia como a Distopia carregam em seus discursos a inquietante insatisfação quanto ao *status quo* do meio social em que foram escritas. Contudo, a relação entre ambas não é apenas de aproximação, é também de afastamento, pois no propósito de expressar seus incontentos incômodos, percorrem o mesmo caminho, mas em direções inversas. Elas se achegam na medida em que são reflexos distorcidos da realidade; porém, distanciam-se quanto às naturezas opostas das imagens refletidas. Assim sendo, tendo em vista o descontentamento com o mundo, a primeira anuncia um futuro de esperança; já, a segunda, apresenta um horizonte decadente e deteriorado:

Enquanto a utopia projeta uma sociedade melhor, a distopia projeta uma sociedade pior, e ambas, utilizando diferentes

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: andysousa.jc@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Literatura (UFSC). Professor do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: emanoel.uema@gmail.com

formas textuais, apresentam um tom de insatisfação diante da sociedade que circunda o autor empírico; ambas são produções ancoradas na criticidade, embora suas motivações sejam distintas (BECKER, 2017, p. 54).

Para explicar mais claramente como se configuram as imagens contrastantes retratadas por tais gêneros, Caroline Valada Becker (2017) compara aos parques Disneyworld e Dismaland. Aquele, o mundo do Walt Disney (1901-1966), é a terra da fantasia e da felicidade, onde os sonhos deixam de ser simples desejos para, enfim, tornarem-se reais. Este, porém, idealizado por Banksy<sup>3</sup>, é o museu a céu aberto que ironiza, em todos os aspectos, a Disneyworld, apontando problemas consequentes do capitalismo.

É possível notar que a sátira construída por Banksy inicia-se pelo próprio nome do parque, pois “dismal”, na língua inglesa, significa escuro e sombrio. De modo antagônico, enquanto Disneyland vende o lema “onde os sonhos se tornam realidade”, o segundo parque traz em seus portões de entrada a seguinte saudação: “Welcome to Dismaland: Life isn’t always Fairytale” (BECKER, 2017, p. 10). Dessa maneira, Disneyworld reveste-se do conceito de utopismo e Dismaland, por sua vez, do distopismo. Considerando então as informações até aqui expostas, podemos afirmar que a Distopia é uma não-utopia, uma Utopia negativa.

Logo, fazendo menção ao tipo de ambiente ideal construído nas utopias, Michel Foucault, no prefácio de sua obra *As palavras e as coisas* (1999), afirma que o efeito gerado por elas é o conforto porquanto, não tendo um lugar no plano real, exibem um “espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (p. 13). Nas palavras de Manoel da Costa Pinto (2012), elas delineiam nações irreais compostas por seres humanos solidários que praticam a justiça, estabelecendo relações de afeto e cordialidade entre seus pares, em meio à natureza que, dominada e servil, lhes oferece tudo de que precisam para viver bem e em segurança. Um lugar perfeito.

De maneira mais nítida, o autor explica em algumas linhas que, enquanto quimeras, as utopias são, na verdade, “o sonho da razão”; ou seja, revelam o seu desejo pela chegada de um tempo áureo em que todas as crenças, sejam elas míticas, religiosas e ideológicas sejam suplantadas. Isso é o que nós conhecemos como o *Esclarecimento pela Razão*. Daí o motivo, para o autor, de as utopias parecerem irreais: “porque são racionais em excesso, porque contrastam com a irracionalidade reinante nas relações sociais” (PINTO, 2012, p.13). Por isso, há que se declarar que, ao tentar combater tudo aquilo que se opunha a ela, a ciência tornou-se um fim em

---

<sup>3</sup> Artista contemporâneo anônimo e ícone da arte de rua, conhecido por suas obras sarcásticas que fazem críticas aos sistemas social e político. Seus trabalhos podem ser facilmente encontrados nas ruas de Bristol, cidade localizada no sudoeste da Inglaterra.

si mesma, trazendo consigo não apenas benefícios, mas também uma série de infortúnios.

Entre os danos originados pelo racionalismo científico como autoridade absoluta para interpretar a realidade, podemos citar a perda do fascínio pela vida; nas palavras de Adorno (2003, p. 55), essa é “a experiência do mundo desencantado”. Em lugar das crenças religiosas, dos mitos, das superstições, o homem esclarecido tem à sua disposição o saber que lhe apresenta um universo sem mistérios, tal como ele é. Todavia, o conhecimento não o tornou realmente livre, senhor e dominador do mundo. Como forma de controle e de poder, o saber causou a sua instrumentalização e, ao invés de emancipá-lo, direcionou-o apenas à geração de riquezas e à produção de tecnologias. Foi no século XX, período em que o furacão da Modernidade alterou drasticamente o cenário universal, que tal conjuntura se consolidou.

Do conjunto vultoso de elementos que compunham o processo de modernização, Marshall Berman, em sua obra *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986), menciona alguns que coincidem com aqueles que já elencamos anteriormente, como a nova visão do homem sobre o universo construída a partir das então recentes descobertas no ramo das ciências e a concepção de tecnologias através do progresso do conhecimento e da industrialização da produção. No entanto, sem esconder os pomos podres de tais mudanças, o teórico afirma que um deles foi o catastrófico crescimento demográfico em decorrência do êxodo do homem do campo para os grandes centros urbanos. Conseqüentemente, milhões de indivíduos, deslocados de seus lugares de origem, como meio de sobrevivência, subjugaram-se às explorações daqueles que tinham sob seus domínios os novos aparatos industriais. Do aconchego do lar, o trabalhador passou ao insalubre ambiente fabril.

Destituídos dos seus antigos espaços de produção e inseridos nas fábricas, os trabalhadores foram separados e circunscritos aos seus limitados campos de atuação, cuja única atividade, ainda mais restrita, consistia em apertar botões. Os ritmos da vida e da fabricação aceleraram e, por isso, não havia tempo para executar nada além das tarefas previamente estabelecidas e dormir, ao chegar em casa, para a jornada do dia seguinte. Inseridas no contexto social burguês, as relações e as pessoas foram reificadas; estas perderam os seus traços próprios de subjetividade e individualidade, passando a compor um coletivo de sujeitos que têm a vida mediada pela técnica e aquelas tornaram-se puramente objetivas, baseadas em pactos econômicos envolvendo dinheiro e mercadorias.

Desse modo, a Modernidade foi um terreno fértil para a produção de sociedades fictícias que funcionam como espécies de lentes de aumento capazes de fazer o leitor enxergar, por meio de uma realidade alternativa, as calamidades dos séculos XX e XXI. Os romances *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin; *Admirável*

*Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley; *A Revolução dos Bichos* (1945) e *1984* (1949), de George Orwell são exemplos clássicos desse gênero. Assim, além de prognosticar futuros sombrios provocados pela supremacia da máquina que subjuga o homem e de denunciar a racionalidade que se transforma num fim em si mesma “abstrata, mecanicista, reduzindo o existente a um utensílio, alienado, sem consciência na linha de montagem e produzindo massacres com planejamento industrial” (PINTO, 2012, p. 14), tais distopias delatam a supressão do bem mais precioso ao homem: a Liberdade de pensamento.

Nesse sentido, ao lermos *Fahrenheit 451*, do escritor norte-americano Ray Bradbury, percebemos um mundo que, embora absurdo à época, ganha ares realistas ao notarmos sua estranha familiaridade com os nossos dias. Nele, o planeta não se tornou um laboratório científico com realizações superavançadas nem foi dominado por zumbis fruto de experimentos que falharam; ao contrário, continua habitado por humanos e contém alguns aparatos tecnológicos que, hoje, estão presentes no cotidiano da maioria das metrópoles e dos centros urbanos que conhecemos. Contudo, dentre todas as similitudes, a que mais se destaca é a atuação de um totalitarismo mais sutil - o da Indústria Cultural – responsável por produzir em todos um único modelo de pensar, ou melhor, de não-pensar, cujos efeitos são agravados pelo imediatismo que permeia toda a existência das personagens.

É evidente que em ambientes como esses há sempre aqueles que sofrem por não se encaixarem aos padrões estabelecidos, pois como já nos assevera Rettenmaier (2010, p. 15), “a utopia de um mundo sem diferenças, sem desigualdades, sem passado acaba em uma imagem de morte”. Por conseguinte, nesse cenário arrastado pela irrefreável correnteza do espetáculo, do consumo, da urgência e do senso comum, aquele que ousa nadar contra o fluxo determinado é punido severamente. Destarte, no futuro obscuro refletido por essa narrativa distópica, os livros são “armas” e constituem-se uma ameaça ao sistema, que é responsável por dominar, regular e nivelar todas as consciências dos indivíduos, sendo necessário, portanto, o extermínio deles:

Todos devemos ser iguais. Nem todos nasceram iguais como diz a Constituição, mas todos *se fizeram iguais*. Cada homem é a imagem de seu semelhante e, com isso, todos ficam contentes, pois não há nenhuma montanha que os diminua, contra a qual se avaliar. Isso mesmo! Um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o. Descarregue a arma (BRADBURY, 2012, p.81-2- grifo do autor).

O discurso supracitado abre-nos o caminho para algumas reflexões; uma delas é que, como seres únicos, cada indivíduo possui caracteres que o torna diferente dos demais que compõem o tecido social. De fato, é um truísmo

indiscutível que não nascemos iguais. Entretanto, o trecho informado revela que as pessoas “se fizeram iguais” no propósito de, com essa atitude, permanecerem contentes, uma vez que a dissonância fomentada pelos livros se tornou a causa de seus dissabores. O mais estranho é que esta aversão aos livros não foi imposta pelo governo. As pessoas decidiram abandoná-los por si mesmas, gradualmente, à medida em que a dinamicidade da sociedade se alterava: “O homem do século dezenove com seus cavalos, cachorros, carroças, câmera lenta. Depois, no século vinte, acelere sua câmera. Livros abreviados. Condensações. Resumos. Tabloides” (BRADBURY, 2012, p. 77).

Seguindo por este caminho, os textos literários foram adaptados para os programas de rádio com a duração de apenas quinze minutos; depois, foram reduzidos a uma única coluna de texto para que a leitura durasse somente dois minutos. *Hamlet*, de Shakespeare, por exemplo, que é um clássico da literatura universal, ficou limitado a uma única página e, igualmente a ele, todos os demais clássicos poderiam ser lidos nessa roupagem compactada. Disciplinas como História e Filosofia foram pouco a pouco negligenciadas até serem ignoradas por completo, pois, para estudá-las, é necessário tempo e exercício reflexivo, algo tedioso para uma população cansada, sedenta por prazer e caracterizada pela brevidade:

Clique, Fotografe, Olhe, Observe, Filme, Aqui, Ali, Depressa, Passe, Suba, Desça, Entre, Saia, Por Quê, Como, Quem, O Quê, Onde, Hein? Ui! Bum! Tchan! Póin, Pim, Pam, Pum! Resumos de resumos, resumos de resumos de resumos. Política? Uma coluna, duas frases, uma manchete! Depois, no ar, tudo se dissolve! A mente humana entra em turbilhão sob a mão dos editores, exploradores, locutores de rádio, tão depressa que a centrífuga joga fora todo pensamento desnecessário, desperdiçador de tempo! (BRADBURY, 2012, p. 78).

Assim, feito vírus que retardam a fluidez cotidiana, os livros precisaram desaparecer da face da Terra. Os bombeiros foram escolhidos para executar a desastrosa missão; e aqui reside mais um fato interessante do universo distópico do romance: graças ao progresso tecnológico, as casas são à prova de combustão e os bombeiros, antes designados para apagar os incêndios, agora devem produzi-los. Ponderando sobre essa realidade, ter o poder do fogo, nessa circunstância, é quase um dom divino e queimar livros, um nobre dever. Como guardiães da felicidade e do sono dos cidadãos de bem, eis o slogan oficial da instituição: “Reduza os livros às cinzas e, depois, queime as cinzas” (BRADBURY, 2012, p. 26). É imerso neste contexto alienadamente abrasador que encontramos, logo na primeira página do

romance, o personagem protagonista a acender uma grande e voraz fogueira. Para ele, queimar era, sobretudo, prazeroso:

Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e *alteradas*. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspiu seu querosene pegonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos era um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história. Na cabeça impassível, o capacete simbólico com o número 451 e, nos olhos, a chama laranja antecipando o que viria a seguir, ele acionou o acendedor e a casa saltou numa fogueira faminta que manchou de vermelho, amarelo e negro o céu do crepúsculo (BRADBURY, 2012, p. 21- *grifo do autor*).

Como sendo as palavras de boas-vindas ao leitor, elas têm o poder de impactá-lo na medida em que o faz vislumbrar um mundo imerso no caos, extinguindo-se em meio às chamas. A atmosfera em combustão torna-se ainda mais estranha ao perceber que o narrador associa o ato de destruição não à dor, mas ao deleite. O ilusório e automático regozijo descrito acima é sentido pelo bombeiro Guy Montag, personagem protagonista, enquanto cumpre, sem questionar, o seu dever diário: queimar os livros que, sob o calor de 451 graus Fahrenheit (°F), “morriam num estertor de pombos na varanda e no gramado da casa (...) e se consumiam em redemoinhos de fagulhas e se dissolviam no vento escurecido da fuligem” (BRADBURY, 2012, p. 21).

Se voltarmos o pensamento, então, à construção da Modernidade, erguida sobre os pilares da tecnologia, cuja essência é a promoção de elementos tais como “eficiência, velocidade e produtividade” (CUPANI, 2011, p. 12), não nos parece tão absurdo que os livros tenham o mesmo destino no mundo empírico atual. No superacelerado século XXI, entre Facebook, Twitter, Blogs, Posts, Instagram, Stories, Whatsapp, Status, Youtubers, Booktubers e emoticons (...), à primeira vista, pode mesmo parecer improvável que haja um lugarzinho, nesta sociedade capitalista e apressada, para algo tão ineficiente, já que não tem uma função pré-estabelecida; tão improdutivo, já que não tem a intenção de gerar lucro; e desacelerador, pois exige tempo reflexivo dos seus leitores, feito a Literatura. Mas será que estamos chegando a um momento em que os livros serão queimados e os seus leitores extintos ou mesmo raros como em *Fahrenheit 451*? Ou será que, talvez, tenhamos de nos abster da tecnologia para que a Literatura não morra?

Ambas situações são trágicas. Renunciar a tecnologia e dizer que não necessitamos dela para vivermos bem é uma atitude, no mínimo, irrefletida. A verdade é que ela se tornou tão presente e íntima em nossas vidas, que até mesmo ao

programarmos as tarefas que realizaremos durante o dia, no intuito de manipular o tempo a nosso favor, indica que adotamos “uma atitude e uma mentalidade tecnológicas” (CUPANI, 2011, p. 12). Porém, tanto para o leitor que toma em mãos, com paixão, os seres de papel, quanto para aquele que os ama e os lê em um suporte digital; seja para o que faz de suas páginas fonte de informações, interações, recordações ou para o que tem neles uma afluyente de encanto e de imaginação, a ideia de um lugar sem a sua presença é insuportável a tal ponto que o próprio viver perde o sentido.

Foi o que aconteceu com a senhora Blake, outra personagem da obra, assim que sua biblioteca foi descoberta pelos bombeiros. Ela preferiu ser consumida junto com seus livros a viver sem eles. Mas Montag não sentia o mesmo amor por aqueles papéis cheios de pontinhos pretos. Por isso, sempre que concluía, com precisão, mais uma jornada de trabalho, ele abria “o sorriso feroz de todos os homens chamuscados e repelidos pelas chamas” (BRADBURY, 2012, p. 21). Sua existência continuaria preza a este ritual inconsciente, rindo sem realmente achar graça, não fosse os instantes em que, sequestrado de sua irrefreável rotina, pôde parar, olhar, enxergar e sentir o mundo através do modo de viver de Clarisse MacClellan, uma adolescente de dezessete anos.

Entendendo, conseqüentemente, que a Literatura não se constitui um simples reflexo mecânico do meio social mas, partindo dele, atua sobre ele, acreditamos que, em nossos dias, a Literatura tem sofrido metamorfoses, tanto na forma quanto no conteúdo, adaptando-se ao contexto digital, mas mantendo aquilo que tem de essencial: o poder de fazer-nos reduzir a velocidade e, se imperioso for, fazer-nos parar, ainda que em movimento, a fim de pensarmos a nossa condição enquanto seres humanos, inclusive, enquanto seres tecnológicos. Nessa perspectiva, encontramos no modo de proceder da adolescente Clarisse McClellan e na sua influência sobre o bombeiro Guy Montag a personificação dessa essência literária.

## **A POÉTICA DA DESACELERAÇÃO: “CAMINHARAM PELA NOITE NA BRISA MORNA E FRESCA QUE SOPRAVA SOBRE A CALÇADA PRATEADA”.**

Um dos questionamentos recorrentes e inquietantes do mundo hodierno é: “Para onde estamos indo com tanta pressa?!”. Possivelmente, imersos no frenesi da vida atual, muitos ainda nem tiveram tempo para fazê-lo a si mesmos. De qualquer modo, se existe uma percepção certa com a qual todos concordam é que, a partir da Modernidade, ocorreu a evolução da aceleração da experiência humana. É provável que muitas pessoas já se perceberam fazendo estas perguntas: Por que viajar de carro por vários dias, se posso fazer o mesmo trajeto de avião e gastar apenas algumas horas? Por que escrever cartas em papel, se posso escrevê-las e reeditá-las quantas

vezes quiser, sem rasurar folhas, em um computador? Ou melhor, por que mesmo escrever, se posso enviar um áudio ou fazer uma chamada de vídeo do celular?! No mundo capitalista e tecnológico, vivemos a Cultura da Velocidade, que se traduz no lema: “Tempo é dinheiro!”.

Assim, se refletirmos acerca da leitura, especialmente a literária, na contemporaneidade, segundo Chartier (2002), uma das problemáticas erguidas foi a crível “morte do leitor e o desaparecimento da leitura como consequência inelutável da civilização da tela, do triunfo das imagens e da comunicação eletrônica” (p. 105). Essa preocupação pode ser percebida em *Fahrenheit 451*, pois ao passo em que os livros foram banidos, as paredes das casas foram preenchidas com “telões” em que os programas apresentavam grupos de pessoas, as “famílias”, com os quais o telespectador podia interagir em tempo real. A personagem que mais se encontra presa neste espaço de alienação, onde as telas e as imagens têm o domínio sobre a mente, é Mildred, esposa de Montag:

Bem, daqui a dez minutos entra uma peça no circuito de tela múltipla. Eles me enviaram o papel esta manhã. *Eu mandei algumas tampas de embalagens*. Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona da casa, que sou eu, faz o papel que está faltando. Quando chega o momento das falas que faltam, todos olham para mim, das três paredes, e eu digo a fala. Por exemplo, aqui o homem diz: “O que você acha dessa proposta, Helen?”. E olha para mim, que estou sentada aqui no centro do palco, entende? E eu digo, eu digo ... [...] “*Acho excelente!*”. E eles seguem com a peça até que ele diz: “Você concorda com isso Ellen?”. Eu digo: “*Claro que sim!*”. *Não é divertido, Guy?* (BRADBURY, 2012, p. 39 - grifo nosso).

O excerto supracitado chama a nossa atenção em alguns aspectos. Primeiro: os telões ofereciam programas que visavam a promoção da diversão (e diversão não é o sinônimo de felicidade). Segundo: além do entretenimento, as telas apresentavam propagandas que impunham o consumo de alguns produtos, pois a fim de obter a peça que agora tinha em mãos, Mildred precisou enviar aos organizadores algumas embalagens. Terceiro: Mildred era uma consumidora dos produtos ofertados, já que enviou os rótulos. Chegamos à compreensão de que esse modelo de interação social encaixa-se perfeitamente ao tipo de relação presente no contexto social denunciado por Guy Debord em sua obra *A Sociedade do Espetáculo* (2017).

Para o escritor, o espetáculo é exatamente “a relação social entre pessoas, mediada por imagens”, e materializa-se nas formas de “informação ou propaganda, publicidade ou o consumo direto de divertimentos”. As imagens ditam o que deve ser consumido, pois “o que é bom aparece”, convencendo ao espectador da

indiscutível necessidade de possuir tal bem para ser feliz, embora não seja realmente necessário. É o “império da passividade moderna”. Aqui, para que o espetáculo se perpetue, ele exige do dominado um comportamento hipnótico, de aceitação a tudo o que lhe é transmitido, tal qual o de Mildred que apenas concordava com as colocações dos membros de sua “família”. Essa atitude apática e inerte por parte do indivíduo dá-se principalmente porque as imagens aparecem “sem réplica, pelo seu monopólio da aparência”. Pela velocidade e fluidez com que se mostram, não há tempo para contestá-las, apenas para consumi-las (DEBORD, 2017).

Contudo, o que notamos em nossos dias é a evolução desse fenômeno: hoje, as pessoas deixaram de ser apenas consumidoras para serem, muito mais, produtoras de imagens. Estas fluem aos milhares a cada segundo nas redes sociais e aquelas querem se mostrar, falar e impor as suas verdades. Ninguém quer ver, ouvir e pensar no que o outro diz. É a tirania da visibilidade que, inserida na Cultura da Velocidade, constrói indivíduos automatizados que não questionam, que não pensam, que não enxergam bem e que se encontram distantes uns dos outros. Todas essas características são identificáveis no bombeiro Montag e Clarisse é o avesso de todas elas. Ela é a Literatura personificada. Ele é a representação do homem moderno. Por isso, nós o encontramos, logo nas primeiras páginas, sendo levado, passivamente, pela força da aceleração:

O trem pneumático deslizou silenciosamente por seu duto lubrificado na terra e o lançou para fora com uma lufada de ar morno, na escada rolante de ladrilhos bege que subia para o subúrbio. Assobiando, deixou que a escada rolante o deslizasse pelo ar sereno da noite (BRADBURY, 2012, p. 22).

Este dia seria só mais um, igual a todos os demais de sua medíocre existência, não fosse o seu encontro com alguém especial. A caminho de casa, ao deixar a escada rolante, reduzindo o passo até quase parar, Montag encontrou-se com uma menina incomum. Havia nela “uma espécie de fome delicada que em tudo se detinha com infatigável curiosidade [...]; os olhos estavam tão fixos no mundo que nenhum movimento lhe escapava” (BRADBURY, 2012, p. 23). Sem sequer se mover, aquele olhar parecia revirá-lo de ponta-a-cabeça, perscrutando tudo o que ele escondia em seu coração. Mas “quantas pessoas existiam cujos rostos eram capazes de captar e devolver a expressão de outra, seus pensamentos e receios mais íntimos?” (BRADBURY, 2012, p. 29). Bem poucas. Ao parar para mirar o rosto de Clarisse, Montag viu-se refletido nele nos mais ínfimos detalhes. É a Literatura iniciando o processo de desaceleração, revelando a ele mesmo quem, de fato, ele era: “só um homem”. Um homem usado como engrenagem para a manutenção da máquina:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em apenas lubrificantes para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais precisam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas de arte (ADORNO, 2003, p. 57).

Montag não tinha muita noção do que estava fazendo. Nunca tinha parado para tentar entender o papel que desempenhava, pois não tinha coragem de questionar o que lhe pediam. Para isso, exigia-se dele uma outra habilidade que lhe era ausente: a de pensar. Certa vez, ele mesmo reconheceu: “Não estou pensando. Apenas estou fazendo como me mandam, como sempre” (BRADBURY, 2012, p. 118). Já de Clarisse, ele disse “Você pensa demais” (p. 27). Como sua missão era despertá-lo da sua letargia, a menina lançou a pergunta: “É verdade que antigamente os bombeiros *apagavam* incêndios? [...]. Uma vez me disseram (...) que as casas pegavam fogo por acidente e as pessoas precisavam dos bombeiros para deter as chamas (p. 26- grifo do autor). Encontramos nesses trechos a primeira qualidade da Literatura enquanto arte: a crítica social e o questionamento da ordem estabelecida.

Considerando essa característica da obra literária e retomando a referência de Adorno (2003), pode parecer que o teórico esteja atribuindo à arte, ao romance moderno, uma função, uma utilidade, mas não é isso. Segundo Danner (2008), o teórico apropria-se da ideia kantiana que afirma que, para nós, algo pode ser considerado belo quando “percebemos na forma do objeto uma finalidade, sem que possamos determinar conceitualmente qual é o fim específico subjacente a ela” (DANNER, 2008, p. 7). Não é que a arte moderna tenha sido criada para determinado fim, porém, quando autônoma, na sua falta de determinação social imediata, ela é essencialmente crítica. Não se deixa prender pelo sistema. É rebelde: “Eu raramente assisto aos ‘telões’, nem vou às corridas ou parques de diversão. Acho que é por isso que eu tenho tempo para ideias malucas” (BRADBURY, 2012, p. 27).

A verdadeira Literatura não foi criada **para** criticar, ela **é** crítica. E sua criticidade fundamenta-se na ambiguidade. Então, ao invés de afirmar algo, a Literatura prefere a dúvida, o entrelugar. Esta posição lhe permite uma visão mais nítida do mundo, visto que, dele, pode submeter tudo às suas análises. Nessa dimensão, enquanto caminhavam, Clarisse, na sua perspectiva analítica, mencionou a Montag que os carros a jato andavam tão velozes que os motoristas não enxergavam a paisagem. O que eles viam eram manchas apenas: manchas verdes eram gramas; manchas brancas eram casas e manchas marrons eram vacas. Reconhecemos que, em seu discurso, a alta velocidade causa uma espécie de miopia naqueles que são levados por ela. E se o que vemos são apenas borrões, o mundo deixa de fazer sentido para nós, perde a sua beleza, já que o olhamos, mas não o

enxergamos. Certamente, esta é uma alusão à experiência do mundo desencantado em decorrência do Esclarecimento.

Então, partindo dessa realidade-nódoa que Montag conhecia bem, a menina, feito um colírio, desanuviou-lhe a visão, fazendo-o ir além do lugar comum. Eis o segundo atributo da Literatura: ela faz o leitor ver claramente por entre as sombras:

Já viu os cartazes de sessenta metros no campo, fora da cidade? Sabia que antigamente os outdoors tinham apenas seis metros de comprimento? Mas os carros passaram a passar tão depressa por eles que tiveram de espichar os anúncios para que eles pudessem ser lidos.

--- Eu não sabia disso! --- riu Montag abruptamente.

--- Aposto que sei de mais uma coisa que você não sabe. **De manhã, a grama fica coberta de orvalho.**

Subitamente, **ele não conseguiu lembrar se sabia disso ou não e ficou muito irritado.**

--- E **se você olhar bem** --- disse ela num aceno de cabeça para o céu ---, **tem um homem lá na Lua.**

**Fazia muito tempo que ele não olhava para o céu** (BRADBURY, 2012, p. 27- *grifo nosso*).

Particularmente, este é um trecho da obra, entre outros tantos, que nos toca profundamente. A maneira como o texto denuncia a ignorância de Montag, e a forma como tenta rompê-la é de uma delicadeza singular. Saber que, pela manhã, a grama fica coberta de orvalho parece ser um conhecimento tão banal que a ideia de alguém não saber disso chega a ser uma realidade absurda e assustadora. Mas o pior que não saber, é não ter a consciência de que não se sabe. Era essa a situação do bombeiro. O bom é que Clarisse conseguiu sensibilizá-lo, uma vez que ele demonstrou irritação diante de sua falta de conhecimento sobre coisas bobas. Ademais, devolveu-lhe o encanto pelo mundo ao fazê-lo imaginar a existência de um homem na Lua. Como diz Todorov (2014, p. 23), “a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo”. Reestabelece a magia perdida em decorrência do racionalismo científico, proporcionando-nos sensações que tornam o “mundo real mais pleno de sentido e mais belo” (TODOROV, 2014, p. 24).

Por fim, na despedida do primeiro encontro, nada mais próprio que uma pergunta destabilizadora: “Você é feliz? - perguntou. Eu sou o quê? – gritou ele” (BRADBURY, 2012, p. 28). Tarde demais. Clarisse saiu correndo, deixando-o sozinho a lidar com a questão. Inicialmente, foi muito difícil para ele admitir que não era feliz, pois carregava “o sorriso inflamado ainda preso no músculo da face. Nunca desaparecia aquele sorriso, nunca, até onde ele conseguia se lembrar”

(BRADBURY, 2012, p. 22). Mas, depois de muito refletir, admitiu que sua felicidade era apenas uma máscara e a garota havia fugido com ela. A pergunta da menina suprimiu a tranquilidade de Montag e, a partir desse momento de caos, ele pode ressignificar a sua existência. A Literatura nos permite dar forma aos sentimentos que experimentamos e ordenar o fluxo dos eventos da nossa vida.

Ao entrar em casa, no frio silencioso daquele lugar, Montag percebeu a magnitude de sua infelicidade ao notar que não conhecia aquela mulher marmórea que morava no mesmo recinto que ele: a sua esposa. Mildred também não o conhecia, pois quem a acompanhava durante todo o dia até à noite, quando ia deitar-se vazia, eram as “famílias”. Quanto mais Mildred se divertia com os “telões” e Montag trabalhava, menos sabiam um do outro. Eram sujeitos iguais e desconhecidos. “Um homem ridículo e vazio junto a uma mulher ridícula e vazia” (BRADBURY, 2012, p. 66). Assim sendo, ao ler o romance, em contato com o que a arte tem de essencial, o leitor tem, diante de seus olhos, a realidade social desmascarada: homens alienados, vivendo em função do que lhes é imposto pela indústria cultural como adequado, correto e aceitável; vivendo como peças de um jogo que o sistema capitalista move de acordo com o que lhe é favorável; vivendo sob o contínuo apagamento de sua subjetividade:

(..) o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre homens vivos e as relações petrificadas. Neste processo, a própria alienação tornou-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e a coletividade, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros (...) O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Desse modo, está claro que a extinção dos livros e o nivelamento ou o apagamento das subjetividades de ambos não os fizeram verdadeiramente plenos. A instrumentalização de Montag em seu trabalho e a alienação de Mildred diante da Indústria Cultural apenas lhes impediu de perceber o estado de infelicidade e distanciamento em que se encontraram, camuflando o vácuo que os consumia. Como não possuíam liberdade para pensar, agiam como máquinas e marionetes e, portanto, sem sentimentos. Por outro lado, notamos em nosso contexto, a existência de uma “hiperliberdade” – aquela que os usuários do universo tecnológico possuem para expressar suas opiniões (principalmente as destrutivas) nas redes sociais. Então, cabe-nos perguntar: Tal liberdade, associada ao “afastamento físico” entre as pessoas interligadas virtualmente, não estaria abrindo espaço para um novo modelo de

irracionalidade e, por isso, de insensibilidade? Nessa circunstância, a Literatura também pode muito, em especial, a Literatura que pode ser disseminada nesse meio: a “(Hiper)literatura” (RETTENMAIER, 2010).

Embora o futuro distópico idealizado em *Fahrenheit 451*, de Ruy Bradbury, não tenha se consumado por completo, não podemos dizer que as preocupações por ele apresentadas são gratuitas. Vivemos em um mundo muito mais dinâmico e frenético que aquele por ele “profetizado” em decorrência do surgimento da web e de todos os instrumentos atrelados a ela. No entanto, não podemos concluir, com isso, que vivemos uma realidade pior. Se por algum tempo ouvíamos comentários temerosos acerca dessa nova realidade, afirmando que, a partir de sua difusão, surgiria uma geração de zumbis ignorantes que detestam a leitura e os livros, hoje, percebemos que os sujeitos da globalização informatizada também leem, e muito. A bem da verdade, a “inteligência humana e os processos interiores da subjetividade” adaptaram-se à máquina:

De alguma maneira, ou da maneira mais complexa (e colaborativa) que possamos imaginar, os seres humanos projetam os computadores, os quais reprojeta os seres humanos, num contínuo processo de alimentação e retroalimentação (RETTENMAIER, 2010, p. 204).

Os livros e a Literatura também passaram por este processo de transformação e readaptação. Nada é tão firme e sólido que não possa se desmanchar: “A natureza de todas as coisas está em fluxo e curso. Mesmo a literatura, aquela tão bem abrigada nos livros durante a modernidade, sofre os impulsos do dinamismo da vida” (RETTENMAIER, 2010, p. 207). Atualmente, além dos *e-books* que, apesar das diferenças, se parecem mais com os livros tradicionais, temos os “Hipertextos” literários que circulam nos mais diversos espaços midiáticos, provando que “a literatura verbal pode coexistir com outras mídias, num criativo (e significativo) hibridismo” (RETTENMAIER, 2010, p. 217). Esses textos, contudo, parecem se perder na rede tão rapidamente quanto “viralizam”. Isso os tornaria inferiores àqueles que circulam no papel, que parece ter mais durabilidade?

Para responder tal questão, é necessário mencionar uma conversa que Montag teve com Ferb, um ex-professor universitário. Montag sabia que tinha tudo para ser feliz, mas não era. Alguma coisa estava faltando. Ele se lembrou que as únicas coisas que faltavam no mundo eram os livros que ele havia queimado durante doze anos. Mas Ferber corrigiu-o, dizendo:

Você é um romântico incurável --- disse Ferber. --- Seria cômico se não fosse trágico. Não é de livros que você

precisa, é de algumas coisas que antigamente estavam nos livros. As mesmas coisas *poderiam* estar nas “famílias das paredes”. Os mesmos detalhes meticulosos, a mesma consciência poderiam ser transmitidos pelos rádios e televisores, mas não são (BRADBURY, 2012, p. 107- *grifo do autor*).

A Literatura que circula na web, de modo nenhum, é inferior à impressa, pois a sua essência não se perde à medida que muda de espaços de atuação. Se a Literatura contemporânea apresenta-se em postagens, *tweets*, *hiperlinks* e em formatos reduzidos é porque precisa ser rápida o suficiente para alcançar a grande massa de leitores que residem nesse meio. Mas mesmo reduzida, ela possui a densidade necessária para aproximar, sensibilizar e fazer desacelerar. Assim, quando os caminhos virtuais de nós (hiper)leitores cruzam-se com o percurso digital da (hiper)literatura, tal qual os encontros de Clarisse e Montag, aceitamos, sem resistência, ao implícito convite de parar, olhar e refletir. Se hoje a vida sem tecnologia é impensável; tão impossível também é a vida sem Literatura. Pensando assim, por que não disseminar Literatura por meio da tecnologia?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apontamos inicialmente neste estudo, ao construir o universo ficcional, as Distopias, sejam elas literárias ou filmicas, esboçam um futuro tenebroso acentuando um mal social do presente. Elas são uma espécie de ultimato à mudança impreterível, no propósito de se evitar o pior. Desse modo, o seu pessimismo ativo não pode ser interpretado como uma apologia à decadência, mas deve ser entendido como um grito por transformação. Pois segundo afirma Roberto Causo de Sousa (2003), para que as sátiras distópicas façam sentido, é necessário que o autor não apenas pressuponha falhas no sistema social e político atacado, mas também “que essas falhas possam ser corrigidas, que o sistema possa ser transformado” (SOUSA, 2003, p. 59).

Assim, em resposta às circunstâncias que transformaram o mundo durante o século XX, surgiram distopias que, refletindo sobre o seu tempo, projetaram realidades que traduzem também o mundo contemporâneo. Entre elas, está a obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, analisada neste trabalho. Em seu enredo, encontramos uma sociedade que declarou guerra contra os livros porque as ideias por eles disseminadas seriam capazes de destruir todo o sistema alienante do Capitalismo Moderno, que estabeleceu, entre outras formas de controle, a Cultura da Velocidade.

No entanto, apesar dos livros terem sido proscritos, Clarisse McClellan, menina de apenas dezessete anos, possui, em toda a sua maneira doce e rebelde de

ser, elementos que estão no cerne do texto literário. Ela foi capaz de arrancar Montag do modo automático, fazendo-o desacelerar, a fim de que ele enxergue o *status quo* do meio em que vivia. No mundo atual, bastante influenciado pelas redes sociais, cuja linguagem preza por ser rápida, sucinta e objetiva, a Literatura adaptou-se de modo a conquistar esse leitor cansado e de hábitos instantâneos. Todavia, embora tenha se modificado, não deixa de ser essencialmente densa, rebelde, questionadora e reflexiva. Elas são como pílulas com alto teor de concentração. Dizendo muito com menos palavras, continuam relevantes para a problematização do mundo contemporâneo.

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BECKER, C. V. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/10350>>. Acesso em 20 nov. 2017.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1986.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel pega fogo e queima do livro pega fogo e queima. Tradução de Cid Knipel. 2ed. São Paulo: Globo, 2012.

CHARTIER, R. Morte ou transfiguração do leitor. In: CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CUPANI, A. Tecnologia: uma realidade complexa. In: CUPANI, A. **Filosofia da tecnologia**: um convite. Florianópolis: Editora UFSC.

DANNER, Fernando. **A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno**, 2008.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo (1931-1994)**. Disponível em: <[www.geocities.com/projetoperiferia](http://www.geocities.com/projetoperiferia)>. Acesso em: 13 dez. 2017.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PINTO, M. C. Prefácio. In: BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**: a temperatura na qual o papel pega fogo e queima do livro pega fogo e queima. Tradução de Cid Knipel. 2ed. São Paulo: Globo, 2012.

RETTEMAIER, M; Rosing, T (org). **Questões da literatura na tela**. Passo Fundo: Ed. Da Universidade de Passo Fundo, 2010.

SOUSA, R. C. **Ficção Científica, fantasia e horror no Brasil**: 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

TODOROV, T. **A literatura em Perigo**. Trad. Caio Moreira. 5ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014

## **CAPÍTULO II**

# O DIÁLOGO ARTÍSTICO E O ELEMENTO TRANSMÍDIA NA OBRA *DOLORES (E OS REMÉDIOS PRA DORMIR)*, DO ESCRITOR ITHALO FURTADO

Herbet Micael Araújo<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Ithalo Furtado é, com propriedade, um autor de extrema originalidade no cerne da literatura contemporânea. Além de dedicar-se à literatura, cultiva, simultaneamente, a composição musical e o ativismo artístico – organizando eventos consistentes na esfera cultural. Em certo sentido, sua obra literária trilha o itinerário mais inovador dos modernos recursos inteiramente disponíveis ao gosto de um escritor.

Sua escrita mergulha no inconsciente dos personagens, trazendo à tona reflexões e angústias comuns ao cotidiano desgastante – talvez o maior inimigo do homem contemporâneo. Ansiedade, melancolia, depressão, além dos afetos baratos, mecânicos e superficiais são temas que ocupam o epicentro de um picadeiro literário que rebenta ao sabor da mágica que nasce das mãos de seu criador.

Seus títulos *Uma pedra em cada por enquanto* e *Dolores (e os remédios pra dormir)* projetam não somente esse molde temático, mas conseguem transcender a própria literatura. Referendado como um livro no formato transmídia, *Dolores* estabelece sofisticadas conexões com outras mídias. Em suma, é um livro que ganha vida além do próprio livro – pois se complementa a partir de outras expressões artísticas, como a fotografia, a música e o cinema.

Assim, o diálogo da literatura com outras mídias, de uma forma geral, é o objeto de análise deste artigo, uma vez a obra de Ithalo desponta como uma amostragem consistente do relevo e do entrelaçamento artístico que a literatura adquiriu nos últimos anos. Logo, Ithalo parece ser um representante que preenche os requisitos de um novo instante literário que recorrentemente tem assumido um perfil de características, no mínimo, interessantes – e que alguns teóricos convencionaram chamar de pós-moderno.

Percebe-se em Ithalo uma natural evolução para a construção de modelos narrativos que caminham lado a lado com o que se pode considerar de mais atual nos dias que correm. Portanto, a associação da Literatura com outras mídias caracteriza-

---

<sup>1</sup> Mestrando pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Especialista em metodologia do ensino da língua portuguesa e da literatura pelo INTA. Graduado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: herbet\_micael@hotmail.com

se como um pilar essencial que estrutura o seu fazer literário, dentre as inúmeras possibilidades de seu amplo repertório ficcional.

A fim de analisar os contornos e a carga do diálogo entre a expressão literária e outras manifestações artísticas, selecionou-se a obra *Dolores (e os remédios pra dormir)*. O título em questão – publicado recentemente – fora escolhido estrategicamente por se acreditar, por força de irrefutáveis evidências, que talvez seja o que melhor ilustra o diálogo extraliterário que se quer discutir, muito embora seu outro título também deságue na mesma tendência.

A partir das assertivas, surgiram algumas indagações a serem trilhadas durante a pesquisa: Qual a origem e a dinâmica dos recursos midiáticos em conexão com o fazer literário? Sendo Ithalo Furtado um escritor inserido no âmbito contemporâneo, quais as características e temas em sua obra que o definem como tal? Quais os recortes e ilustrações que permitem associar *Dolores* como uma obra que exemplifica a coesão literária com outras mídias?

A opção por essa diretriz de trabalho nasceu de uma inclinação particular em enriquecer o debate acerca de uma das infinitas pontas do novelo ficcional contemporâneo, desta vez tomando como parâmetro de análise a comunhão entre literatura e outros recursos midiáticos numa obra de expressão piauiense. Com efeito, propõe-se, no âmbito acadêmico, a necessidade de discutir – e comprovar – o ônus do diálogo artístico no livro de Ithalo – nivelando-o ao mesmo grau de importância de outros recursos literários que gravitam em suas publicações. Numa esfera social, vislumbra-se a necessidade de ampliar as discussões acerca das características e expressões extraliterárias, ilustradas por um título que ganhou notoriedade pelo Brasil.

Este trabalho vem à luz através de uma pesquisa bibliográfica, tendo por base teóricos e críticos literários como Adorno (2003), Filho (2008), Marcuschi (2005), Resende (2016), além da necessária colaboração do próprio Ithalo (2016) por meio de entrevistas e depoimentos.

## **LITERATURA E OUTRAS MÍDIAS - UM DIÁLOGO**

O diálogo entre literatura e outras mídias artísticas é um fenômeno bastante peculiar, inteiramente consolidado e intensificando-se cada vez mais nos primeiros anos do século XXI. Evidentemente, a raiz desse diálogo é de difícil compreensão. Contudo, alguns teóricos afirmam que, em certo sentido, a utilização de outras mídias na literatura tem seu primeiro (ou mais importante) enfoque de consistência com o advento das vanguardas europeias – iniciadas em fins do século XIX e, sobretudo, tonificadas no início do século passado.

No Brasil, costuma-se afirmar que o apogeu desse diálogo brota da Semana de Arte Moderna de 1922, cujos artistas (em quase todos os campos de atuação) propunham um entrelaçamento de seus trabalhos em diferentes campos. Consoante Filho (2008, p. 335): “[...] a Semana é a consubstanciação de uma série

de tendências que se vinham constituindo gradativamente e que se transformam numa tomada de posição coletiva de artistas diante do público”. Assim, a dinâmica literária ganhou vestimentas cada vez mais sofisticadas e a amplificação de seu repertório de recursos.

A partir daí houve uma potencialização em massa dessas possibilidades. Rubem Fonseca, em obras como *Feliz Ano Novo* (1975) e *Agosto* (1990), aderiu aos artifícios cinematográficos, utilizando com frequência clímax e construções narrativas ágeis e vigorosas – com cortes cirúrgicos em eventos dispensáveis para o seu contexto de criação literária; Chico Buarque, mais conhecido como compositor que como literato – apesar de suas já premiadas obras –, apresenta um sólido esquema narrativo inteiramente vinculado à sua irrefutável experiência lírico-musical. O próprio título *Leite derramado* (2009), uma de suas últimas publicações, deriva de uma música do compositor.

Os exemplos brotam até mesmo na América Latina. O escritor argentino Júlio Cortázar fez associações de recursos fotográficos em contos como “As babas do diabo” (do livro *As armas secretas* – 1959), além de esculpir imagens de pinturas para incitar o leitor a imaginá-las simbolicamente em *Histórias de Cronópios e Famas* (1962); em *O jogo da amarelinha* (1963) percebe-se um enredo completamente calcado em referências à principal paixão do argentino: o jazz. O peruano Vargas Llosa, em seu *Elogio da madrasta* (1988), também trilhou a esteira de Cortázar ao fazer incursões em análises de telas conhecidas no campo da pintura, mas imprimindo-as junto às páginas do livro.

Recentemente, a Academia Sueca de Letras galardoou o cantor Bob Dylan com o Prêmio Nobel de Literatura pela reconhecida qualidade de suas letras musicais, uma vez que expressam vastas cargas de lirismo. O exemplo de Dylan ratifica que não é somente na literatura que há essa interação artística. Na música, por exemplo, são comuns os compositores que fazem melodias e composições oriundas de alguns poemas – ou que criam versificação e efeitos rimáticos comumente associados à literatura (como o próprio compositor norte-americano, ou em canções como “Construção” – do já citado Chico Buarque).

O cinema talvez seja hoje o campo artístico que mais permite diálogo e sinergia com outras mídias. Geralmente as películas vêm com trilha sonora (experiência musical), atuações coordenadas (elemento teatral, mas com cortes de câmera) e roteiros originais e adaptados (os próprios roteiros originais incorrem à forte conexão com a literatura). Até mesmo a caracterização das imagens é composta por disposição fotográfica.

Outro gênero literário que promoveu significativos enlances da literatura com outras mídias (talvez o que mais ratificou esse fenômeno) foi o livro infanto-juvenil. Na década de 80, no Brasil, já era possível vislumbrar títulos e edições com fotografias, caricaturas e imagens coloridas, discos musicais para serem escutados e jogos com plena função lúdica e atrativa para o desenvolvimento cognitivo da criança.

Atualmente, esse plano de inovação do livro infantil se solidificou ainda mais. As edições vêm com miniaturas de personagens de contos de fadas, cinema ou séries de tv – e outros brindes como castelos com alto-relevo, quebra-cabeças, lápis de cor e até mesmo óculos em 3D para visualização de imagens ilegíveis a olho nu. Basicamente, esses são alguns estratagemas publicitários para estimular o consumo e o interesse infantil pelos livros em questão. Segundo Petry (2012, p. 152): “Já existem ‘livros enriquecidos’, que trazem trilha sonora, vídeos e fotografia [...]. Na Inglaterra, a edição enriquecida de Alice no País das Maravilhas emite sons – gritos, trovões, ventos uivantes – à medida que o leitor avança nas páginas”.

Essas estratégias de marketing são derivações de prognósticos cada vez mais pessimistas quanto ao fim do livro impresso. Essa preocupação nasce do fenômeno de busca e *download* por itens artísticos na internet e do advento dos leitores digitais. Para Filho (2008, p. 366), as consequências desse fenômeno nascem da “tecnologia no comportamento social, especialmente nos países do chamado primeiro mundo, onde computadores e microcomputadores ganham forte presença na vida social e têm destacada atuação no âmbito da sociedade [...]”.

Acreditava-se que, ao fim e ao cabo, ocorreria com os livros impressos a mesma coisa que ocorreu com os discos e os DVDs: por conta da fácil forma de encontrá-los de modo gratuito (e ilegal) na *web* e pela aquisição de títulos na versão digital, as vendas dos livros físicos cairiam prodigiosamente. Sobre os livros digitais, diz Petry (2012, p. 155): “A invenção de tablets e leitores eletrônicos é espetacular. Eles são fáceis de carregar, têm memória para mais de 1000 livros, baterias que duram horas. A cada novo lançamento, ficam mais legíveis”. E completa: “Na tela de um iPad, um livro de arte é uma arte, com cores vivas, nitidez perfeita” (PETRY, 2012, p. 155).

Contudo, como já se observou em números disponibilizados pelas próprias editoras, o mercado de livros digitais (tanto no Brasil quanto no mundo) não decolou – ao contrário do imaginado, provavelmente nunca foram comercializados tantos títulos quanto nesta época, o que desidratou a teoria de que os livros em papel estariam agonizando.

Isso ocorre porque o livro impresso é, de algum modo, dotado de certo fetiche por parte dos leitores, que gostam de sentir as páginas entre as mãos, de vê-los distribuídos em prateleiras e outras razões incomuns, como o próprio cheiro do mesmo. É frequente na atualidade encontrar em sites de vendas a disponibilidade de livros nos dois formatos – impresso e eletrônico. Por curiosidade, a diferença de preços entre ambos não é tão acentuada como se poderia imaginar previamente, fator este que, talvez, também tenha colaborado para um não aquecimento da venda dos títulos eletrônicos.

## DOLORES: A LITERATURA TRANSMÍDIA NO BRASIL

Os anos iniciais do século XXI trouxeram consigo, dentre outros artigos modernos, a ascensão das redes sociais e a democratização da comunicação em massa. Páginas eletrônicas pioneiras como Flogão, Orkut, blogs e logo depois Twitter e Facebook possibilitaram a circulação de notícias, a atualização de informações e a possibilidade de usuários expressarem opiniões, conceitos e ideias, além, evidentemente, de divulgarem e comercializarem produtos e marcas como uma espécie de vitrine digital.

Assim como inúmeros artistas contemporâneos, Ithalo Furtado é produto dessa esfera de interação virtual, ambiente no qual, com efeito, iniciou a divulgação de seus primeiros trabalhos. O escritor piauiense é uma ilustração interessante dos artistas que utilizam atualmente as redes sociais como ferramenta de publicidade daquilo que produzem – aglutinando um séquito cada vez maior de leitores que o acompanha e consome com frenesi suas obras. Em suas páginas na *web*, o autor posta com regularidade amostras de poemas e crônicas, cria canais de comunicação direta com os leitores, promove bate-papos, anuncia novas publicações e divulga eventuais lançamentos de novos títulos.

Marcuschi (2005, p. 117) parece corroborar esta tendência:

Uma das principais características atribuídas aos suportes eletrônicos da Internet é a questão da interatividade. Trata-se da interface entre o usuário e a máquina, mas também da possibilidade de contato entre o usuário e outros usuários, na utilização de ferramentas que impulsionam a comunicação de maneira veloz, com a eliminação de barreiras geográficas. [...] O suporte material da Internet coloca o escrevente em contato com o Outro.

Bastante versátil, o autor de *Dolores (e os remédios pra dormir)* consegue canalizar a seta de suas produções em diferentes camadas artísticas. Ithalo não é somente poeta e prosador, mas também compositor e letrista – além de um aficionado por fotografia e cinema. Com dois livros publicados (e um terceiro em fase de pré-edição), Ithalo é um escritor com uma marca literária própria, não somente quanto ao estilo de escrita – bastante experimental, diga-se –, mas, também e sobretudo, no que diz respeito à escolha de temáticas regulares (e viscerais) para a construção de seu edifício literário. Essa constatação, basicamente, percorre o itinerário de Adorno (2003, p. 63): “Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”.

O seu primeiro livro *Uma pedra em cada por enquanto* (2014) é um interessante prólogo de como seriam os seus trabalhos posteriores, pois há nele, entre teias narrativas e versos aleatórios, uma pequena dose dos aspectos e

particularidades que viriam a ser comuns em sua obra. O livro trata do desespero contemporâneo, plasmado pela pressa derivada da rotina e pelo desgaste oriundo das obrigatórias tarefas diárias, principalmente o trabalho.

O título é um tomo literário com poucas páginas – quase um opúsculo –, porém, de difícil classificação, uma vez que nele estão contidos poemas, crônicas e até mesmo contos. Trata-se, provavelmente, de uma miscelânea artístico-textual em que o autor dialoga com outras áreas, como a música e a filosofia e faz até mesmo incursões fotográficas. Profundamente metafórico e lírico, o livro é carregado de simbologias como estrelas, flores e trens que estão sempre em partida.

A experimentação narrativa é outro estratagema literário palpável na obra. O autor brinca em alguns capítulos com os parágrafos e pontuações e com a própria estrutura de certas palavras. Além disso, o existencialismo – talvez a escola de pensamento filosófico mais difundida do século XX – tem também uma fatia expressiva de relevância em suas páginas, havendo inúmeras alusões à teoria filosófica de Albert Camus – provavelmente a maior influência literária de Ithalo Furtado.

*Dolores (e os remédios pra dormir)* (2016), publicado dois anos após seu primeiro livro, é uma espécie de romance, sem, necessariamente, se propor a sê-lo. O livro é um amálgama contemporâneo de textos em prosa e poemas, com o que pode haver de recursos mais sofisticados nos dias que correm. *Dolores* trata da depressão, da ansiedade e do suicídio – mas não se atem somente a estes. Escrito em forma de gênero epistolar (assim como *Werther* de Goethe ou mais recentemente *Os detetives selvagens* de Roberto Bolaño), o livro põe em cena Vâmila Santisteban, jovem intensa e mal compreendida que sofre com as pressões familiares. Seu parcial passatempo (ou terapia) consiste na escrita de cartas que nunca serão lidas – destinadas a alguns de seus ídolos artísticos e a um sapateiro da década de 30 chamado Samuel Riviera. Segundo Carvalho (2016): “Depressão e suicídio vão sendo narrados por uma voz cheia de impressões de um mundo que não a acolhe, não a protege e não é sustento para seus medos e angústias. Lendo o livro vamos nos deparando com aquilo de oculto que há em nós”.

O livro também trata da solidão e do cotidiano, levando em consideração mais uma vez o existencialismo de Camus. Denso, lírico e carregado de metáforas poderosas e máximas de efeito, Ithalo deu vida a uma obra que parece estar em sintonia com os anseios do homem contemporâneo, uma vez que suas páginas são espelhos que refletem a rotina de dias turbulentos. Acerca desse cotidiano, afirma Adorno (2003, p. 58):

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais.

Pulsa em sua obra citações e referências a inúmeros escritores, músicos, pintores e cineastas – além de lacunas vazias que só se preenchem com a subjetividade do leitor. Porém, talvez o aspecto mais relevante de *Dolores* reside na experimentação das formas narrativas empreendida pelo autor numa astuta maquinaria literária.

*Dolores* é inovador desde a estrutura do livro físico, uma vez que a obra não dispõe de anotações impressas na orelha, prefácio, posfácio ou qualquer análise escrita. Logo nas primeiras páginas, o autor faz um convite para que a leitura inicie por qualquer ponto que seja, o que sinaliza ao leitor a ideia de que o livro não tem uma linearidade, isto é, os acontecimentos de uma parte não são, talvez, necessários para o entendimento de eventos posteriores. Conforme essa noção, a dinâmica experimental do livro quebra parágrafos e produz sofisticados efeitos lúdicos a partir da pontuação. Mais: o livro cita até mesmo recursos do mundo moderno, como o Instagram e as selfies.

Entende-se como experimentação, também, o diálogo que Ithalo Furtado empreende com outras mídias artísticas, o que fez com que alguns críticos definissem *Dolores* como um dos primeiros livros transmídias do Brasil. E o que vem a ser um título transmídia? Segundo Resende (2016): “São conteúdos pensados como um conjunto, dispostos em mídias diferentes de modo que se complementem. No entanto, cada um desses conteúdos deve fazer sentido isoladamente”. Iglesias (2016), a seu tempo, ratifica:

[...] “Dolores” é o primeiro livro transmídia do Brasil. Isso significa que a obra não se limitará apenas à escrita, pois a história será contada ainda por meio de um ensaio fotográfico dos profissionais Adriano Carvalho e Felícia Mendes, por vídeos [...], e por meio da música, uma parceria entre Ithalo e a cantora e compositora carioca Aline Lessa.

Assim, a experiência literária de fruição da leitura não está restrita somente ao fazer literário, mas às outras experiências artísticas que residem na obra. O livro tem trilha sonora específica (música) e até mesmo um curta (conciso filme), ambos disponíveis no YouTube, além de apresentar traços fotográficos cuidadosamente planejados.

Ithalo Furtado (2016) complementa, numa entrevista, as intencionalidades da obra:

O livro nasceu da literatura, da música, do cinema e da fotografia. A gente resolveu narrar a história em linguagens diferentes. Eu sempre vi literatura como uma plataforma maior do que somente as letras. Sempre pensava, por exemplo, em uma música para algum personagem, alguma

cena. A partir disso, me questioneei: por que não criar uma trilha sonora própria? Por que não o autor participar desse processo e tudo nascer junto, como uma maneira de narrar? Contamos a história a partir da estética de cada linguagem. Não é uma transposição dura. Fizemos do jeito da música, do jeito da fotografia etc.

Ithalo encontra-se atualmente tratando com muita acuidade da logística de seu novo livro que tem o título de *Móveis empoeirados no peito* – com data de lançamento prevista para o início de 2018. Assim como *Dolores*, sua publicação que está saindo do forno será custeada por financiamento coletivo, isto é, o público que o acompanha o auxilia com recursos e doações em dinheiro pela internet ou por transferência bancária. Curiosamente, muitos dos novos escritores que estão se inserindo no mercado literário têm aderido cada vez mais a essa tendência.

## **DOLORES E O DIÁLOGO MIDIÁTICO**

*Dolores (e os remédios pra dormir)* é uma obra contemporânea, e, como tal, apresenta recursos que derivam da contemporaneidade. O diálogo artístico – impresso inicialmente pelos modernistas – é um dos tantos estratégias que alimentam seu sólido esquema narrativo. A obra que trata das dores (*Dolores*?) do mundo moderno apropria-se de letras musicais, recursos fotográficos e até mesmo um curta-metragem. De modo suplementar, o livro incorre em diferentes citações e referências ao cinema, à pintura e até mesmo à própria literatura: “Agora, o autor consegue atravessar diferentes tipos de arte no mesmo conjunto, fazendo com que contem a mesma história nos distintos formatos e revelando um novo jeito de construir literatura” (IGLESIAS, 2016).

Por esses motivos, como já citado anteriormente, *Dolores* foi considerado por alguns analistas culturais o primeiro livro transmídia do país, por fazer diferentes associações artísticas que não estão apenas contidas nas páginas do livro, mas que só se complementam por fatores externos a este – o que o conecta a outros recursos midiáticos e extraliterários. Em outras palavras, a fruição de *Dolores* só ganha aproveitamento integral quando o leitor percorre a calha de outras experiências que gravitam em torno da obra. Como diz Rettenmaier e Rösing (2010, p. 217) “Na realidade, essa variabilidade de suportes, códigos e de circunstâncias, pela abertura a múltiplos espaços da linguagem, parece confirmar a noção de que a literatura verbal pode coexistir com outras mídias, num criativo (e significativo) hibridismo”.

Na sequência, analisar-se-á especificamente algumas das mídias com as quais o livro dialoga.

## Música

*Dolores* vem com trilha sonora assinada por Aline Lessa (música e interpretação) e pelo próprio Ithalo Furtado (letrista): “Aline é um dos nomes mais celebrados da nova cena musical carioca, reconhecida pelo sucesso de sua antiga banda, a Tipo Uísque” (TAVARES, 2016). A canção homônima da obra pode ser apreciada no YouTube<sup>2</sup> e conta com mais de duas mil visualizações. A música tem uma melodia lenta, de tons melancólicos que estão em sintonia com a atmosfera do livro. Parece, em algum sentido, uma canção com laivos dramáticos – pendendo, em termos de nomenclatura, para algo bem ao estilo *folk*, gênero musical surgido nos EUA em algum instante da década de 60.

A letra, por sua vez, é uma ramificação poética da expressão literária que Ithalo evoca. Ei-la:

Dolores (e os remédios pra dormir)  
Aline Lessa / Ithalo Furtado

Dolores me deu  
remédios pra dormir  
e agora eu  
eu não sofro mais

Parece que já morri  
300 milhões de vezes

Dolores me deu  
mil homens para amar  
que agora me defloram  
pétala por pétala

como se fosse certo  
tirar da flor a luz que o sol lhe dá

E eu que amo tanto  
Logo eu que amo tanto  
tento o tanto que puder  
dar ao coração um novo véu  
uma velha canção  
ou não

---

<sup>2</sup> (<https://www.youtube.com/watch?v=I5aiq4ip8S8>)

Há quem parte por amor aos navios  
Há quem parta por amor ao mar  
E há quem volte por ser dor  
há quem volte por se dar

Amar é sempre mastigar o pedaço intragável das nuvens

E eu que amo tanto  
Logo eu que amo tanto  
tento o tanto que puder  
dar ao coração um novo véu  
uma velha canção

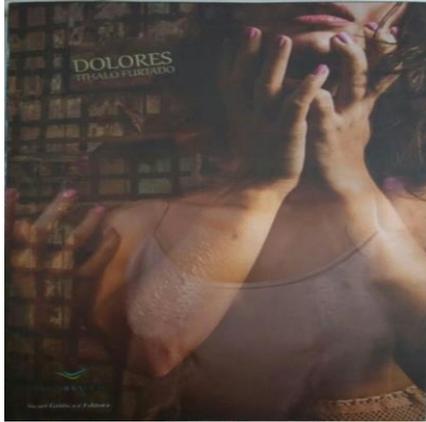
Dolores me deu  
remédios pra dormir  
e agora eu  
eu não sofro mais

O conteúdo – como se pode observar – trata da insatisfação pessoal que se manifesta mais uma vez pela melancolia dos dias difíceis. Além da originalidade da letra, percebe-se na música fragmentos (declamados durante sua execução) extraídos diretamente do livro (ou talvez postos intencionalmente como amostras prévias da canção). Além da música homônima, outras letras estão dispostas no livro com a intenção de serem musicalizadas com o passar do tempo.

## **Fotografia**

O trabalho fotográfico de *Dolores* é outro elemento digno de nota, uma vez que foi feito um ensaio com imagens inteiramente meticuloso para a confecção da obra. Como já fora dito, *Dolores* não tem qualquer crítica embutida – mesmo no dorso. Em sua capa não está impressa o nome completo da obra - *Dolores (e os remédios pra dormir)*. Lê-se, apenas, *Dolores* (além do nome do autor). A ausência dessa corriqueira estrutura literária parece ter a intensão de dar ênfase às fotografias, como um estratagema, mesmo inconsciente, de que a capa e a contracapa são suficientes para compensar qualquer elucubração de análise escrita acerca da obra. Talvez as imagens – mais densas e herméticas que qualquer exame textual – sejam um código cifrado a ser destravado pela subjetividade do leitor. Segundo Novaes (2005, p. 17), “as imagens têm estado tão presentes em nossa vida, tanto privada quanto pública. Pensemos nos cartazes, na publicidade comercial e política, nas lojas, nas imagens da televisão, nas imagens informatizadas, etc”.

Na sequência, a capa de *Dolores*:



Capa de *Dolores*. Imagem: Adriano Carvalho.

Oriunda das lentes e da criatividade do fotógrafo piauiense Adriano Carvalho, a modelo Flora Castelo Branco emprestou à capa de *Dolores* um perfil copiosamente expressivo e performático – algo que remete, de modo instintivo, à tela *O grito* do pintor norueguês Edvard Munch. Não é hiperbólica a tentativa de supor uma eventual conexão intertextual da tela de Munch com a capa de *Dolores*; o quadro (geralmente associado ao expressionismo alemão) é reconhecido mundialmente pela força das dores acumuladas que se extravasam, ao fim e ao cabo, com o grito, após este, provavelmente, ter sido sufocado a muito custo.

Flora Castelo Branco, em sua postura, não emite nenhum grito, mas a entonação do rosto e a distribuição das mãos complementada por uma boca entreaberta sinalizam uma densa camada de angústia que paira em seu semblante (disposto somente até o lábio superior). Como se, em certo sentido, a imagem fosse anterior ao grito – ou talvez ao choro ou qualquer outra forma de expelir e extravasar o drama pessoal que a aflige. É importante examinar que os olhos de Flora estão suprimidos da capa – o que confere autonomia analítica para supor que os mesmos ainda não são necessários, justamente pela ausência de qualquer significação dramática que possam evocar. Ou, talvez, o ciclo de lágrimas já tenha iniciado e, por isso, os olhos foram habilmente ocultados. Apesar dessas possibilidades, o ato final de pujança melancólica não ocorre, mas parece estar próximo. E ele vem no dorso do livro.

A fotografia da contracapa de *Dolores* também exige diligente atenção, como se pode observar na sequência:



Contracapa de *Dolores* (2016). Imagem: Adriano Carvalho.

Mais uma vez clicada por Adriano Carvalho, desta vez observa-se ninguém menos que o autor de *Dolores*, Ithalo Furtado, como modelo. Ao contrário da foto de capa – que está em cores –, a foto oposta vem em preto e branco. Alguns psicólogos interpretam sonhos sem cores como ausência de alegria, ou, outrossim, como a reprodução de uma vida sem sentido, sorumbática e vazia.

Isso pode ser corroborado com a própria feição de Ithalo Furtado no dorso da obra: seus olhos se fecham num ponto de reflexão (uma aparente tristeza por algo), assim como as lágrimas que brotam dos seus olhos e escorrem por sua face. Contudo, o que rebenta não são lágrimas. É rímel. Ou, antes, as lágrimas deslizam e desfazem a maquiagem – dando à fotografia tons de tristeza e desespero. Parece, em algum sentido, que as duas imagens estão conectadas: ambas possuem traços de melancolia, expressividade dramática e aquilo que parece estar próximo de ocorrer na imagem de capa ganha desfecho na fotografia oposta.

As imagens acenam num diálogo entre si. Mesmo Ithalo sendo homem, o rímel surge como o subterfúgio que empresta à sua imagem traços de sensibilidade e delicadeza, o que o envolve, até certo ponto, com uma fina capa de caracteres femininos. Esse exemplo parece tonificar a fala de Novaes (2005, p. 21): “A imagem é a relação necessária que a coisa aqui presente tem de remeter necessariamente à

coisa ausente (de vê-la, ou de pensá-la, de evocá-la). Uma imagem não é então uma coisa, é uma relação com uma outra coisa”. Outras fotografias atreladas ao livro podem ser conferidas na internet, mais especificamente no site do próprio escritor.

## Curta-metragem

Além dos recursos musicais e fotográficos, *Dolores* também conta com um curta-metragem. Diferente, em partes, de um longa-metragem (mais longo e com uma duração mínima que oscila, dependendo da nomenclatura de cada país, entre 40 e 80 minutos; no Brasil, tem duração mínima de 70 minutos), o curta-metragem (também chamado de curta) é outra expressão cinematográfica de menor duração. Consoante o Dicionário Houaiss, um curta pode ser entendido como “filme com duração de até 30 minutos, de intenção estética, informativa, educacional ou publicitária, geralmente exibido como complemento de um programa cinematográfico”.<sup>3</sup>

O vídeo tem 7:07 (sete minutos e sete segundos) de duração e direção de Mônica Mello (Estúdio Harmonica em colaboração com outros estúdios), sendo gravado, entretantes, em Teresina, São Luís e Rio de Janeiro. Pode-se observar no curta algumas cenas pinçadas do filme *O cão Andaluz* (França, 1929) do diretor hispano-mexicano Luis Buñuel. Como não seria diferente, o véu que envolve a ambientação do curta é composto por uma aura deveras taciturna. Com relação à trilha, a música que acompanha o correr do vídeo (desnecessário falar) é a canção homônima do livro. Na projeção verificam-se imagens que contrastam aleatoriamente entre o colorido (quase desbotado) e o preto e branco (como um filme antigo). A fotografia cinematográfica tem cortes abruptos e desfoques intencionais numa porção de atos, o que lhe confere uma dinâmica experimental. Há também a incidência de pitadas psicodélicas adicionadas ao curta, o que lhe empresta um relevo mais complexo: “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Em seu enredo, num primeiro instante, nota-se uma personagem com perfil melancólico divagando sobre uma mesa com recortes e gravuras – e um copo de bebida alcoólica pousado sobre a mesma mesa. A cena é transferida para uma personagem, caminhando, com expressão enigmática, próximo ao que parece o mar. O curta sofre outra obstrução e entra Ithalo Furtado, com semblante de angústia, teclando numa máquina de escrever. Na sequência, a personagem inicial volta à projeção derramando a bebida sobre as fotografias e acendendo perigosamente a chama de um isqueiro. Novos cortes surgem com traços surreais e psicodélicos

---

<sup>3</sup> O curta-metragem, assim como a trilha do livro, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-mLhedKyGrI>.

enquanto a cena desloca-se mais uma vez à personagem que observa a fumaça das fotografias flutuarem em torno dela.

Há ainda algumas cenas intercaladas de dançarinas de *pole dance* – além de giros provisórios de imagens. O vídeo termina com um cartaz preso a uma parede que anuncia o espetáculo *Dolores* tendo o nome de Aline Lessa em destaque. Ao fim, vê-se novamente a imagem de um apático Ithalo Furtado que parece sofrer ao dar os retoques finais ao seu trabalho de escrita na máquina de datilografar – certamente o acabamento de *Dolores* numa interessante metalinguagem que envolve cinema e literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura contemporânea está impregnada do diálogo com outras mídias. Assim, essa conexão artística é um forte artifício que fornece pluralidade à literatura enquanto forma de expressão cultural, uma vez que se compreende tal fenômeno como elementos característicos que se associam com o que pode haver de mais atual nos dias que correm.

Como se observou, Ithalo Furtado é um representante interessante dessa óptica contemporânea, pois suas obras, de modo integral, conectam-se a outras mídias, recontando sua atmosfera temática com distintos componentes estéticos e linguagens diferentes. Isso, com efeito, fornece à literatura uma amplificação do seu repertório de possibilidades.

*Dolores e os remédios pra dormir* atende a esses aspectos, pois fornece um verdadeiro cardápio de integrações extraliterárias: a obra tem trilha sonora específica e um diligente ensaio fotográfico, além de um curta-metragem que une (num tecido cinematográfico) estas três experiências artísticas. Todos podem ser apreciados e vistos pela web. Vê-se, assim, que *Dolores* é uma interessante ilustração que põe a escrita literária em sintonia com os auspícios da contemporaneidade. É curioso perceber que a relação transmidiática em *Dolores* não é uma peculiaridade secundária, mas uma engrenagem que representa um dos instantes apoteóticos de sua sofisticada ficção.

É evidente que por se tratar de um estudo que privilegiada a análise de uma obra contemporânea inúmeros estudos e novas leituras surgem com o passar dos dias. Contudo, o escopo desta pesquisa é enriquecer o debate acerca dos contornos e formas do diálogo entre literatura e outras mídias, pois se trata de um aspecto bastante vivo na literatura atual – e que parece que ainda perdurará por bastante tempo. Em *Dolores*, a característica transmídia representa um fator literário de profunda relevância, dando à obra, a um só tempo, pluralidade e inovação.

## REFERÊNCIAS

ADAUTO, Novaes (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

CARVALHO, Karoline de. *Dolores e os remédios para dormir*. Obvious.

Disponível em:

[http://obviousmag.org/a\\_literatura\\_vivendo\\_em\\_mim/2016/dolores-e-os-remedios-para-dormir.html](http://obviousmag.org/a_literatura_vivendo_em_mim/2016/dolores-e-os-remedios-para-dormir.html). Acesso em 15 nov. 2017.

FILHO, Domício Proença. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

FURTADO, Ithalo. *Dolores (e os remédios pra dormir)*. Parnaíba: Sieart, 2016.

IGLESIAS, Alessandro. *Ithalo Furtado lança seu segundo trabalho da carreira*:

Dolores e os remédios pra dormir. Disponível em:

<http://cultmagazine.com.br/ithalo-furtado-lanca-seu-segundo-trabalho-da-carreira-dolores-e-os-remedios-pra-dormir/>. Acesso em 5 nov. 2017.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Hipertexto e gêneros digitais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

PETRY, André. *A revolução do pós-papel*. Revista Veja. São Paulo: Editora Abril, n. 2300, Dezembro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Victor Lopes. *Conteúdos transmídia despontam na tevê e no cinema*.

Correio Braziliense. Disponível em:

[http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/07/03/interna\\_diversao\\_arte,538790/conteudos-transmidias-despontam-na-teve-e-no-cinema.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/07/03/interna_diversao_arte,538790/conteudos-transmidias-despontam-na-teve-e-no-cinema.shtml). Acesso em 10 nov. 2017.

RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania (org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.

## **CAPÍTULO III**

# A LITERATURA INTERMIDIÁTICA EM *O MONSTRO SOUZA*, DE BRUNO AZEVÊDO

Igor Pablo Mendonça Dutra<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

No capítulo II, do livro ABC da Literatura, Ezra Pound afirma que Literatura é linguagem carregada de significado, referenciando ainda que grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significados até o seu máximo grau possível. Obviamente, que na sequência, da obra Pound vai questionar e discorrer sobre essa linguagem e a consequente formação de variados textos. Esse início deixa considerável contribuição para nosso entendimento sobre Literatura, o qual será usado para discutir este trabalho, pois traremos uma obra pouco conhecida do cenário literário e que desperta interesse pela sua forma de concepção da literatura, especialmente em dois aspectos: a linguagem e a relação midiática.

As produções contemporâneas deste século caracterizam-se por uma linguagem adaptada a outros meios ou plataformas, afinal, seria essa a desconfiância de que a mesma não é carregada de significados? Por que a academia ainda olha de soslaio para as “novas concepções” da Literatura? Rocha (2016, p. 12) questiona, após refletir sobre as obras de Flusser e Canclini:

Qual é a possibilidade de o que se compreende por literatura desde, pelo menos, o século XVIII, sobreviver como expressão cultural significativa e representativa nesse contexto caracterizado pela ubiquidade das mídias, pela transcodificação das linguagens em linguagem digital, pelas novas práticas de leitura que não mais se restringem à página impressa. (ROCHA, 2016, p. 12)

Tal consideração nos permite abrir caminho para a averiguação da composição literária e seus desdobramentos no espaço-tecnológico-midiático, bem como suas próprias origens, pois nos apetece a prática de complementaridade com a plataforma tradicional.

O texto escolhido para este estudo não pertence ao cânone literário, não fora produzido pelas grandes editoras e possui uma pequeníssima bibliografia de estudos, o que poderia caracterizá-lo quase como um livro marginal em moldes da geração mimeógrafo. No entanto, o que pretendemos é analisar criticamente a obra em seus desdobramentos intermidiáticos para entendermos como a própria

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria Literária na Universidade Estadual do Maranhão.

linguagem textual outrora pensada por Pound fora repensada a partir das novas plataformas midiáticas constantemente ampliadas em nosso tempo.

Consideraremos aqui uma análise para além da página impressa, o que de modo algum a elimina, pois o livro em análise neste trabalho, apesar de ter sido primeiramente difundido em um blog, chegou a nossas mãos na plataforma tradicional. Portanto, os dois meios (livro e blog) serão considerados para a nossa análise. É importante destacar a evolução do meio tecnológico digital, pois há de se ponderar que sem a evolução da própria imprensa, boa parte dos recursos que disponibilizamos, hoje, para a produção textual não existiria nos moldes que temos. Chartier (2002) afirma, por exemplo, que as novas técnicas não apagam nem brutal nem totalmente os antigos usos, ou seja, a era do texto eletrônico será ainda, e certamente por muito tempo, uma era do manuscrito e do impresso.

## INCURSÕES TEÓRICAS

Na apresentação do livro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés constrói importante aparato para o entendimento da Literatura no século XXI. Ela contraria, a partir de seu livro, o prognóstico de afirmações apocalípticas tais como: a literatura está em perigo, não há mais leitores de literatura e a literatura morreu. Pelo contrário, o que temos visto é uma grande quantidade de publicações nos modelos tradicionais do livro impresso ou nas novas plataformas como os *e-books*. Para Perrone-Moisés (2016, p.07), a prática de literatura não só tem resistido ao contexto cultural adverso mas tem dado provas de grande vitalidade, em termos de quantidade, de variedade e de qualidade.

A textualidade eletrônica obviamente causou incômodo e receio por parte de diversos teóricos, críticos e especialistas em literatura. O desaparecimento do livro impresso, sua supressão, por conta das novas tecnologias digitais parecia latente. Esse medo se deveu à nossa forte ligação de herdeiros da história impressa do livro. Chartier (2002) afirma que a ordem dos discursos se transformou profundamente com a textualidade eletrônica:

É agora um único aparelho, o computador, que faz surgir diante do leitor os diversos tipos de textos tradicionalmente distribuídos entre objetos diferentes. Todos os textos, sejam eles de qualquer gênero, são lidos em um mesmo suporte (a tela do computador) e nas mesmas formas (geralmente as que são decididas pelo leitor). Cria-se assim uma continuidade que não mais diferencia os diversos discursos a partir de sua própria materialidade. Surge disso, uma primeira inquietação ou confusão dos leitores, que devem enfrentar o desaparecimento dos critérios imediatos, visíveis, materiais, que lhe permitiam distinguir, classificar e hierarquizar os discursos (CHARTIER, 2002, p. 23).

Essa mutação, como alguns teóricos gostam de nomear, é fruto de todo o dinamismo histórico, o próprio livro impresso passou por suas diversidades de impressão até o ponto de popularização do livro, ou seja, não há solidez e imutabilidade. A natureza da construção textual, portanto, está em constante fluidez. Chartier ainda complementa suas ideias sobre a ordenação do discurso destacando que (2002, p. 24) “a originalidade e a importância da revolução digital apoiam-se no fato de obrigar o leitor contemporâneo a abandonar todas as heranças que o plasmaram, já que o mundo eletrônico não mais utiliza a imprensa, ignora o “livro unitário” e está alheio à materialidade do códex”. Esse livro unitário, agora, ganha novo modelo de construção e recepção, suas particularidades, sua revolução modifica o que Chartier chama de ordem das razões.

Em outra obra do próprio Chartier, um pouco mais antiga, ele trata das possibilidades trazidas pelo meio eletrônico e a exposição expansionista nessas mídias:

O meio eletrônico também permite a criação de um espaço inigualável para promoção do livro, onde se multiplicam grupos de discussão de bibliófilos, bibliotecários, editores, autores, colecionadores, pontos de vendas on-line de editoras e livrarias, estimulando a criação de novos públicos leitores e permitindo uma interação inédita entre autores, editores, leitores e bibliotecários (CHARTIER 1998, p. 282).

No caso do livro em análise, comentaremos um pouco adiante sobre a editora dele, houve um processo divulgador de ilustrações anteriores ao lançamento do livro impresso no site: <http://romancefestifud.blogspot.com.br>. Isso corrobora nossa inquietude frente ao que Chartier aborda acima, pois o autor do livro transforma a plataforma midiática de seu blog em um expositor-multiplicador da obra que seria, posteriormente, lançada. Consideramos ainda que, *a priori*, o livro era comercializado nesta mesma plataforma e o leitor do blog que tivesse curiosidade pela obra impressa deveria entrar em contato com o próprio autor do texto. Obviamente que esse processo não anulou o lançamento convencional em livrarias pelo país, mas demonstra a variedade que o dispositivo da mídia possibilita para uma nova interação literária.

No livro *Questões de literatura na tela*, especificamente no capítulo “A solidão impossível: a (hiper) literatura e o (hiper) leitor”, Miguel Rettenmaier e Tania Rosing (2011) afirmam que o novo sujeito, deste século, é interligado digitalmente ao hipercorpo, ele vive e funciona tanto como um elemento condicionado pelas novas (hiper) mídias quanto condicionamento ativo do hiperuniverso. Os dois autores ainda discorrem sobre o processo em que a literatura contemporânea se encontra:

Mesmo a literatura, aquela tão bem abrigada nos livros durante a modernidade, sofre os impulsos dos dinamismos da vida. A leitura do livro, o qual era e é, ao mesmo tempo, suporte de leitura e de conservação de textos definidos e definitivos, reorienta-se por linguagens produzidas para e pela tela, ininterruptamente arquivadas e publicadas no ciberespaço. As metamorfoses dessa evasão do códice à web, ou à nuvem, transmutaram a literatura, dando origem a mutações absolutamente criativas, às quais podemos chamar de (hiper)escritores (RETTENMAIER e ROSING, p. 207, 2011).

Essa reorientação das linguagens produzidas para e pela tela nos auxiliam na compreensão do livro o *Monstro Souza*, pois seus autores iniciaram o processo do livro a partir da criação de um *blog* em que eram postadas, anteriormente ao lançamento do livro, ilustrações interpretativas sobre o monstro protagonista da narrativa, ilustrações feitas por diversos quadrinistas do Brasil. Criou-se, dessa forma, com a publicação dos desenhos, um efeito de curiosidade em parte dos leitores do *blog*. Tal suspense funcionou de certo modo para a divulgação e publicidade do livro que estava em processo de finalização da impressão, havendo uma constante revelação em flashes quadrinhísticos do que estaria por vir no *romance festifud* de Bruno Azevêdo.

É importante salientar a importância da blogosfera na divulgação de textos e de autores de diversas áreas do conhecimento, evidentemente a que nos compete neste trabalho, a literatura. O universo dessa espécie de diário eletrônico contribui constantemente para a divulgação e conhecimento da produção de escritores novos, mas também existem aqueles renomados, como o caso do hoje membro imortalizado da Academia Brasileira de Letras, o filósofo e poeta Antonio Cícero, o qual possui uma vastíssima produção de textos em seu *blog*, o *Acontecimentos*.

Ainda no livro *Questões de Literatura na tela*, no capítulo, *Edição e criação nas sociedades contemporâneas*, José Antonio Córdón García explica como se dá o funcionamento dos *blogs*. Segundo García (p. 167), os *blogs* funcionam frequentemente como ferramentas de interconexão social, dando lugar à geração de autênticas comunidades virtuais constituídas por elementos que participam de um interesse comum, geralmente de caráter temático. García ainda afirma da grande relevância que o *blog* possui para a produtividade e criação na contemporaneidade:

O *blog* está para a escrita, como o instantâneo está para a fotografia, uma impressão versátil das realidades mais variadas. Ainda que personalista e individual em sua iniciativa, constitui uma das expressões mais depuradas do bom funcionamento das novas redes de comunicação social.

Graças à interação permanente e à necessidade de alerta que o próprio formato impõe, erigiu-se numa das formas comunicativas mais frescas e potentes das existentes na rede (GARCÍA 2011, p. 167).

Essa relevância ocorre por diversos fatores, uma vez que o *blog* estabelece uma forma potente de comunicação, a qual deixa o leitor mais próximo e ativo na relação com quem produz o conteúdo literário. O próprio fenômeno mais recente dos *booktubers*<sup>2</sup>, em geral, produtores de conteúdo sobre livros autorais ou não na web, mostra-nos que há uma relação de reciprocidade e até de determinação dos caminhos que os textos narrativos, por exemplo, devem tomar.

Certeau contribui com a discussão quando afirma que “a história das andanças do homem através de seus próprios textos está ainda em boa parte por descobrir” (2014, p.241). Nessa perspectiva, há cada vez mais a interação, por meio de comentários, entre autor/obra aberta/leitor-interator. A abertura dada mediante os comentários nessas plataformas produz uma relação diferenciada em relação ao modelo antigo do autor como ser solitário, hoje existe um *feedback* sobre a produção literária do mesmo, o que não garante também que essa relação seja sempre pertinente.

Para Rettenmaier e Rosing (2011, p. 207), *blog* e *micro-blogging* tornaram-se espaços de expressão de grande popularidade na internet, embora o primeiro já esteja na crise da meia-idade, cada vez mais precoce quando se trata de ferramentas e serviços digitais. O dinamismo implica nas mudanças inclusive desses próprios meios. Complementando a ideia da construção e divulgação literária nessas plataformas em debate, os autores destacados expõem que:

O *blog* não pretende, em hipótese alguma, segredar o que registra. Seu conteúdo é público, seu manejo dispensa maiores conhecimentos técnicos de informática e seu formato admite ou, ainda, promove a “convivência de múltiplas semioses” (Komesu, 2004, p. 11), por meio da coexistência combinada entre textos escritos, imagens, fotos, gráficos, desenhos, animações, sons, músicas, efeitos (RETTENMAIER E ROSING, p. 207, 2011).

Nesse interim, o trabalho feito por Bruno Azevêdo e Gabriel Girnos utiliza desses recursos da atualidade para estabelecer combinações multimidiáticas,

---

<sup>2</sup> Cunhado em 2011, o termo vem ficando cada vez mais comum entre produtores de conteúdo brasileiros, por conta da enorme popularidade de alguns *booktubers* daqui. Considerações sobre os mais famosos *booktubers* brasileiros na <http://revistagalileo.globo.com/blogs/estante-galileo/noticia/2016/03/8-canal-literarios-brasileiros-que-voce-precisa-conhecer.html>

ampliando, dessa maneira, não só o alcance de sua narrativa, mas também redimensionando ou reestruturando o próprio gênero do romance. Essa relação complementa não somente a fala supracitada baseada em Perrone-Moisés sobre as mutações literárias, mas também toda a incursão aqui proposta sobre a produção literária nas plataformas digitais ou tradicionais. Destaca-se, finalmente, que a inclusão de um subtítulo para *O Monstro Souza* – justamente aponta para essa modalidade que se aproxima do leitor da tela, o romance festifud, grafado em língua portuguesa como os autores optaram.

## A GÊNESE DO MONSTRO SOUZA

Bruno Azêvedo, autor do livro em análise, é formado em História e pós-graduado em Ciências Sociais, é ficcionista, quadrinista, músico e editor. Possui algumas obras lançadas, como: *Breganejo blues: novela trezoitão* (2009) e *Ostreiros* (2016). Além desses, tem ainda o livro que escolhemos para este trabalho: *O monstro Souza: romance festifud* (2010). Os livros mencionados foram lançados pelo selo do próprio autor, a Pitomba! Livros e Discos.

Bruno mantém um estilo que causa certa estranheza. Nas palavras do próprio autor, ele se dispõe a escrever sobre o inusitado, o esquisito. Há hibridismo em suas obras, um misto de composições, colagens, poemas, quadrinhos, notícias de jornal. O fio da narrativa ficcional de Bruno demonstra interessante hibridismo entre a cultura popular e a cultura erudita. Essa miscelânea de recursos pode ser um entrave para leitores menos atentos, pois as referências estarão sempre presentes nos pequenos detalhes da tessitura textual.

O próprio autor é entusiasta de que sua obra “se quer popular”. Notoriamente a intertextualidade poderia ser um objeto de estudo interessante para possíveis pesquisadores do romance produzido neste primeiro quarto do século XXI. Outra importante possibilidade é a referência à cultura pop, tal aproximação poderia proporcionar outro bom itinerário de pesquisa.

O enredo é iniciado com possíveis três epígrafes. A primeira é uma imagem com o trecho inicial da Louvação a São Luís (Hino da Cidade), composição do poeta Bandeira Tribuzi. A segunda é a apresentação dicionarizada do termo monstro; por último, Bruno apresenta a definição de Souza, segundo o texto: “Referência não encontrada”. Essa apresentação toda já permite situar um pouco do que virá nas páginas seguintes, pois há uma contextualização espacial referente em todo o texto. Além disso, as definições formadoras do título do livro tendem a explicar o personagem da história. Notório, também, é o tom de jocosidade presente na última definição sobre o Souza.

Bruno narra assim, no capítulo *sobre a natureza dos souzas*:

Souza é uma barraca de cachorroquente, souzas são os róticos que ele produz e O Souza é o sujeito que, aparentemente, teve a ideia toda.

Sobre o terceiro se sabe pouco:

que usa chapéu, mas não se é calvo;

que veste branco, mas não se é pai de santo;

que sorri sempre, mas não se é feliz.

(AZEVEDO. p. 14, 2010)

Essa apresentação jocosa se fará presente sobre os diversos aspectos da vida citadina de São Luís, porquanto Bruno cria uma viagem em várias direções do macro-espaço da narrativa. No entanto, o texto possui uma predominância de desenvolvimento no espaço físico da Praia Grande, no Centro de São Luís. Local onde fica localizada a barraca de vendas do cachorro-quente.

## INTERMÍDIA E INTERTEXTO

Como discutido anteriormente, o blog encaminha a produção e publicação do romance. A criação do blog disponibilizou material apenas sobre o livro. A primeira postagem data de Setembro de 2010 e confirma que aquele é o início de um processo de maturação.

quarta-feira, 22 de setembro de 2010

### o blog do monstro

bem vindos. esperamos que estejam todos de barriga cheia. é importante. saco vazio não para em pé.

este é o blog de **O Monstro Souza**, livro de Bruno Azevêdo e Gabriel Girnos que sairá pela Pitomba! livros e discos em meados de novembro. Este site reúne informações e pinups do monstro.

té mais. tá aberto.

Postado por [bruno azevêdo](#) às [17:12](#)

Nenhum comentário:

[Postagens mais recentes](#)

[Página inicial](#)

Assinar: [Postagens \(Atom\)](#)

### Figura 1. Postagem inicial do blog.

Fonte: <<http://romancefestifud.blogspot.com.br/>>

As postagens que seguiram a primeira são referentes ao embrião do desenho que posteriormente seria oficializado na narrativa. Abaixo será posto esse primeiro desenho. Além dele, aparecem diversas outras ilustrações, em que os autores vão elencando uma linha do tempo sobre a concepção de cada um dos desenhos pensados. Alinhados a isso, eles ainda comentam em cada postagem em que parte do processo aquele desenho surgiu, qual seria a funcionalidade dele na narrativa, se seria posto na capa, ou se serviria para a publicidade e divulgação do lançamento do livro impresso.

Após o lançamento do livro, Bruno Azevêdo chegou a ser convidado para uma entrevista no Programa do Jô, na Rede Globo. A participação dele foi para comentar sobre sua obra, o que inclui o Monstro Souza. Seguindo o padrão de postagens ilustrativas do livro, Gabriel Girnos, parceiro de Bruno no projeto do blog e do livro desenhou essa presença em que Bruno é metamorfoseado em seu próprio protagonista.



**Figura 2.** Imagem do primeiro monstro feito por ocasião da presença no Jô.



**Figura 3.** Imagem feita pelo coautor do livro, Gabriel Girnos.<sup>9</sup>

As duas ilustrações tomam por base a construção descritiva do personagem da história. No capítulo do livro, o cachorroquente é assim apresentado:

Agora tinha olhos e pálpebras. O corpo era um tronco roliço e flácido com pequenas pernas sem joelhos. Os braços longos, extremamente finos, pareciam não ter ossos, assim como os quatro arremedos de dedos em cada mão, que abriam e fechavam devagar, num exercício de autorreconhecimento. Não tinha nariz, mas sentiu o aroma de fim de noite entrar por

---

<sup>3</sup> No blog, Bruno Azevêdo comenta sobre o desenho “o primeiro Monstro desenhado pelo Gabriel, antes do livro sequer começar a ser escrito (acho), no longínquo ano 2000”.

sua pele de trigo. [...] O corpo enchia e secava como se sorvesse e expelisse ar constantemente. Pescoço, peito e barriga eram uma coisa só, e por toda essa coisa amontoada de ervilhas, pedaços de ketchup, além das batatas (essas tipo chips, enfiavam-se em seu tórax/barriga/pelve como barbatanas do lado errado). Assim como os olhos esbugalhados sob membranas que lembravam ovos fritos (ou uma flor mal desenhada), uma boca gremliana cortava o pedaço da salsicha que trespassava todo o tronco e salientava em vários centímetros, dando a impressão de um apêndice vermelharanjadooscilando em sua base como um joão teimoso” (AZEVEDO, 2010, p. 23-24).

*O Monstro Souza* é um romance criado a partir das diversidades de outros gêneros textuais. Há uma notória mistura de elementos para a composição de sua ficção. Por exemplo, o cachorroquente<sup>10</sup>, protagonista das ações da narrativa, transforma-se a partir de um choque elétrico; para justificar essa ocorrência, Bruno recorre a uma notícia do jornal *O Estado do Maranhão*, que data de 16 de dezembro de 2000, na qual é apresentada a descrição de um temporal que acometeu a cidade de São Luís.

Além disso, a notícia trata da falta de energia ocorrida por conta do temporal, a qual justificaria os motivos do curto-circuito originador da descarga elétrica que transformou o cachorroquente em monstro. Na notícia em evidência, faz-se presente dois elementos importantes desta análise: o uso de outras mídias, caso do jornal, este acaba dando uma espécie de sustentação argumentativa para a formação do protagonista da história; ademais, é apresentada uma evidente intertextualidade com personagens de outras histórias de gêneros distintos, como o Frankenstein, personagem de Mary Shelley diversas vezes adaptado para o cinema, ou ainda Electro, personagem vilão nos quadrinhos da Marvel Comics. A descrição dessa transformação é exposta assim:

O céu, carregado, parecia cada vez mais baixo. As nuvens começaram a se movimentar em círculo com em reverência a um totem imaginário. Corriam faíscas entre elas como um phaser esquentando pedras pra proteger o grupo de descida perdido num planeta hostil e sem contatos com a federação. As faíscas acumularam-se e do ponto central do círculo se formava um feixe como um raio do Sol. Como não bastassem a pinga e o abandono, o raio caiu sobre o ródodog. Houve um clarão cegante e, segundos depois, um rugido ensurdecedor que só podia vir do próprio chão (AZEVEDO, 2010, p.19-20).

---

<sup>4</sup> Forma escolhida pelo autor do romance em análise.

Como podemos observar, é a retratação descritiva do protagonista da narrativa. Aqui é possível questionar-se sobre as origens do texto, uma espécie de intertextualidade com o adágio do ovo e da galinha. Afinal, quem deu origem a quem? O desenho origina a descrição ou a descrição origina o desenho? Há, pois, de se suspeitar desse artifício da composição, que demonstra não apenas as novas possibilidades dadas pela *mutação* do gênero romance como citamos outrora, mas também por conta da natureza multimídia oportuna à literatura no século XXI.

Na página anterior, usando o elemento que declaramos como sustentação argumentativa da transformação do protagonista, temos a imagem destacada abaixo, foto de um jornal de muita circulação na capital maranhense.



**Figura 4:** Notícia presente no romance. Fonte: (Azevêdo, 2010)

Essa importante interação da narrativa permite refletir ainda sobre a questão do discurso de hegemonia, pois o autor coloca personagens ficcionais no mesmo nível de pessoas reais e de fatos relatados pelos jornais da cidade que é o macro-espaço do texto. Isso justificaria também todo o procedimento criativo, pois é estabelecido não apenas uma colagem nos retalhos do enredo narrativo, mas também uma ressignificação da própria cidade de São Luís.

Outros dois destaques na constituição da narrativa são as apropriações de recursos comuns nos jornais impressos, por exemplo, o uso dos informes publicitários, os quais possuem espaço específico nos periódicos jornalísticos.



**Figura 5.** Informe publicitário (Azevêdo, 2010)



**Figura 06.** Informe publicitário (ibidem)

Ao longo da narrativa, Bruno usou desses elementos midiáticos em um tom de descontração no meio da leitura do romance. Em alguns trechos, páginas são usadas como anúncio publicitário das outras obras escritas por ele (caso da figura 05). Em outro anúncio, o próprio Bruno aparece como garoto propaganda da barraca de cachorro-quente originária do romance (figura 06).

Ainda na construção do fio narrativo, um elemento importante são os quadrinhos. A linguagem dos HQ's mistura-se à linguagem literária explorando uma múltipla capacidade perceptiva dos leitores. Aqui, destaca-se um caminho inverso ao mais comum em que a adaptação de uma obra já consagrada é traduzida para a linguagem dos HQs, normalmente uma tentativa de popularizar o texto literário. Bruno inverte essa posição, pois a composição da linguagem quadrinhística já é mesclada ao texto literário linear tradicional.



Figura 7. Trecho de um dos quadrinhos presentes no texto.<sup>11</sup>

No trecho apresentado, o Monstro está prestando os serviços dele, pois seguindo a linha da esquisitice do protagonista, além de ser um cachorroquente, ele é assassino e lovérboi, ou seja, um garoto de programa.

Na contracapa do livro, há a descrição dos serviços prestados por ele. A caracterização estabelece o perfil dele da seguinte forma: “tipo misterioso, 100% discreto e gostoso. 1,80m de prazer e volúpias. Universitário. Ele, Ela, casais, e grupos. Com ou sem acessórios, uma loucura... Ele é um cachorro- quente. E mata!”.

Mais uma vez houve a aproximação do texto com a cultura pop, uma vez que o autor usa de variados recursos dos moldes das HQs para compor toda a construção do livro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso elaborado por Bruno ao longo de todo o texto demonstra um pouco do que ele entende como projeto editorial da Pitomba! Discos e Livros, pois transita nesses limites da mutação literária, em que o fronteiroço entre o erudito e o popular são diluídos criando um novo discurso diante de tantas ressignificações.

Nossa análise focou na apresentação teórica para demonstrar as relações intermediáticas, bem como o papel do *blog* e sua função para a renovação de todo o plano relacional entre autor/obra/público. Estabelecemos um panorama teórico e deixamos em aberto possibilidades para novos recortes analíticos do texto mencionado. Citamos, ainda, outras obras de Bruno que não foram exploradas, mas

<sup>5</sup> Trecho de uma das narrativas que fazem parte da colagem geral do romance

que também podem servir para discutir alguns dos processos apresentados nesta análise, caso da novela *Breganejo Blues* outrora citada.

Os tratados teóricos de Rettenmaier e Rosing foram importantes na compreensão da solidão impossível na existência da hiperliteratura, do hiperleitor e do hiperescritor. As noções sobre o funcionamento dos blogs e seu papel de intermediação em José Antonio Cordón García também possibilitaram excelente discussão sobre o processo da instantaneidade, da interação, do hibridismo e até da utilização desse espaço como meio de divulgação e publicidade da obra.

Além deles, outros teóricos importantes para posteriores abordagens são referenciados em nossa incursão teórica, nos casos de Certeau (2014) e Chartier (1998 e 2002), ambos tratam desse deslocamento pelo qual passa não somente a literatura, mas também as demais artes, tratam dessa dificuldade que é a noção de obra nesse novo processo.

Por fim, retomando os dizeres de Rettenmaier e Rosing, a natureza multimídia dialoga com a literariedade verbal, obrigando a uma nova acepção do que se pretende entender por literatura. Nesse aspecto, o romance de Bruno instiga e propõe uma dimensão pertinente sobre a própria forma literária. Agora temos um contato diferente com a obra, com a plataforma, com o autor, e diretamente o autor tem novo acesso ao que pensam tais leitores. O *romance festifud* seria um alimento rápido de preparo e rápido para ser devorado? Quem sabe essa falta de pretensão do autor não seja reflexo de toda uma incursão irônica ao propor não somente a desconstrução de verdades “absolutas” sobre a cidade de São Luís, como também do próprio discurso tradicional da Literatura? Afinal, o que se nota é toda uma transformação, pois leitura e literatura são, em si, termos de ininterrupta modificação, como diriam Rettenmaier e Rosing.

## REFERÊNCIAS

AZEVÊDO, Bruno. **Breganejo blues**: novela trezoitão. São Luís: Pitomba, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Monstro Souza**: romance festifud. São Luís: Pitomba, 2010.

\_\_\_\_\_. **“Do brega ao cult”**. *Brasileiros*, nº 84. São Paulo, jul. 2014, pp. 116-8. (Entrevista concedida a Paulo Alexandre Cordeiro de Vasconcelos & Antonio Eduardo Soares Laranjeira).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1**. Artes de fazer. 22. Ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. 2. Ed. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (orgs.). **Questões de literatura na tela**. Passo Fundo: Editora UPF, 2011.

ROCHA, Rejane C. **Além do livro: literatura e novas mídias**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 47, p. 11-17, jan./jun. 2016.

## **OUTRAS REFERÊNCIAS**

<<http://romancefestifud.blogspot.com.br/>>

<<http://revistagalileu.globo.com/blogs/estante-galileu/noticia/2016/03/8-canais-literarios-brasileiros-que-voce-precisa-conhecer.html>>

<<http://antoniocicero.blogspot.com.br/>>

## **CAPÍTULO IV**

# ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERSONAGEM NOS ABRIS DESPEDAÇADOS

Deivanira Vasconcelos Soares<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Imagens, palavras, imagens de palavras, palavras de imagens. Literatura, cinema, filme, romance, adaptação. Signos de representação e linguagem. O personagem constituído por palavras fragmentárias e a apresentação chocante de uma ficção realística. *Abris despedaçados*, romance e filme. Adaptações e releituras. Diálogos intertextuais e intermediáticos.

Esse artigo tece considerações sobre a imagem em suas mais singulares exposições, indo desde a imagem da palavra escrita, de Saussure, com disparidades entre significante e significado, até a imagem de cinema, mais realista e próxima às exposições do homem no dia a dia. Dialogar sobre imagem é lidar com o constante da sugestão e da imaginação, é conceber que há, em tudo o que se constitui imagem, significados imprecisos. Mas também é perceber o culto da imagem que se reitera e consagra geração após geração.

Por esses descaminhos e dessemelhanças, também se considerou os conceitos de adaptação para conceber diálogos entre o romance *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré e a adaptação cinematográfica, de Walter Salles. Os entrelaços temáticos se fazem claramente entre as obras, constituindo o que Kristeva (2005) chama de intertextualidade e Müller (2008) leva adiante, trabalhando a necessidade de se perceber as mídias distintas de apresentação das narrativas. A adaptação está, dessa forma, para além do limite da comparação ou do temido plágio.

O olhar analítico sobre os personagens, Gjorg, no romance, e Tonho no filme, se deu em consonância, dentre outras, pelas considerações de Antônio Cândido (1985) no livro *O personagem de ficção*. Esse, que além do personagem do romance, trabalha conceitos em vista do personagem de teatro e do cinematográfico. Os recortes analisados, no filme, se fizeram a partir das contribuições do livro *Lendo as imagens do cinema*, de Jullier e Marie (2009).

---

<sup>1</sup>Mestranda em Letras (área de concentração: Teoria literária) pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Campus São Luís; Especialista em Metodologia do Ensino Superior pelo Centro Mesquita de Educação Superior - INESPO, Brasil (2016); Licenciada em Letras - Literaturas de Língua portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA/CESI (2015); Professora substituta da Universidade Estadual da Região Tocantinada Maranhão, Brasil. Pesquisadora no grupo de pesquisa GELITI (Grupo de Estudos Literários e Imagéticos).

Essa é uma leitura e escrita sobre obras, artes, teorias e percepções singulares do mundo e seus símbolos, portanto, é uma interpretação, um olhar para, entre tantos outros possíveis. As palavras e imagens aqui tomadas para análise são levantadoras de questões e colocam o leitor/espectador inquietos pelo dito, pelas imagens, pelas entrelinhas e sugestões, são esses os implícitos que se propõe a entender ou só amadurecê-los para maior apreensão posterior.

## IMAGENS DAS PALAVRAS E PALAVRAS DAS IMAGENS

O filme *Palavras e imagens* (Wordsend Pictures - 2013), do diretor Fred Schepisi, traz uma discussão sempre presente no meio crítico literário e cinematográfico. Versa sobre o valor da palavra e da imagem, bem como estabelece uma comparação dessas linguagens a partir dos personagens Jack Marcus e Dina Delsanto, representados pelos atores Clive Owen e Juliette Binoche. Ele, escritor e professor de língua inglesa, ela, pintora e professora de artes plásticas. Nesse enredo, a questão que os move e arrasta os alunos do colégio secundário, é: qual linguagem é a mais importante?

Uma imagem vale mais que mil palavras ou palavras valem mais que mil imagens; uma imagem mostra de imediato o que diversas páginas de um livro demoram para me dizer. Assertivas desse tipo povoam a narrativa cinematográfica e criam por si mesmas e pela imagem fílmica uma metalinguagem precisa e de final feliz. A palavra se casa com a imagem no discurso final do filme, como em um romance com o desfecho *clichê* de “foram felizes para sempre”.

O que é importante nessa colocação é perceber a capacidade que as artes têm de dialogar sem se posicionarem como superiores ou inferiores umas às outras. O filme trata de Pintura, Literatura, sendo Cinema, e das *Imagens* que delas se fazem, concretas, as que insistem em parecer a realidade, ou sugestivas. Tal qual colabora Jacques Rancière no texto *O destino das imagens*,

a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. [...] Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarece ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro. Todas essas relações definem imagem (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

O dizer do teórico reforça o discurso final de *Palavras e Imagens*, mas, antes de tudo, sustenta que as imagens se criam no imaginário e são representações do que já sabemos, de um Outro que para Adauto Novaes melhor é dito em Jean

Starobinski, “o olhar é menos a faculdade de recolher imagens e mais a faculdade de estabelecer relações” (NOVAES, 2005, p. 161).

Esse “olhar” de Novaes aproxima-se bem mais da imagem como concreta em um quadro do que da imagem que possa se formar a partir de uma descrição na literatura, no entanto, a essa última, não a nega. Isso se faz na afirmação de que ela é a “faculdade de estabelecer relações”, ou seja, acionar uma informação já existente para adquirir outra nova. Nesse sentido, “imagem é aquilo que já sei ou só vejo o que já sei” (NOVAES, 2005, p. 166), tanto em literatura quanto em pintura ou cinema.

Saber, sendo assim, traduz-se no significado que se dá (tem/detém) ao lido ou visto. Saber, ver e ler pressupõem experiências e significações apriorísticas. O sentido das coisas excede as suas aparências ou formas, assim, o sentido da palavra “morte” nada tem a ver com o suporte dela, grafado, segundo os estudos da linguística. Há, conforme Saussure, arbitrariedade entre significado e significante, e as palavras representam a imagem que se convencionou que elas representem.

Assim, a palavra escrita “morte” não teria o significado de término da vida para um sujeito que jamais a ouviu ou leu. Esse exemplo pode ser visto e lido no romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, quando o Menino mais velho se encanta com a palavra “inferno” unicamente por desconhecer-la a partir do conceito convencionado pela verdade cristã. Como podem palavras tão bonitas terem significados tão ruins? Nesse instante fala-se de representação do signo vocal pela imagem, essa, que segundo Saussure, “usurpa o papel principal do signo vocal” (SAUSSURE, 2006, p. 34).

*Imagem* é palavra sempre presente nos livros de Linguística e explica, mesmo antes do *boom* imagético da contemporaneidade, algo sutil relacionado a um conceito previamente elaborado e internalizado no sujeito, não tendo parte, portanto, com uma realidade. Dessa forma é que Francis Wolff responde à pergunta: O que é imagem? “A imagem começa a partir do momento em que não vemos mais aquilo que imediatamente é dado no suporte material, mas outra coisa e que não é dada por esse suporte”. (NOVAES, 2005, p. 20).

Seguindo essa definição, Wolff chega à problematização de *imagem* dada como *representação*, essa que “torna presente qualquer coisa ausente” (NOVAES, 2005, p. 20). O teórico deixa claro que ela representa o que não é e é o que não representa. “Representado, quer dizer, presente na imagem (e não na realidade) e tornado presente pela imagem” (NOVAES, 2005, p. 20). Assim, a imagem gráfica representa o signo vocal, e, tem-se no visual, também, a linguagem do cinema, por exemplo. Merece, pois, o cinema mais desconfiança que a palavra, imagem primeira da imaginação?

A imagem, afirma Wolff, “é um ser menor do que aquele que ela representa” (NOVAES, 2005, p. 20). Ao se falar de imagem enquanto representação de um signo vocal, concebe-se facilmente a grande importância dada à escrita pelas sociedades modernas, logo, a afirmação saussuriana se torna uma verdade. É nesse

entendimento que no conto *Desenredo*, de Guimarães Rosa, o protagonista Jô Joaquim, que tanto se esforçou fazendo a vila saber, oralmente, a não história de Irlívia, registra-a por escrito<sup>2</sup>. Essa ação reafirma a “verdade” espalhada oralmente como documento escrito, portanto, de valor.

Sendo assim, pode-se dizer que o valor das coisas está na imagem delas? Ou será que o homem tem necessidade de dar forma “concreta” ao que pensa, ouve ou lê? Que segurança secreta produz no homem a imagem em tempos de *Sociedade do espetáculo*<sup>3</sup>? Quem é o homem à mercê de tantas representações? Imagem de si? Não real, como diz Wolff?

Ainda com contribuição de Francis Wolff,

o que faz a potência da imagem, o que explica os poderes de captação que ela tem sobre o homem, não são suas próprias virtudes, mas, ao contrário, seus defeitos. O poder da imagem vem daquilo que ela não pode fazer nem dizer, e que a palavra<sup>4</sup> pode fazer e dizer. Vejamos. [...]. A imagem ignora o conceito. [...]. A imagem Mostra. Pela afirmação. [...]. Ela ignora as nuances do subjuntivo ou do condicional. [...]. Ela não pode representar o tempo. Tudo se dá no presente na imagem (NOVAES, 2005, p. 27; 28).

Por essas negações de si é que a imagem ganha força e representa uma verdade bem maior do que supõe a palavra. A imagem, nesses termos, já excede a palavra grafada, que também é imagem. Fala-se então de palavra e imagem, como diferentes entre si. Ela, porque ignora o conceito, precisa ser explicativa, emotiva e

---

<sup>2</sup> Fragmento/desfecho do conto *Desenredo* “[...] Pois produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jô Joaquim primeiro que todos.

Mesmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento.

Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jô Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida.

E pôs-se a fábula em ata.”

<sup>3</sup> O livro de Guy Debor.

<sup>4</sup> O autor Francis Wolff, no texto, *Por trás do espetáculo*: o poder das imagens, usa sempre a terminologia *Linguagem* onde acredita-se ser mais coerente o uso de *Palavra*, dado que linguagem abrange todas as formas de comunicação, inclusive a imagética. Nesse artigo, optou-se por *Palavra* desde o início. A terminologia *palavra* é usada por achar que essa diferença de significado entre os termos seja relevante quando se quer falar de cinema e literatura, linguagens diversas da arte.

sugestiva em si mesma, o discurso, que à palavra pertence, precisa surgir na imagem em sua completude que agrada o olhar do homem que por sua vez espera por uma mensagem mais pronta possível. Assim, retoma-se um dizer tão corriqueiro que parece sem importância: *queres em desenho para entender?*

A imagem mostra. Ela é sempre uma afirmação e ignora a negação. A imagem é somente o que mostra ser, nada além disso. Dessa forma, ela não permite discordância nem propõe discussão. Ela “é” e mostra-se tal qual. Por ser essa afirmação soberba, a imagem não admite “as nuances do subjuntivo ou do condicional” (NOVAES, 2005, p. 28). Ela é uma aproximação da realidade que encanta o homem, a imagem no indicativo, é sempre presente e verdadeira.

Por esse presente, esse “é” da imagem, tem-se o último poder encantatório dela, a impossibilidade de representar o tempo, e, por isso mesmo, torna sempre presente acontecimentos passados e eterniza memórias. Diante da imagem não se tem o “foi” ou o “será”, é sempre o “é”.

## **DAS PALAVRAS AO CINEMA: CONSIDERAÇÕES SOBRE ADAPTAÇÃO**

Através da imagem e da palavra, retomam-se os caminhos de reafirmação que o cinema, mais precisamente a adaptação cinematográfica, percorreu para conseguir se desvincular das comparações com a literatura, de onde se baseava. Parece contraditório, que depois de todas as colocações afirmativas sobre o espaço da imagem, diga-se de uma inferiorização desta em relação à Literatura. No entanto, há. Houve, pelo menos, porque é crescente o entendimento de que cinema tem uma linguagem diversa de literatura e não se propõe a imitá-la.

As contribuições de Bakhtin (2006) e Kristeva (2005) tiveram importância na formação do que hoje pode-se chamar “a linguagem do cinema”, no que diz respeito à adaptação, posto que o Dialogismo e em seguida a Intertextualidade conceberam os conceitos que colocam a polifonia nos textos, bem como a incapacidade de se criar um texto novo sem que se esteja partindo de um primeiro. Cabe ressaltar, no entanto, que esses teóricos falavam sobre o texto escrito, literatura, mais precisamente, não sobre o cinema, por mais que não tenham limitado a extensão de uso das terminologias.

Em Gérard Genette (2010), as colocações sobre *hipotexto* e *hipertexto* se estendem para além do texto escrito e tem-se considerações que alcançam o cinema, como linguagem singular nesse meio de diálogos criativos. Mesmo garantindo certo espaço na discussão sobre filmografia, esse teórico tem um posicionamento valorativo quando se refere a cinema e literatura, pois traz a adaptação, mesmo sem usar esse termo, como uma perda, se comparada ao texto narrativo de que se originou.

Para esse artigo, no entanto, a contribuição de *Palimpsestos* se fará no maior alcance que Genette dá aos diálogos intertextuais. Nesse sentido, quando fala de transposição por *transmodalização*, por exemplo, refere-se a “qualquer tipo de

modificação feita no modo de representação característico do hipotexto” (2010, p. 118). Aqui, entram em cena as imagens da palavra, no texto narrativo, enquanto hipotexto, e do cinema, adaptação, hipertexto fílmico, fruto de uma transtextualização.

Dessa forma, o termo *transmodalização* entra em sintonia com a adaptação, dada a necessidade de se falar, não de perdas ou ganhos, mas de modo de leitura, ou ainda de interpretação de um texto primeiro, narrativo e a construção de uma imagem fílmica a partir, pode-se dizer, de uma imagem narrativa, vinda da palavra.

Uma adaptação, pelos termos de Robert Stam (2009), precisa ser levada em consideração para além do valorativo, deve-se observar as novas significações que o filme trabalha, um filme adaptação está para além dos conceitos de comparação. Assim, contribui Stam, “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado? Qual é o “sentido” dessas alterações?” (STAM, 2009, p. 41).

As mudanças, acréscimos ou diminuição de uma adaptação com relação a um romance devem ser olhadas como escolha do diretor/montador/roteirista, se escolha, então com um motivo e conseqüentemente como mensagem a ser transmitida. Para além de perdas e ganhos, tem-se um dito e isso deve ser analisado, posto assim que em “uma narratologia da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens” (STAM, 2009, p. 41).

Dialogismo, intertextualidade, transtextualidade, adaptação e intermidialidade são termos que buscam interligações entre textos diversos e entre textos e mídias. Essas relações intrínsecas partem de uma necessidade de desbancar a ideia de plágio, valor e julgamento objetivo. Müller (2008), em seu estudo intermidiático, ressalta a importância dos estudos da adaptação, mas retoma o equívoco valorativo que se impregnou pela relação Literatura e Cinema. Não há, segundo ele, necessidade de conhecer a obra literária para só depois partir para o estudo da adaptação, que, por tabela, tem trazido o livro como superior à obra cinematográfica.

Há que se perceber que a adaptação e o estudo intermidiático trazem o que de necessário precisa-se para melhor entender as formas de produção da literatura, há muito estudada, e, primordialmente, as técnicas do cinema para melhor percebê-lo. Müller (2008) coloca o conhecimento como meio para não se emitir juízo de valor. Se se conhece os termos próprios dos textos narrativos, e se quer percebê-los no cinema, então esse não será suficiente, será sempre menor que os conceitos da narrativa, daí a necessidade de se conhecer a coisa própria do cinema para analisá-lo sem equívocos gritantes.

O modo como as diferentes mídias representam o tempo, o espaço, a formação e caracterização do personagem, a fotografia, as dores, as memórias, a calma ou a agonia é o que interessa ao leitor de literatura e cinema, portanto de adaptação, de imagem. Há que se retomar o que já foi dito no início, palavras e

imagens têm valor por si mesmas, não necessitando, assim, dos resquícios uma da outra ou da comparação valorativa. O modo como as mídias diversas representam é o que se deve considerar nessas análises.

Assim, confere Müller:

Tanto para os estudos da literatura, quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, citação, hibridação entre as duas mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto apresentam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de intermedialidade (2008, p. 49).

Nesse sentido, Linda Hutcheon diz que “cada modo, assim como cada mídia tem sua própria especificidade, se não sua própria essência; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros” (HUTCHEON, 2011, p. 49).

Ao se considerar um romance e/ou um filme, seja fruto de adaptação declarada ou não, deve-se fazê-lo em vista de suas singularidades, sem tentar forçar relações inexistentes e/ou querer perceber o que é próprio do cinema no texto escrito e vice-versa, o que ocorre com mais frequência dada a aura da literatura tradicionalmente consagrada.

## **E FEZ DEUS O HOMEM...**

A partir dessas colocações sobre imagem e palavra, sobre adaptação e literatura far-se-á uma análise dos personagens protagonistas em *Abril despedaçado* (1978), romance de Ismail Kadaré, e no filme homônimo de Walter Salles (2001). Como se apresenta Gjorg, no romance? Ou ainda como o leitor o percebe a partir das indicações do narrador? Que imagem as palavras de Kadaré conferem a Gjorg?

Do filme de Walter Salles, a imagem por excelência, em termos de presença física do ator na tela, será analisada na narrativa cinematográfica a partir de questões que se formam, a saber: como Tonho se constrói diante dos olhos do espectador? Qual a abordagem essencial feita nesse personagem que pode ser dada como leitura de Gjorg?

Do romance<sup>5</sup>. Nos dois primeiros capítulos, Gjorg é partes de si. Pés frios, pernas invadidas pela temperatura do ambiente. É um temeroso, olhos frios, articulações em dormência. Mente e ideias nebulosas. Ele é barriga, garganta,

---

<sup>5</sup> As citações do romance não são indicadas por página pelo fato de se ter unido palavras de partes diferentes do texto para formar a apresentação do personagem nesse parágrafo. Todas as citações se encontram nos dois primeiros capítulos.

cabeça, parte do cérebro. Ombros, pernas e vergonha. Gjorg é lamentos, é sua mão ensanguentada.

“Tinha vinte e seis anos” e “fazia parte de uma obra fúnebre que criara” (KADARÉ, 2007, p. 14). A apresentação do personagem, dada em partes que representam ou diminuem o ser em si, não define um homem com rosto, com aparência concreta, ou mesmo com uma profissão que o torne característico, mas o mostra pelas limitações de humano diante do trágico que o rodeia.

O personagem, depois de matar Zef Kryeqyq, passa a ouvir seu nome pelas vozes do povo. “O som inumano o despertou do entorpecimento. Era como se o nome dele tivesse deixado seu ser, sua pele e suas entranhas, para se espalhar cruelmente lá fora” (KADARÉ, 2007, p. 11). Gjorg é parte de uma cena de horror que o descaracteriza, ele não se reconhece na proclamação que ouve, mas é. É mais que tudo um crepúsculo indefinido, é um homem na sombra da morte.

“Seu nome, Gjorg, pareceu-lhe repentinamente muito velho e pesado como letras entalhadas, eivadas de musgo, no arco de uma igreja”. O nome, que carrega tanta significação nas escritas ou nas especificações de famílias, tem função distinta aqui, pois o personagem é alheio à importância que o seu tomou, seu nome se sobressai e passeia pelo povoado enquanto o homem “permanece como uma pedra num canto da casa” (KADARÉ, 2007, p. 17) cheio de uma vida “com apenas uma metade de março e outra de abril tal qual dois galhos quebrados cintilando na geada” (KADARÉ, 2007, p. 17).

Há uma despersonalização do personagem, um distanciamento entre o que o povoado fala, aquilo que o narrador permite saber e o que ele se mostra. Gjorg se apresenta com um vazio de face, de espírito e de ações, dificultando uma caracterização precisa. Cabe lembrar o que Wolff dispensa em seus estudos: “a palavra, por si, tem dificuldade para descrever o indivíduo naquilo que ele tem de único, [...] são necessárias longas descrições incompletas e inexatas” (NOVAES, 2005, p. 26).

As escolhas narrativas que descrevem Gjorg não permitem a formulação de uma imagem precisa, mesmo que em palavras isso sempre se faça sem exatidão, pois “vinculam e desvinculam o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2005, p. 13). Nesse caso, Ismail usa “palavras que descrevem o que o olho poderia ver e expressa o que jamais verá, esclarece e obscurece propositalmente uma ideia” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Antônio Cândido (1985), em *A personagem do romance*, também fala dessa dificuldade de se formular um personagem de ficção a partir de uma ideia de pessoa da realidade. Pois o olho humano está apto a caracterizar externamente, mas tem dificuldade de formular o que é próprio da personalidade. Em *Abril despedaçado*, nem o externo nem o infinito se fazem possível conceber. Pois a fragmentação dita quando do início da fala sobre Gjorg impossibilita isso.

Dessa forma, fala-se da inconsistência na formulação imaginária do que está sendo descrito pelo romancista. A contribuição, nesse sentido, confere que “a

noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CÂNDIDO, 1985, p. 56).

Essa observação de Cândido diz respeito à elaboração e conhecimento do outro na construção do romance e na vida. E fala, substancialmente, da aventura sem fim que é tentar entender uma pessoa, mesmo personagem, sem uma simplificação. Olhar Gjorg é, como diz Cândido, analisar seres “que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CÂNDIDO, 1985, p. 60).

Cada parte do personagem colocado nas páginas do romance oferece possibilidades analíticas pela complexidade de sua construção, que não permite uma aparência ou uma cor, uma altura ou medida, antes, toma partes pelo todo para mostrar, nas mãos ensanguentadas, a angústia e tormenta de levar a morte consigo, para si e para os outros. A morte é o peso que não permite completude.

Em Tonho, personagem de Walter Salles, tem-se uma imagem calada, de semblante juvenil e mortificado. O personagem traz o silêncio característico de quem não se impõe, o olhar submisso da obrigação e o peso da honra. Da morte em nome da honra.

O personagem protagonista da adaptação vai se apresentando diante dos olhos do espectador pelas palavras do narrador-personagem, Pacu, e pelo narrador onisciente, câmera. Aquele diz as palavras que Tonho deveria dizer, mas não o faz, menino é a consciência de realidade que não se apresenta em Tonho. A câmera apresenta a fisionomia externa, tão negada no romance, e mostra uma fotografia ampla do homem e do meio no qual vive.

No entanto, essa imagem que devia ser simples apresentação do que é, também tem em si a complexidade da história que carrega. As imagens desse *Abril* não são realidades simples, são, como confere Rancière, sobre as imagens do cinema, “antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o vizível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2005, p. 14).

Imagens e palavras se unem na construção de Tonho e significam em diálogo com a temática do filme, com o ambiente de seca, de cores em finitude, sem expressividade ou vida. Como confere Paula Tesser, “não se trata de pensar que as imagens signifiquem por si só. A construção de sentido depende da montagem. São relações que se estabelecem entre o que se vê, o que se sabe e o que se imagina” (2009, p. 116).

A imagem, diferente do que atribui os ditos assertivos do filme *Palavras e imagens*, tem lacunas que devem ser preenchidas pelo contato do leitor com o texto ou ainda pela construção sequencial da montagem.



Imagem Close-up - Tonho olhando para o Ferreira jogado ao chão. Fonte: Abril despedaçado (2001).

Ao se considerar essa imagem, de Tonho diante da morte, sem ponderar o todo do filme, a análise seria rica de detalhes e informações, mas não se compararia à completude de se apreciar a imagem no contexto. Isolada, ela transmite o susto, as cores cinza e marrom, a falta de vida das árvores em galhos secos. No contexto, ela é a continuação de um sofrimento que se estende destruindo a todos, e eliminando a vida no meio hostil.

A experiência do cinema, vivida pelo personagem, se estende ao espectador, talvez até em comparação com a tragédia grega, despertando sofrimentos ou causando catarse. Essa consideração se deve ao fato da presentificação na imagem do cinema, ela, que além de se apresentar no indicativo, faz-se sempre no tempo presente: “cinema, arte ficcional e narrativa, cujo imenso poder projetivo é conhecido; o espectador não apreende o ter-sido-aqui, mas um ser-aqui-vivo” (METZ, 1972, p. 19). Daí a experiência dupla, do personagem e do espectador perante a tela.

Diante dessa colocação, cabe ressaltar a impressão de realidade que a imagem do cinema confere, a imagem colocada como aproximação do real, quase numa fuga da ficção, que pela realidade contemporânea não se dá apenas na ficção, mas também na vida real. O cotidiano tem sido uma mistura de imagens e realidade, de ficção e real.

Nesse sentido, Metz traz questionamentos fundamentais quanto à naturalização da imagem no cinema e para além dele, no sentido de ser ela bem próxima à realidade e também questiona o maravilhoso que se concebe diante da tela enquanto realidade

não será o cinema o triunfo desta pseudophysis que o espírito manipulador, recusa? Não estará baseado inteiramente nesta famosa impressão de realidade que ninguém contesta, que

muitos estudaram e à qual ele deve ao mesmo tempo suas inclinações realistas e sua aptidão a concretizar o maravilhoso? (METZ, 1972, p. 54).

No livro *Lendo as imagens do cinema*, de Jullier e Marie, afirma-se que as imagens transmitem conotações em todos os movimentos, pela paleta de cores, pelo foco da câmera, pelo plano de observação do espectador, as imagens garantem múltiplas possibilidades analíticas. À imagem de Tonho, quanto ao comprimento do eixo da objetiva, pode ser encaixada tanto no “Close-up” quanto no “plano geral” (2009, p. 24).

Pelo “plano geral”, mesmo que se fuja um pouco dos limites indicados pelo estudo, para a imagem anterior, pode-se considerar o personagem como parte do meio ambiente que o cerca. As cores da roupa parecem extensão da secura das plantas. A fuga de que se fala é pelo fato de que a classificação de *Plano geral*, normalmente, traga à cena uma imagem aberta, com uma visão geral do personagem, e, mais ampla, do ambiente.

A possibilidade de se usar essa terminologia para a classificação se dá pelo conhecimento, por exemplo, das sequências imagéticas ligeiramente anteriores que trazem o personagem embrenhado entre as árvores secas, em movimentos que o deixam quase indefinido do meio.



Imagem Plano geral - Tonho correndo entre as árvores secas para atirar em Ferreira. Fonte: Abril Despedaçado (2001)

Já pelo “Close-up”, que rompe essa unidade, isolando uma de suas partes, traz à tela a imagem de Tonho, numa aproximação que permite ver as lágrimas marejando seus olhos, admitindo que se invada a intimidade do personagem. Dessa maneira, a imagem cinematográfica permite um olhar para esse personagem que seja de compaixão, ou ainda, permite ver um personagem em conflito com suas próprias ações. Um personagem que é em detrimento do que gostaria de ser.

Esse conflito essencial dos personagens, tanto em Gjorg quanto em Tonho, se torna externo e personificado no filme, pois, como confere Paulo Emílio Sales Gomes, o “cinema é arte de presenças excessivas e sem a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores” (CÂNDIDO, 1985, p. 111).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Palavras e imagens, em suas representações, são lacunares e cheias de significados. Os aspectos de realidade e de mistérios, fascinantes aos olhos humanos, encontram na arte o lugar da sugestão. No romance ou no cinema, na realidade ou ficção, o que se considera é que os aspectos do real são fugidios e dependem, sempre, de um ponto de vista, conhecimento de mundo ou experiência anterior. Não se tem algo a partir do nada ou “só vejo aquilo que sei”.

Dessa forma, refletir sobre a adaptação, bem como sobre a construção da imagem encontra percalços, mas acima disso, permite um olhar sobre a produção artística recente, mas já secular, e, mais “canônica”, no caso do romance. Esse olhar, dito por Müller (2008), deve ser apurado pelo conhecimento técnico da produção cinematográfica, para que se construam observações relevantes para além dos limites comparativos com o romance. Sendo assim, estabelecer diálogos e conceber diferenças próprias pela apreensão dos conceitos do romance em parceria com o conhecimento do texto cinematográfico e a abertura para novas produções artísticas.

Assim, construir uma leitura sobre Gjorg e Tonho, enquanto personagens complexos em mídias distintas, se faz, não no âmbito do comparativo, mas, sobretudo, do significativo. As colocações sobre eles, aqui postas, estão aquém do todo que os forma, mas visa refletir, sob os focos indicados, a amplitude de mensagens que podem ser ditas ou que ficam subentendidas na expressão imagética. Em palavras e imagens.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. HUCITEC, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 7. ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1985.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edições Viva voz: Belo Horizonte, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**; Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MÜLLER, Adalberto. **Além da literatura, quem do cinema?** Considerações sobre intermedialidade. In: Outra Travessia (UFSC), v.7, 2008.

NOVAES, Adauto. Imagens impossíveis. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 133. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Capítulo 1.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

SALLES, Walter; COHN, Arthur; TORRES, Marcelo. **Abrildespedaçado**. [Filme-vídeo]. Produção de Arthur Cohn . Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro. Vídeo filmes. 2001. 1 cassete VHS / NTSC. 1h 45min. Color. Son.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHEPISI, Fred. **Palavras e imagens**. Música: Paul Grabowsky. Cinematografia: Ian Baker. Roteiro: Di Pego, 2014.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies América do Sul, 12 03 2009.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Paripus, 2013. Coleção campo imagético.

TESSER, Paula. Música e imagem. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videogame, games... v. II. São Paulo: Hedra, 2009.

WOLFF, Francis. O poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

# **CAPÍTULO V**

# **DIÁLOGO ENTRE POESIA E CINEMA: ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO “PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA” DE ROSEMBERG CARIRY E SUA RELAÇÃO COM A POÉTICA DE PATATIVA DO ASSARÉ.**

**Ernane de Jesus Pacheco Araujo<sup>1</sup>  
Gilberto Freire de Santana<sup>2</sup>**

## **INTRODUÇÃO**

O literário e o cinema são duas linguagens distintas, possuem características diferentes, cada qual com sua especificidade, mas também se encontram em determinados momentos e aspectos, dialogam entre si, estabelecem relações, com isso ampliando seus campos de atuação, de modo que a literatura, comumente, está presente na construção cinematográfica, bem como se percebe, principalmente na produção literária contemporânea, a influência do cinema<sup>3</sup>.

Baseando-se em Bakhtin (2011), entende-se que tanto a poesia quanto o cinema são gêneros do discurso, uma vez que seus campos de utilização da língua elaboram tipos relativamente estáveis de enunciados. A poesia apresenta um discurso que permite caracterizar um texto como sendo poético; o cinema tem um campo em que se utiliza de enunciados (verbal e não-verbal), que o diferencia, e constrói sua identidade. Portanto, ambos são gêneros e apresentam enunciados específicos.

Bakhtin (2006) trabalha com o conceito de diálogo, entendendo-o como uma das formas mais importantes da interação verbal; criando-se, assim, o dialogismo bakhtiniano em oposição ao monologismo formalista. Utilizando-se desses dois conceitos, gênero e diálogo, este trabalho objetiva estabelecer uma relação entre os dois gêneros: poesia e cinema.

Esse diálogo será construído entre a poética de Patativa do Assaré e o documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry que tem como narrador-protagonista o próprio Patativa do Assaré; buscar-se-á compreender a comunicação estabelecida entre ambos, como se aproximam e se distanciam, que

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras (Teoria Literária) / UEMA. Especialista em Língua Portuguesa/UEMA. Professor do IFMA e da Rede Estadual do Maranhão (SEDUC-MA).

<sup>2</sup> Professor Adjunto da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), docente permanente do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Doutor em Letras/Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011), Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Pesquisador do grupo GELITI (Grupo de Estudos Literários e Imagéticos).

<sup>3</sup> Questão abordada por José Carlos Avellar, em “O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil”, no qual tece, através de diversos exemplos, a relação e as influências entre o cinema e a literatura.

sentidos são construídos; em que medida a poesia de Patativa está presente no documentário de Rosemberg; percebê-la como fio que tece o documentário, dando-lhe um caráter poético, uma dimensão lírica.

## **O DOCUMENTÁRIO “PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA” DE ROSEMBERG CARIRY**

“Patativa do Assaré – Ave Poesia” é um longa-metragem, do gênero filme documentário<sup>4</sup>, cuja duração é de 84 minutos, dirigido por Rosemberg Cariry, realização de Cariri Filmes e Iluminura Filmes na cidade de Fortaleza/CE no ano de 2007.

O documentário tem o próprio Patativa do Assaré como protagonista. Ele quem conta parte da sua história, do seu viver, e à medida que narra, as cenas dos acontecimentos vão se apresentando de várias formas: trechos do curta-metragem “Patativa do Assaré – Um poeta do povo”, direção de Jefferson de Albuquerque Jr. e Rosemberg Cariry, 1984; Cenas de diversos filmes, dentre eles: “Aruanda” (1960) dirigido por Linduarte Noronha, “O País de São Saruê” (1971) dirigido por Vladimir Carvalho; Depoimentos de poetas, jornalistas, professores e outros; Depoimentos de membros da sua família (sua esposa, Belinha; sua filha Inês); poemas cantados na voz de músicos como Luiz Gonzaga (A triste partida), Fagner (Vaca Estrela e boi Fubá); e a encenação final.

Toda a narrativa do documentário é conduzida por um fio poético. A poesia está em cada passagem contada pelo poeta do sertão. Assim sendo, Patativa recita vários poemas: “Vida sertaneja”, “O tico-tico”, “A triste partida”, “A morte de Nanã” etc. O documentário de Rosemberg se constrói na busca incessante de registrar o próprio poeta, bem como, através de imagens outras, ilustrar o seu fazer poético. Os poemas são organizados de modo que vão construindo um todo narrativo, envolto numa dimensão lírica, tendo o poeta como grande protagonista ao narrar sua história e recitar sua poesia.

O documentário segue uma construção não linear, iniciando a narrativa pela morte do poeta, mostrando a cena do velório, o corpo no caixão, o lamento das pessoas, o fechar do caixão, enquanto isso o poeta em *voz off* declamando o poema “Vida sertaneja”. Todo o ritual mortuário de certa maneira é rompido com a ‘presença’ do poema. Através da *fala-poema* do morto, o que é o velório se torna o revelar de uma existência. Um revelar que rompe o lamento para uma espécie de

---

<sup>4</sup> Mesmo sabendo que a questão de gênero na obra cinematográfica é algo controverso, faz-se aqui a opção no intuito de estabelecer uma espécie de fronteira entre o cinema ficcional e o documental; fronteira essa cada vez mais se torna tênue, vide os filmes de Eduardo Coutinho (“Jogo de cena”, 2007), João Moreira Salles (“Santiago”, 2007), Andrea Tonacci (“Serras da Desordem”, 2006).

redenção, um proclamar de eternização do próprio poeta. Se Glauber Rocha, em insurgência, com “Di Cavalcanti Di Glauber” (1977), ‘carnavaliza’ o velório do pintor e, portanto, o que é morte se torna vida, Rosemberg com o poema falado anuncia em imagem uma morte e na voz (*em off*) uma vida.

O documentário mostra, antes da cena do velório, em plano geral, um redemoinho que se movimenta pela terra árida e seca do sertão. As plantas estão secas e beirando à morte, o solo sem água, o redemoinho carrega a terra seca e dá a impressão que é fumaça. Um redemoinho de pó, soprando na terra árida e causticante, sem a presença de elemento humano porque nesta condição climática se o homem já não se retirou em busca de sobrevivência, foi engolido, fantasmagoricamente tragado pelas torpezas, injustiças a serem anunciadas pelo poeta.



**Figura 1** – Em plano geral, um redemoinho no árido sertão. Fonte: “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry (2007).

Assim, o cineasta, já no início, demarca o espaço onde o sujeito irá se colocar e se posicionar no mundo. É o sertão o lugar poético que Patativa se coloca para enunciar seu discurso sobre a vida, a luta, o dia-a-dia do sertanejo. É esse cenário que se constitui como fonte inspiradora para a sua produção poética porque ele o vivencia.

O encerramento do documentário dá-se da seguinte forma: em plano geral, um menino (representação do poeta) de camisa azul e calção bege (dialogando com a terra e o céu) passando por uma porteira, seguindo uma estrada de barro que tem um declive e é sinuosa, depois o plano geral amplia-se para um grande plano geral, a paisagem do sertão se agiganta e o menino se apequena; logo após, a câmera aproxima-se novamente, em plano geral, o menino caminha na estrada que faz uma curva, perdendo-se do campo de visão da câmera, embrenhando-se na paisagem sertaneja, e o poeta em *voz off* recitando, durante a trajetória do menino de Assaré,

o poema “Eu e meu campina” que fala do seu nascimento em Serra de Santana. Reassentando, mais uma vez, a ideia da eternização do poeta-menino/menino-poeta.

## **PATATIVA DO ASSARÉ NARRADO POR ELE MESMO**

“Nasci em extrema pobreza, filho de um agricultor muito pobre, e comecei a trabalhar de roça desde criança, desde menino, juntos com os meus irmão, viu? José, Pedro e Joaquim.” (CARIRY, 2007). Assim Patativa do Assaré começa a narrar sua vida em *close*, plano 3/4, de chapéu preto, óculos escuros, voz rouca. Ele é o narrador-protagonista.



**Figura 2** – Em *close*, Patativa narrando sua vida. Fonte: “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry (2007).

Antônio Gonçalves da Silva, popularmente conhecido como Patativa do Assaré, nasceu em 1909 em Serra de Santana, pequena propriedade rural da cidade de Assaré, no Ceará, filho de Pedro Gonçalves da Silva e de Maria Pereira da Silva, ambos agricultores. Assim como os pais, Patativa tornou-se agricultor, mas aos oito anos tem contato com o cordel, o que o desperta para as “letras”, pois percebe que além do prazer, tem talentos para produzir poesia.

Carvalho (2011, p. 25) assim descreve o dia do nascimento de Patativa:

Dia 5 de março de 1909. Sexta-feira, lua crescente (seria cheia no dia 7, domingo), dedicado aos santos Virgílio, João José da Cruz e Teófilo, no calendário da Igreja Católica. Observatório Meteorológico de Quixeramobim, no sertão central do Ceará, terra de outro Antônio notável, o Conselheiro, não registrou chuvas nesse dia e a perspectiva de um ano seco deveria trazer muitas preocupações para todos,

principalmente para os agricultores, como os que viviam na Serra de Santana, a 18 quilômetro de Assaré.

Depois de um carnaval que não aconteceu, em sua folia dionisíaca, e de receber cinzas (dia 3 de março), o que deveria ser feito era cobrir os santos de roxo, durante a quaresma, e esperar pelo dia 19, festa de São José, padroeiro do Ceará, coincidente com a passagem do equinócio, quando choveria ou não choveria e a situação de definiria de vez.

Foi nesse contexto que nasceu o menino Antônio.

Patativa nasce na quaresma, que é o período de preparação para a Páscoa, data significativa para o nascimento desse grande poeta nordestino, uma vez que já indica que sua trajetória teria uma marca do sagrado, no sentido de que o divino perpassaria por sua poética. Ele declara que o dom que tem vem de Deus, de modo que o sagrado está presente na sua vasta produção, se manifestando como forma de resistência e superação as intempéries e abandono social dos sertanejos.

*“O sarampo, adoeci de sarampo, e já estava com essa doença e no interior [...] juntou tanta coisa desagradável, sem médico lá naquele interior no Assaré, naquele tempo havia um farmaceuticozinho, toda meninice, eu tinha quatro anos apenas.”* (CARIRY, 2007). Enquanto a voz *off* de Patativa narra esse fato, a câmera foca em uma fotografia do poeta em preto e branco, em *close*, depois vai se aproximando, fechando cada vez mais até, em plano detalhe, enfatizar seu olho cego por complicações derivadas do sarampo.



**Figura 3** - Em plano detalhe, fotografia em preto e branco de Patativa. Fonte: “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry (2007).

Por complicações do sarampo, Patativa perde parte da visão do olho direito aos 4 anos de idade. O que impede o poeta de ver, como os outros, o mundo, mas não o impede de enxergar a realidade e a verdade.

O poeta do sertão tem nesse sentido uma aproximação com os adivinhos gregos que eram cegos e, por isso, enxergavam melhor a realidade. O cego Tirésias é um dos mais conhecidos, uma curiosidade sobre ele é que Zeus além de lhe dar o dom da adivinhação, teria lhe dado também dom de compreender a linguagem dos pássaros, o que aproxima ainda mais Patativa, que é uma ave cantadora da serra, ao adivinho, porque o canto da ave é o canto da natureza, e transmite uma verdade que poucos compreendem, razão pela qual Santo Antônio se relacionava tão bem com os pássaros.

*“Na idade de 8 anos, a primeira vez que eu vi ler um folheto de cordel, eu fiquei como que encantado, [...] um mundo novo entrou na minha mente, eu fiquei logo sabendo que eu querendo também poderia fazer versos, desde a idade de 8 anos, viu?”* (CARIRY, 2007). Ao narrar em voz off esse acontecimento, são mostradas imagens de uma tipografia em que um operador trabalha na reprodução dos cordéis. Aliás, o uso de imagens outras para ilustrar o que está sendo dito é um dos recursos mais utilizados pelo cineasta. Ora servem para referencializar a questão do espaço, ora a do tempo, de uma época.

Andrade (2004, p. 36) complementa dizendo: “Após o deslumbramento sentido diante da linguagem do cordel, o menino, sem jamais haver escrito qualquer verso, tem uma curiosa revelação, descobre-se poeta”. Patativa ouve, pela primeira vez, a leitura de um cordel por uma voz feminina e fica encantado com as palavras, as rimas, a expressão. Então, descobre, naquele momento, que também poderia fazer poesia.

Aos 9 anos perde o pai, e as tarefas de trabalho ficam divididas entre ele e os três irmãos (José, Pedro e Joaquim). Estudou seis meses na escola, curto período, mas saiu da escola lendo e escrevendo. Leu de tudo, livros, revistas, os poetas da língua, Castro Alves era o seu preferido. Era avesso à gramática, preferia a língua em fluxo, o falar do povo.

No documentário, em plano detalhe, primeiro focando na caneta azul com a qual autografa um livro, depois a câmera se move em direção aos seus olhos que aparecem por cima dos óculos escuros que ele utilizava quase sempre, o poeta fala: *“Foi com essa constante leitura, eu pude obter um vocabulário com o qual eu possa dizer tudo quanto quero em poesia, tanto na poesia matuta quanto mermo na poesia erudita”* (CARIRY, 2007).

Aos 16 anos, ele vende uma cabra para comprar uma viola. Fato que modifica a sua relação com a poesia, pois a partir daí Patativa começa a sair mais de casa para cantar em eventos na sua cidade e fora dela, em casamentos, aniversários, festas etc. A viola aproxima o poeta dos *aedos* gregos, uma vez que estes narravam a história do seu povo ao som da lira ou da fórninx. Nesse sentido, Patativa se constitui com o *aedos* do sertão.

Aos 20 anos, Patativa é convidado pelo primo de sua mãe, José Montoril, alcunhado de Cazuzinha, para ir ao Pará cantar com outros cantadores, tal como Justino Galvão. Viveu por lá seis meses, depois a saudade bate e Patativa deseja

voltar para sua terra. Quando volta, traz uma carta de recomendação para Henriqueta Galeno, filha do poeta Juvenal Galeno. Ao chegar em Fortaleza, encontra Juvenal Galeno. No documentário, em *close*, com um sorriso de contentamento, assim descreve Juvenal Galeno: “Parecia assim uma visão. Ele trajado de branco, a barba bem branca também, e numa rede branca. Uma beleza, viu? Eu passei muito tempo olhando pra ele. (CARIRY, 2007)



**Figura 4** - Em plano conjunto, o lendário poeta Juvenal Galeno.  
Fonte: “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry (2007).

Esse encontro com Juvenal Galeno foi transformador. Era como se o poeta estivesse vendo um anjo de luz, ele descreve, no documentário, o acontecimento como se fosse uma “visão” (revelação divina). Patativa disse que ficou muito tempo olhando para Juvenal. Não houve diálogo, só a contemplação. Depois Patativa volta para Assaré entendendo que sua poesia era uma missão, um dom. A partir daí, sua produção poética toma dimensão cada vez maior, tornando-o neste grande mito que hoje se conhece: o poeta do sertão, a ave cantadora de Assaré.

## **A POESIA TECENDO O DOCUMENTÁRIO “PATATIVA DO ASSARÉ - AVE POESIA” DE ROSEMBERG CARIRY**

A poesia tem um papel fundamental na construção do documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry. Ela está presente do início ao final, perpassando por todos os momentos da narrativa. É o próprio Patativa do Assaré que declama seus poemas. Palavra e poeta se fundem em uma unidade poética, ora Patativa recita em frente à câmera; ora em *voz off* e, neste momento, o poema dialoga com as cenas que vão se apresentando referentes à vida do poeta, aos problemas de sua terra e de sua gente. Paz (2012, p. 123) diz: “a recitação poética é

uma festa: uma comunhão. O que se divide e se recria nela é a imagem, o poema se realiza na participação que nada mais é que a recriação de um instante original.”

O documentário busca essa recriação de um instante original, por isso o próprio Patativa é quem recita os poemas. Inicia-se com o poema “Vida sertaneja” e finaliza com “Eu e minha campina”, e, nesse percurso, vários outros vão surgindo: “O tico-tico”, “A triste partida”, “A morte de Nanã”, “Cante lá que eu canto cá”, de modo que toda a narrativa desse documentário é conduzida por um fio poético que se apresenta de forma substancial à construção da narrativa fílmica.

No início do filme “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry é apresentado o velório do poeta, as pessoas chorando sua morte, na cabeceira do caixão há uma criança que pega carinhosamente em sua testa, revelando a boa relação que ele sempre manteve com as crianças. Há a presença de planos conjuntos para mostrar a quantidade de pessoas que estavam prestando-lhe a última homenagem, bem como planos fechados para revelar individualmente a comoção das pessoas ante sua perda, e uma *voz off* que é a do próprio poeta recitando o poema “Vida sertaneja”.

Sou matuto sertanejo,  
Daquele matuto pobre  
Que não tem gado nem quêjo,  
Nem ôro, prata, nem cobre.  
Sou sertanejo rocêro,  
Eu trabaio o dia intêro,  
Que seja inverno ou verão.  
Minhas mão é calejada,  
Minha péia é bronzizada  
Da quintura do sertão.

Por força da natureza,  
Sou poeta nordestino,  
Porém só canto a pobreza  
Do meu mundo pequenino.  
Eu não sei cantá as gulora,  
Também não canto as vitora  
Dos herói com seus brasão,  
Nem o má com suas água...  
Só sei cantá minhas mágua  
E as mágua de meus irmão.

Canto a vida desta gente  
Que trabaia inté morrê  
Sirrindo, alegre e contente,  
Sem dá fé do padecê,  
Desta gente sem leitura,

Que, mesmo na desventura,  
Se sente alegre e feliz,  
Sem nada sabê na terra,  
Sem sabê se existe guerra  
De país cronta país.  
(ASSARÉ, 2011, p. 75).

No poema, Patativa se intitula como *matuto sertanejo*, *sertanejo rocêro*, *poeta nordestino*. O ser sertanejo é a identidade do poeta. Ele é matuto para se contrapor à ideia de urbanidade, pois matuto é aquele que vive no mato, no campo. Não é um homem cidadão, é um homem que tem sua raiz no mato. Nesse sentido, está mais próximo da natureza:

E foi essa reclusão, esse afastamento dos grandes centros e essa aproximação com a terra, sua gente, a vivência plena do trabalho no campo que deu a Patativa a consciência social de intérprete dos que não tinham condições de se expressar, de porta-voz dos excluídos de sempre e de poeta de temas eternos (CARVALHO, 2011, p. 25).

*Sertanejo rocêro* – é a roça o seu lugar de trabalho, sustento e sobrevivência; e é também na roça que o poeta constrói seus poemas, com as mãos pegava na enxada para roçar a terra, campinar, fazer os sulcos para o plantio das sementes, cortar e retirar as ervas daninhas; com o pensamento e a memória, construía e armazenava seus belos e extraordinários poemas. De modo que o poeta harmoniza cultura e natureza de forma perfeita.

*Poeta nordestino* – a poesia é a essência da vida de Patativa, é ela que o move, que o leva para dimensões outras e, ao mesmo tempo, o mantém enraizado em seu lugar; a poesia para ele é um dom divino. A nordestinidade está entranhada no poeta, ele ama o Nordeste, canta sua beleza, mas também critica suas mazelas. Há um poema intitulado “Nordestino sim, nordestinado não” em que Patativa demonstra esse amor pelo Nordeste e tece críticas às penúrias que seu povo sofre.

Esse plano encerra com as pessoas fechando o caixão coletivamente, movidas por uma comoção geral, o que revela o carinho que os sertanejos possuíam por Patativa, e lamentavam que a *ave do sertão* tenha encerrado seu canto.



**Figura 5** – Em plano médio, velório de Patativa. Fonte: “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry (2007).

Após a morte, inicia-se o plano seguinte em 3/4, em *close*, focando no rosto de Patativa, o qual passa a contar sua história. O poeta é o narrador do documentário, ora aparece em *voz off* narrando ou recitando os poemas, ora presencialmente.

Uma cena importante ocorre quando o poeta declama o poema “A morte de Nanã”. A câmera fica em plano fechado, capturando o rosto de Patativa para demonstrar a sua expressão ao recitar esse poema. Ele se emociona, a sua voz muda de tonalidade; à medida que o poema vai sendo recitado, a expressão vai se tornando mais dramática, até a finalização em que Nanã morre, aí o poeta já se encontra completamente tomado pela emoção de recordar e recitar o poema:

A morte de Nanã  
Eu vou contá uma história  
Que eu não sei como comece,  
Pruquê meu coração chora,  
A dor no meu peito cresce,  
Aumenta o meu sofrimento  
E fico ouvindo o lamento  
De minha alma dolorida,  
Pois é bem triste a sentença,  
De quem perdeu na existência  
O que mais amou na vida.

Já tô véio, acabrunhado,  
Mas em riba deste chão,  
Fui o mais afortunado  
De todos filhos de Adão.  
Dentro da minha pobreza,

Eu tinha grande riqueza:  
Era uma querida filha,  
Porém morreu muito nova.  
Foi sacudida na cova  
Com seis ano e doze dia.

Morreu na sua inocência  
Aquele anjo encantadô,  
Que foi na sua existência,  
A cura da minha dor  
E a vida do meu vivê.  
Eu beijava, com prazê,  
Todo dia de manhã,  
Sua face pura e bela.  
Era Ana o nome dela,  
Mas eu chamava Nanã  
(ASSARÉ, 2011, p. 38).

Patativa canta o poema a “Triste Partida” que dialoga com cenas do filme “Aruanda” de direção de Linduarte Noronha, o qual mostra a saída do sertanejo da sua terra devido à seca para encontrar um lugar onde há água. Uma saída em busca de sobrevivência, luta pela vida. O homem, sua esposa, seus dois filhos e as coisas amarradas ao lombo do jumento. A casa de taipa fica e o Zé Bento e sua família partem num caminho rumo ao desconhecido. No momento da partida, a câmera posiciona-se dentro da casa e a cena é vista a partir da porta como se alguém estivesse observando tristemente a retirada.



**Figura 6** – Cena do filme “Aruanda” de direção de Linduarte Noronha. Fonte: “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry (2007).

Setembro passou, com outubro e novembro  
Já tamo em dezembro.  
Meu Deus, que é de nós?  
Assim fala o pobre do seco Nordeste,  
Com medo da peste,  
Da fome feroz.

A treze do mês ele fez a experiência,  
Perdeu sua crença  
Nas pedra de sá.  
Mas nôta experiência com gosto se agarra,  
Pensando na barra  
Do alegre Natá.

Rompeu-se o Natá, porém barra não veio,  
O só, bem vermeio,  
Nasceu munto além.  
Na copa da mata, buzina a cigarra,  
Ninguém vê a barra,  
Pois barra não tem.

Sem chuva na terra descamba janêro,  
Depois, feverêro,  
E o mêmro verão  
Entonce o rocêro, pensando consigo,  
Diz: isso é castigo!  
Não chove mais não!  
(ASSARÉ, 2003, p. 51).

O poema “A triste partida” narra a história de uma família que tenta fugir da seca do Nordeste, e vê em São Paulo a possibilidade de uma vida melhor. Mas chegando à metrópole, é explorada pelo patrão; é obrigada a contrair dívidas e acaba sendo vítima de uma escravidão moderna.

Luiz Gonzaga musicou o poema, alcançando a grande massa que se comovia ao ouvi-lo. Esse poema é importantíssimo na construção do documentário, uma vez que denuncia o problema da seca e a força do sertanejo para vencê-lo, denuncia também o trabalho escravo contemporâneo do qual muitos nordestinos são vítimas. A tudo isso Patativa estava atento, tecendo suas críticas através da sua poética como forma de denúncia social.

O documentário é encerrado pela recitação do último poema pelo próprio poeta, em *voz off*, denominado “Eu e meu campina”. Em plano geral aparece uma estrada de barro de uma casa do sertão que se direciona para uma porteira, um menino caminhando por ela (representação do poeta jovem) de camisa azul e calção bege (dialogando com o céu e a terra), indo em direção a essa porteira de madeira.

Ele abre-a, e sai; amplia-se, assim, sua trajetória que antes era restrita a um espaço delimitado. É um caminhar para fora. A construção de um caminho que tem como ponto de partida o lugar onde nasceu e que não pode desligar-se dele jamais.

Após o menino sair, o plano geral amplia-se e converte-se em grande plano geral, a paisagem sertaneja torna-se protagonista; diante dela, o menino se apequena, se tornando um elemento da paisagem. Homem e espaço se unificam, tornando-se uno. E esse é o sentindo da poética de Patativa, homem e natureza devem harmonizar-se, se reconectar. Tudo é uno. A *voz off* recita o poema “Eu e meu campina”

Eu nasci ouvindo os cantos  
das aves de minha serra  
e vendo os belos encantos  
que a mata bonita encerra  
foi ali que eu fui crescendo  
fui vendo e fui aprendendo  
no livro da natureza  
onde Deus é mais visível  
o coração mais sensível  
e a vida tem mais pureza.

Sem poder fazer escolhas  
de livro artificial  
estudei nas lindas folhas  
do meu livro natural  
e, assim, longe da cidade  
lendo nessa faculdade  
que tem todos os sinais  
com esses estudos meus  
aprendi amar a Deus  
na vida dos animais.

Quando canta o sabiá  
Sem nunca ter tido estudo  
eu vejo que Deus está  
por dentro daquilo tudo  
aquele pássaro amado  
no seu gorgéio sagrado  
nunca uma nota falhou  
na sua canção amena  
só canta o que Deus ordena  
só diz o que Deus mandou.  
(ASSARÉ, 2005).

O poema pontua o nascimento do poeta, relacionando-o com a natureza (“Eu nasci ouvindo os cantos/ das aves de minha serra/ e vendo os belos encantos/ que a mata bonita encerra). O poeta usa uma metáfora “*livro da natureza*” para mostrar que a natureza ensina o homem a viver, nela reside uma grande sabedoria que este precisa aprender, e só aprende ouvindo e observando, e para isso é necessário silenciar. Neste sentido, o poema dialoga, portanto, com os planos cinematográficos que foram construídos, reforçando a unidade entre o homem e a natureza.

A poesia é o fio condutor do documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry. O poeta sertanejo, Patativa do Assaré, vai tecendo sua história no documentário com os fios poéticos. Seus poemas norteiam sua vida, constroem sua história, revelam seu mundo, por isso Rosemberg sabiamente põe Patativa em cena em frente à câmera ou em *voz off* para recitá-los, criando um cenário poético para o documentário, e construindo uma narrativa poética sobre a vida e obra de Patativa do Assaré, o poeta do sertão. Sob a ótica de Octávio Paz (2012), o diálogo entre o documentário de Rosemberg e a poesia de Patativa do Assaré busca recriar um instante original da poética patativana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se estabelecer um possível diálogo entre a poética de Patativa do Assaré e o documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry. Nesse diálogo, pode-se depreender que:

- a) Patativa do Assaré constitui-se como o narrador protagonista do documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia” de Rosemberg Cariry, narrando sua história e recitando poemas, ora em frente à câmera, ora em *voz off*;
- b) O documentário segue uma não linearidade narrativa, invertendo a ordem dos acontecimentos: inicia com a morte do poeta, pessoas chorando e lamentando sua morte, até o fechamento do caixão; enquanto isso, o poeta em *voz off* recita o poema “vida sertaneja”. Finaliza com o poeta na sua infância: o menino que caminha numa estrada de barro para fora da porteira em direção ao sertão, num grande plano geral cinematográfico, e ao final da caminhada, embrenha-se no sertão, funde-se com a paisagem; enquanto isso, o poeta recita o poema “Eu e meu campina” que fala sobre seu nascimento em Serra de Santana;
- c) A poesia constitui-se como o fio condutor do documentário, está do início ao fim da narrativa fílmica, perpassando por todos os momentos importantes desta. Poemas como: *Vida sertaneja* (poema que faz abertura), *A triste partida*, *A morte de Nanã*, *Brasi de cima e Brasi debaixo*, *Cante lá que eu canto cá*, *Eu e meu campina* (que encerra o

documentário). Dessa forma, o poema recitado pelo próprio poeta cria uma atmosfera lírica no documentário, além de ser um elemento fundamental na construção da narrativa fílmica, dando-lhe dinamicidade, plasticidade e fluidez;

- d) O documentarista Rosemberg Cariry, ao construir o filme documentário “Patativa do Assaré - Ave Poesia”, colocando o próprio poeta como narrador-protagonista, e inserindo na estrutura fílmica a recitação de poemas pelo próprio autor, como elemento estruturante da construção cinematográfica, busca, sob o ponto de vista de Octávio Paz (2012), recriar um instante original da poética patativana.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **As razões da emoção: capítulos de uma poética sertaneja**. Fortaleza: Editora UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá: Filosofia de um trovador nordestino**. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Inspiração Nordestina**. São Paulo: Hedra, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré: um poeta cidadão**. 2ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARIRY, Rosemberg. **Patativa do Assaré - Ave Poesia**. [Filme-vídeo]. Produção Executiva de Petrus Cariry e Teta Maia, direção de Rosemberg Cariry. Fortaleza: Cariri Filmes e Iluminura Filmes, 2007, 84 min. Cor e P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8d7NgrE8Lw>>. Acesso em: 13 agos. 2017.

# **CAPÍTULO VI**

## LETRAMENTO DIGITAL: OUTROS DESAFIOS.

Maria Bethânia de F. Melo<sup>1</sup>  
Emanoel Cesar Pires de Assis<sup>2</sup>

### INTRODUÇÃO

Atravessamos um momento de profundas transformações tecnológicas, em que despontam, para além de outras já existentes, as Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação. Estamos, assim, imersos em uma sociedade em que a presença do digital está praticamente em todos os setores da vida. Essa é uma realidade que se desenrola diante de nós todos os dias e integra praticamente cada momento do nosso cotidiano, auxiliando-nos nas mais diversas tarefas; seu uso é tão comum, que por vezes passa despercebido para aqueles que são “letrados digitalmente”, como por exemplo, realizar transações bancárias em caixas eletrônicos ou através de aplicativos no celular, conversar via redes sociais, enviar e receber documentos através de *e-mails*, fazer compras *on-line*, enfim, realizar tais atividades para essas pessoas é uma ação automática e bastante familiar. Entretanto, a realização dessas mesmas ações ainda é um obstáculo para uma grande parcela de brasileiros não alfabetizados / não letrados.

Dessa maneira, para que possamos melhor compreender o conceito de letramento digital, acreditamos ser necessário inicialmente considerarmos os conceitos de alfabetização e letramento.

Tradicionalmente, no Brasil, o processo de alfabetização é entendido como sendo o aprendizado de outra “tecnologia”, de representação da escrita alfabética-ortográfica (VELOSSO, 2010). Segundo Soares (2005, p. 31), a alfabetização é a ação de alfabetizar, de tornar alfabeto. Portanto, tornar-se alfabetizado implica dizer que o indivíduo domina as tecnologias da leitura e da escrita.

Para Tfouni (1995) a alfabetização,

(...) refere-se à aquisição da escrita enquanto aprendizagem de habilidade para leitura, escrita e as chamadas práticas de linguagem. Isso é levado a efeito, em geral, por meio do processo de escolarização e, portanto, da instrução formal. A

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: bethaniafigueiredo@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura (UFSC). Professor do Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: emanoel.uema@gmail.com

alfabetização pertence, assim, ao âmbito do individual (TFOUNI, 1995, p. 9).

Nesse sentido, a alfabetização está ligada ao domínio das técnicas do sistema de escrita. Soares (2005) acrescenta que:

Chamo a escrita de técnica, pois aprender a ler e a escrever envolve relacionar sons com letras, fonemas com grafemas para codificar e decodificar. Envolve também, aprender que se escreve de cima para baixo e da esquerda para a direita; enfim, envolve uma série de aspectos que chamo de técnicos. Essa é, então, uma porta de entrada indispensável (SOARES, 2005b, p.15).

Todavia, Soares argumenta que além do aprendizado dessa tecnologia, é importante dar significado e função à alfabetização:

A entrada da pessoa no mundo da escrita se dá pela aprendizagem de toda a complexa tecnologia envolvida no aprendizado do ato de ler e escrever. Além disso, o aluno precisa saber fazer uso e envolver-se nas atividades de leitura e escrita (SOARES, 2005b, p. 32).

Na tentativa de superar as práticas de alfabetização alicerçadas em um ensino tradicional, em que não se via uma relação entre os conteúdos estudados na escola e o conteúdo da vida cotidiana dos alunos, surge, na década de 1980, o termo *letramento*, que como diz Soares (2000), vem da tradução da palavra inglesa *literacy*, tendo no Brasil assumido o seguinte significado:

[...] *literacy* é o estado ou condição que assume aquele que aprende a ler e escrever. Implícita nesse conceito está a ideia de que a escrita traz conseqüências sociais, culturais, políticas, econômicas, cognitivas, lingüísticas, quer para o grupo social em que seja introduzida, quer para o indivíduo que aprenda a usá-la (SOARES, 2000, p. 17).

Assim, a prática do letramento vai além do processo de alfabetização, que se volta para a aquisição da leitura e da escrita desvinculada do contexto social, como uma ação individual e cognitiva. É, portanto, preciso saber usar a escrita e a leitura em situações da vida cotidiana, em que ler e escrever tenham sentido e contribuam com o aperfeiçoamento da prática comunicativa. O letramento coloca em evidência a função social da escrita.

Logo, o letramento constitui-se na capacidade de o sujeito ler além do código. É, sobretudo, saber relacionar informações e saber responder às exigências

de leitura e escrita que a sociedade lhe exige. Enfim, é saber fazer uso da leitura e da escrita nas diferentes necessidades que são impostas aos indivíduos. Ou seja, o letramento é o estado ou condição de quem não apenas sabe ler e escrever, mas cultiva as práticas sociais que usam a escrita (SOARES, 2005).

É importante frisarmos que, no Brasil, a discussão sobre letramento sempre esteve atrelada ao de alfabetização, no entanto, há distinções entre ambos. Cada conceito tem suas especificidades. Para Soares (2005, p. 16), “[...] tanto a alfabetização quanto o letramento tem diferentes dimensões, ou facetas, a natureza de cada uma delas demanda uma metodologia diferente [...]”.

Entretanto, apesar de letramento e alfabetização terem características próprias, Soares (2005) considera a alfabetização e o letramento como processos indissociáveis e interdependentes:

Dissociar alfabetização e letramento é um equívoco porque, no quadro das atuais concepções psicológicas, linguísticas e psicolinguísticas de leitura e escrita, a entrada da criança (e também do adulto analfabeto) no mundo da escrita ocorre simultaneamente por esses dois processos: pela aquisição do sistema convencional de escrita, a alfabetização, e pelo desenvolvimento de habilidades de uso desse sistema em atividades de leitura e escrita, nas práticas sociais que envolvem a língua escrita o letramento. Não são processos independentes, mas interdependentes, e indissociáveis: a alfabetização desenvolvesse no contexto de e por meio de práticas sociais de leitura e de escrita, este, por sua vez, só se pode desenvolver no contexto da e por meio da aprendizagem das relações fonema-grafema, isto é em dependência da alfabetização” (SOARES, 2004, p. 14).

#### Para Velosso, a diferença entre alfabetização e letramento

“nos obriga a considerar o acesso ao mundo da escrita como muito mais que um processo de apenas aprender a ler e a escrever.” Assim sendo, esse termo amplia o conceito de alfabetização, fazendo-se entender não no sentido restrito de ato de codificar e decodificar a língua escrita, mas como um processo de inclusão social, cultural e política (VELOSSO, p. 29, 2010).

É bem verdade que o termo letramento ainda está longe de ser um consenso. Gadotti (2005), por exemplo, considera que o uso desse termo significa um retrocesso conceitual e um esvaziamento do caráter político da educação e da alfabetização, pois, segundo ele, a utilização do termo letramento reduz a alfabetização ao aprendizado de uma técnica de ler e escrever, contrapondo

ideologicamente o que Paulo Freire defendia. Soares (2005b, p. 51), por outro lado, também fundamentado na teoria freireana argumenta que já na década de 60, Paulo Freire criticava o modelo de alfabetização “puramente mecânica” e lutava para uma pedagogia libertadora, defendendo uma “alfabetização direta realmente ligada à democratização da cultura” (FREIRE, 1975, p.104). Kleiman (1995), por sua vez, conceitua letramento como um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, como sistema simbólico e como tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos. Segundo a autora:

[...] o letramento significa uma prática discursiva de determinado grupo social, que está relacionada ao papel da escrita para tornar significativa essa interação oral, mas que não envolve, necessariamente, as atividades específicas de ler ou de escrever (KLEIMAN, 1995, p. 18).

Levando em consideração tais posicionamentos, podemos perceber que o letramento é um fenômeno complexo e heterogêneo. Sua conceituação envolve uma série de sutilezas, como valores, habilidades, usos e funções sociais da leitura e da escrita que são difíceis de serem abarcadas por uma definição única. Todavia, é importante destacarmos que não há necessariamente uma diversidade de conceitos, mas sim uma pluralidade de aspectos na caracterização desse fenômeno, como, por exemplo, os aspectos individuais e os sociais que, além disso, “variam de acordo com o contexto social, cultural e político” (SOARES, 2010, p. 118).

Como já dissemos no início desse artigo, hoje estamos diante de um novo contexto mundial em que os efeitos dos processos de globalização e dos avanços tecnológicos têm nos conduzido a várias mudanças, especialmente no campo da comunicação e da circulação de informações. Diante desse novo panorama, de revolução eletrônica, os sujeitos, além de redimensionarem a noção de espaço/tempo, têm também adentrado em outros campos que exigem outras possibilidades para lidar com as palavras, sons e imagens, surgindo daí outras práticas de letramento. Nesse sentido, é que podemos dizer que há também um remodelamento dos espaços de leitura e de produção textual.

Por essa razão, alguns estudiosos como Marcuschi e Xavier (2005) têm observado uma modalidade específica de letramento, o letramento digital. Lima (2012) diz que o novo letramento digital se constitui no domínio de um conjunto de informações e habilidades mentais para lidar com os gêneros e práticas discursivas que são desenvolvidas a partir do uso de computadores. Assim, letrar digitalmente é imprescindível, principalmente no nosso atual contexto – o de uma sociedade globalizada, competitiva, movida pela tecnologia, alimentada pelo conhecimento e que cada vez exige mais saberes e competências de seus sujeitos –, aqueles que não possuem esse domínio correm um sério risco de ficarem à margem, ingressando, assim, nas estatísticas de exclusão social.

Também Soares (2002, p.146 *apud* LIMA, 2012, p. 55) destaca que “estamos vivendo, hoje, a introdução, na sociedade, de novas e incipientes modalidades de práticas sociais de leitura e escrita, propiciadas pelas recentes tecnologias de comunicação eletrônica - o computador, a rede (*a web*), a *internet*”. Nessa perspectiva, Xavier compreende que:

[...] o letramento digital implica realizar práticas de leitura e escrita diferentes das formas tradicionais de letramento e alfabetização. Ser letrado digital pressupõe assumir mudanças nos modos de ler e escrever os códigos e sinais verbais e não-verbais, como imagens e desenhos, se compararmos às formas de leitura e escrita feitas no livro, até porque o suporte sobre o qual estão os textos digitais é a tela, também digital. (XAVIER, 2005, p. 40).

Soares (2002) define letramento digital como:

[...] um certo *estado* ou *condição* que adquirem os que se apropriam da nova tecnologia digital e exercem práticas de leitura e de escrita na tela, diferente do *estado* ou *condição* – do letramento – dos que exercem práticas de leitura e de escrita no papel (SOARES, 2002, p. 151, *itálicos no original*).

Portanto, podemos inferir que o letramento digital é a apropriação de uma tecnologia quanto ao exercício efetivo das práticas de escrita que circulam no ciberespaço; por via de consequência, o sujeito para ser letrado digitalmente deve passar também por modificações na maneira como lê e escreve em tela, bem como apreende os signos no ciberespaço.

Se, como afirma Kenski (2001, p.132): “O ato de ler se transforma historicamente”, não há como negarmos que as práticas de leitura e escrita na atualidade têm sido mediadas em sua grande parte por uma tecnologia digital. Logo, ao pensarmos em letramento na contemporaneidade, devemos considerar também a presença das tecnologias digitais. É nesse contexto que a tela, enquanto espaço virtual, tem modificado os processos cognitivos, sociais e discursivos dos sujeitos. A leitura *online* que se faz hoje se caracteriza pela sua não linearidade, pois é baseada em conexões articuladas por meio de *links* onde se conectam informações representadas sob formas de imagens, animações, palavras, sons, etc. Isso porque as TICs permitem a exploração de múltiplos gêneros virtuais. Essa multiplicidade de linguagens dos textos contemporâneos exige capacidades e práticas de compreensão e produção cada vez maiores. Por essa razão, o leitor assume um novo papel, e esse novo perfil de leitor é consequência do amplo acesso à informação e da rápida circulação dessa informação.

Segundo Velosso (2010), para ser considerado letrado digitalmente, é necessário que o indivíduo consiga ir além do simples manusear técnico do computador. É preciso que ele desenvolva capacidades que o ajudem a interagir e a comunicar-se eficientemente em ambientes digitais.

O letramento digital também abre portas para a formação do cidadão e, conseqüentemente, para a construção de sua cidadania. Nessa direção, Araújo (2007 *apud* VELOSSO, 2010, p. 35) salienta que:

[...] a cidadania passa também pela necessidade de saber manipular um computador, de preferência conectado à internet, a fim de ocupar um lugar que a sua contemporaneidade lhe reserva/impõe. Ou seja, é preciso que o homem e a mulher desse século sejam sujeitos letrados também digitalmente.

Ainda de acordo com Velosso (2010, p. 35):

O letramento digital passa a ser um aspecto da cidadania. Na medida em que cabe também à escola a formação para a cidadania, ela deve buscar incorporar a heterogeneidade de linguagens que o computador pode oferecer; preparar o leitor para ler signos e símbolos presentes no ambiente virtual para que ao explorar as multifaces que a tecnologia digital oferece, o aluno possa utilizar de maneira significativa os recursos do ambiente digital, fazendo emergir a autonomia, a cooperação e a curiosidade, rompendo com o tecnicismo e o instrucionismo que ainda prevalecem nas escolas.

Nessa perspectiva, o letramento digital pode ser entendido como um conjunto de conhecimentos que permite às pessoas participarem do mundo contemporâneo por meio de práticas letradas através do uso de dispositivos eletrônicos. Sendo também um aspecto da cidadania. Dessa maneira, ser letrado no século XXI é mais do que saber ler, escrever ou fazer operações matemáticas básicas, mas é também desenvolver um conjunto de competências que incluem o uso e a produção das mídias digitais.

Portanto, em um mundo em que há inúmeras informações circulando o tempo todo, em que as tecnologias passaram a fazer parte de praticamente todas as instâncias de nossas vidas, exigindo flexibilidade, capacidade não só de absorção, mas principalmente de interpretação e reconfiguração dos conhecimentos, fica claro que hoje não basta apenas ser alfabetizado; mais que isso, é necessário saber explorar todas as possibilidades de uso dos recursos linguísticos, particularmente em relação aos conhecimentos que as TICs e as mídias demandam das pessoas.

O letramento digital é, portanto, um processo cuja expansão está se tornando cada vez mais necessária na atualidade. Num contexto de mudança social em que as tecnologias, principalmente as TICs, a cada dia ocupam espaços em todos os setores da sociedade, não há como deixar de lado a questão de que o não domínio das linguagens digitais está gerando um novo tipo de excluído: o digital.

É nesse cenário que a escola tem um papel fundamental: o de fornecer às pessoas a oportunidade de se tornarem também letrados digitais. Entretanto, para que esse processo seja efetivo, é necessário que ocorra uma série de reformulações no que até então tem sido apresentado como educação no país, particularmente no que se refere às instituições públicas de ensino. Dessa maneira, entendemos que um dos maiores desafios a serem enfrentados pelas escolas públicas brasileiras é incorporar a cultura digital em todos os seus níveis.

Com esse desafio imposto, um importante papel reservado para as escolas é o de propiciar descobertas para novos usos pedagógicos das tecnologias digitais da informação e comunicação, tendo em vista uma formação mais ampla, significativa e contextualizada. Cabe, portanto, à escola garantir que as múltiplas aprendizagens adquiridas assegurem valor, sentido e significado na vida pessoal de seus alunos, pois não há letramento digital se o indivíduo não tem autonomia, criticidade e poder de reformulação e redirecionamento em relação ao uso que faz das TICs em sua vida. “Pode-se dizer que o letramento digital, então, implica tanto a apropriação de uma tecnologia quanto o exercício efetivo das práticas de escrita que circulam no meio digital” (FRADE, 2007, p. 60).

## REFERÊNCIAS

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, P.; MACEDO, D. **Alfabetização**: leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GADOTTI, M. Alfabetização e Letramento têm o mesmo significado? **Revista Pátio**, Ano 9, n. 34, p. 47-48 maio/jun. 2005.

KENSKI, V. M. **Educação e tecnologias**: o novo ritmo da informação. Campinas: Papirus, 2007.

KLEIMAN, A. (Org.) **Educação e tecnologias**: o novo ritmo da informação. Campinas: Papirus, 2007.

LIMA, Alberto José Ferreira de. Letramento digital e letramento informacional na literatura nacional e internacional em língua inglesa. João Pessoa, 2012.

MARCUSCHI, Luiz A. **A questão do suporte dos gêneros textuais**. Recife: Núcleo de Estudos Lingüísticos da Fala e Escrita, Depto. de Letras da UFPE, 2003. Disponível em: <<http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GEsuporte.doc>>. Acesso em: 14/10/2017

SOARES, Magda. Letramento e alfabetização: as muitas facetas. **Revista Brasileira de Educação**, n.25, p. 5-17, jan./abr. 2004.

SOARES, Magda. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 81, p. 143-160, 2002.  
TFOUNI, L. V. **Letramento e alfabetização**. São Paulo: Cortez, 2006.

VELLOSO, Maria Jacy Maia. **Letramento digital na escola**: um estudo sobre a apropriação das interfaces da web 2.0. Belo Horizonte, 2010.

## **CAPÍTULO VII**

# NO CAMINHO DE UM SUICIDA HAVIA UM COMPUTADOR NA FRENTE DO COMPUTADOR HAVIA UM ESCRITOR

Márcia Maria da Conceição de Carvalho<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A escrita é consagrada indiscutivelmente como o mais relevante instrumento de perenização e conservação da memória e cultura dos povos que, outrora, era baseada na transmissão de saberes e experiências de geração para geração através da oralidade. Ela irrompe na história de maneira marcante, dividindo duas eras. Desde o surgimento da história, como demarca sua chegada, a escrita manteve-se como principal fonte de conhecimento e transmissão da cultura entre as sociedades.

Escrever é um ato singular e uma construção social, ainda que particular. É o resultado de uma luta bem-sucedida entre as experiências e a imaginação com as palavras fugidias e complexas, num todo harmonioso, coerente e único. É a capacidade de transcrever no papel o apurado das leituras da vida, uma leitura diária e distinta. Enquanto ler é uma atividade quase automática, escrever é produto de um esforço individual e aptidão.

Quem escreve almeja um dizer diferente do falar; pretende deixar na vida algo palpável para quando se for. Quem escreve quer dar às palavras cores, sentidos e sabores novos; se dispõe a travar um duelo com a linguagem, encontrando meios para ser o vencedor de um combate que é, antes de qualquer coisa, interno e individual, e se encontrando através das leituras, reflexões e estilo próprios. Para Blanchot (2011, p. 16-17):

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. Escrever é o interminável, o incessante.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. E-mail: marcia.carvalho@ifma.edu.br.

As palavras são parte do homem que a diz, tornam-se sua representação póstuma, como veremos na crônica de Luís Fernando Veríssimo, que aborda a escrita como representação do homem que a produziu, a obra como substituto do autor e, por esse motivo, deve exprimir sua aptidão e talento no trato com as palavras, sua matéria-prima. Não é à toa que o aprendizado da escrita requer tempo, paciência e maturidade, haja vista que o sistema de representação da língua falada é muito mais complexo que a reprodução da oralidade pura e simples.

Contudo, até chegar ao caráter que possui na atualidade, o processo da escrita passou por muitas e significativas mudanças. Ele utilizou-se, ao longo do tempo, de diversos meios, dentre eles a escrita cunhada em argila (escrita cuneiforme), escrita em folhas de palmeira, tábuas de madeira cobertas com cera (ardósias), até o registro nos papiros e pergaminhos, sendo este de difícil manuseio e alto custo.

Com o papiro, que é um antecedente do papel, já se passa a ter na escrita fins literários, a partir da poesia lírica grega no século VII a. C., quando surgem também as primeiras bibliotecas e livrarias. Contudo, apenas séculos mais tarde é que se tem conhecimento da invenção chinesa que utilizava fibras vegetais, o que hoje chamamos de celulose. Mantida em segredo por 500 anos, a receita da fabricação do papel é dada a conhecer por outros povos e passa também a ser copiada.

A escrita conhece, então, o seu mais importante suporte – o papel, que aliado aos tipos móveis de Johannes Gutenberg, teve sua mais célebre e duradoura união. Para Santaella (2013, p. 198),

Tipos móveis e papel constituem um encontro feliz, uma aliança que deu certo, reinou soberana e quase exclusiva por quatro séculos. Dessa aliança nasceu a história do livro impresso, que, até a explosão do jornal, no século XIX, era o único meio de armazenamento, memória e transmissão do conhecimento e da informação letrada.

O livro impresso em papel representou, além da mais importante fonte de conservação de saberes das sociedades, um grande passo no acesso à instrução e à cultura, na medida em que era razoavelmente mais barato e acessível que seus antecessores. Gutenberg e seus tipos móveis simbolizaram a acessibilidade da informação e sua velocidade, bem como a “deselitização” do livro (códices), artigo de luxo até então.

A revolução digital que se iniciou há algumas décadas com o advento do computador e das novas tecnologias que com ele emergiram, estremeceu a soberania do livro impresso. Contudo, ambos coexistem num todo pacífico, visto que as experiências de leitura ainda se diferem em vários aspectos e, mesmo a literatura no meio digital tendo arrebatado milhões de seguidores, o velho e bom livro impresso

ainda possui a preferência de uma gama incontável de leitores. Para Chartier (2002, p. 117):

O novo suporte do escrito não significa o fim do livro ou a morte do leitor. O contrário, talvez. Porém, ele impõe uma redistribuição dos papéis na “economia da escrita”, a concorrência (ou a complementaridade) entre diversos suportes dos discursos e uma nova relação, tanto física quanto intelectual e estética, com o mundo dos textos.

Assim, não só a leitura de textos, que se torna mais dinâmica e operacional, como o próprio fazer literário tem conhecido novos caminhos neste novo inscrever-se na história. O texto na era digital pode ser aperfeiçoado – no sentido mesmo de tornar-se perfeito – à medida que se pode alterar, corrigir, editar, acrescentar ou retirar informações, como se verifica na crônica. Destarte, o texto parece estar, quase sempre, inacabado e aberto, passível de modificações estruturais e em seu conteúdo.

O mundo digital abriu novas portas e possibilidades para o universo literário, que tem se mostrado cada vez mais abundante e plural, explorando recursos ainda mais variados, bem como linguagem imagética, sonora e etc. As inovações tecnológicas de toda ordem que foram agregadas ao mundo da Literatura, às quais Chartier (2002) chama de “terceira revolução do livro”, têm se mostrado pacíficas em sua coexistência com o modo tradicional de se fazer Literatura, tal qual era conhecido.

Pode-se afirmar, pois, que toda a Literatura produzida no presente é literatura digital ou computacional (diferentemente de Literatura eletrônica), visto que nasce num meio digital (o computador) e, até chegar ao tradicional livro impresso – seu produto final – ainda cumpre várias etapas no meio computacional (edição, diagramação, impressão, etc.).

A literatura eletrônica, por sua vez, é aquela que nasce no meio digital e permanece nele, visto que é lida na própria tela do computador. Essa literatura possui características peculiares, como linguagem mista, experimental e não linear; recursos de imagem, som e vídeo e, ainda, a possibilidade de interação direta com seu leitor.

Segundo Hayles (2009, p. 21):

A literatura eletrônica é normalmente criada e executada em um contexto de rede e meios de comunicação digital programáveis, ela também é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenhos gráficos e cultura visual eletrônica.

A literatura eletrônica é, pois, híbrida por excelência e não pode/deve ser lida como a literatura veiculada em meio impresso. Ela exige dedução, habilidades, tomada de atitudes e escolhas dentro do próprio texto, ou seja, o leitor abre uma porta que o leva a diversos caminhos diferentes. Assim, esse novo modo de conceber literatura e o fazer literário tornam-se dinâmicos, bem como o próprio modo de interagir com o texto, que é fluido e virtualmente ilimitado.

Para Chartier (2002, p. 113):

A revolução do texto eletrônico é, de fato, ao mesmo tempo, uma revolução da técnica de produção dos textos, uma revolução do suporte do escrito e uma revolução das práticas de leitura. São elas caracterizadas simultaneamente por três pontos fundamentais que transformam nossa relação com a cultura escrita.

Em sua crônica “O suicida e o computador”, que faz parte do livro de mesmo nome (1992), Luís Fernando Veríssimo discute de forma leve e divertida sobre uma dessas transformações trazidas pela era digital, já citadas anteriormente: a sempre possível modificação e aperfeiçoamento de um texto produzido no computador; a quase impossibilidade de ser breve, conciso e direto utilizando esse instrumento como ferramenta de trabalho.

Utilizando-se do computador para escrever sua “nota de suicídio”, a personagem da crônica vê-se impelida a voltar ao texto diversas vezes para alterá-lo, modificá-lo. Dessa forma, a missão de escrever suas últimas palavras, aquelas que a representarão eternamente, além de não ser tarefa fácil, é agravada pelo artefato utilizado, que permite novas e inúmeras correções e composições. Isto porque, de acordo com Santaella (2013, p. 206), o computador:

Longe de ser um meio restrito à interação, abre, antes de tudo, um enorme potencial para a produção e a criação. O computador, com seus programas inteligentes, é dotado de princípios operativos ligados à produção criativa tanto no campo de todas as artes quanto no da literatura.

Para a personagem de Veríssimo, um escritor em vias de suicidar-se, mas, que antes de fazê-lo almeja deixar suas últimas palavras, é impossível redigir sua nota de suicídio em um computador. A personagem tem ciência que escreve para ser compreendida por pessoas diferente em épocas diferentes, pois livros guardam histórias e memórias. Ele afirma que

Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita ou datilografada à moda antiga, quando o medo de borrar o papel com correções e deixar uma impressão de desleixo para

a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. Tese: é impossível escrever uma nota de suicida num computador. (VERÍSSIMO, 1992, p. 103)

Sendo o computador um objeto que revolucionou as modalidades de escrita e leitura de textos, traz ainda consigo a ideia da infinitude, do ilimitado, que não coadunam com o desejo de término e/ou morte que parecem habitar na personagem naquele momento. A ferramenta de trabalho que a personagem da crônica utiliza dá origem a inumeráveis textos que se conectam em um mundo virtual sem fronteiras, interligando-se através de elos que os relacionam.

Entretanto, pode-se perceber que a nota de suicídio trata-se da grande obra da personagem da crônica, aquela que o tornará conhecida e lembrada por toda a posteridade. Todo célebre escritor possui a sua “Monalisa literária”, sua criação ilustre e memorável, que o representará nos tempos vindouros: fazê-la significa cumprir sua missão na Terra. Para Blanchot (2011), um escritor nunca tem ciência de quando a obra está, de fato, terminada, findada, fato que o fará trabalhar nela infinitamente. Ainda, segundo ele,

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro. Valéry, celebrando na obra esse privilégio do infinito, ainda vê nela o lado mais fácil: que a obra seja infinita, isso significa (para ele) que o artista, não sendo capaz de lhe pôr fim, é capaz, no entanto, de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder (BLANCHOT, 2011, p. 11-12).

Por fim, ainda segundo Blanchot, o artista não deveria preocupar-se com o acabamento ou inacabamento da obra, visto que ela simplesmente “é”, ultrapassando limites de rotulações ou caracterizações, e o artista só a terminaria realmente no momento em que morre.

Imbuído da certeza de eternizar-se por meio do discurso textual perfeito, a personagem da crônica protela a chegada da morte quando já se preparava para o enforcamento, tirando a corda do pescoço e desistindo de enforcar-se em dois momentos da narrativa. Assim, o gesto de “tirar a corda do pescoço” duas vezes representa, simbolicamente, o ato de renascer. Desta forma temos, juntamente com o nascer do homem (representado no texto pela primeira desistência), o nascer do escritor, representado no texto pela segunda desistência.

Não despreziosamente, Veríssimo cita Borges na crônica, fazendo com ele uma analogia de infinitude e interminabilidade. Jorge Luís Borges, ao afirmar que “o escritor publica seus livros para livrar-se deles, senão passaria o resto da vida reescrevendo-os.” (BORGES *apud* VERÍSSIMO, 1992, p. 102), já prenuncia

acerca de uma escrita incessante e passível a alterações, num eterno fazer-se e refazer-se.

Mesmo sendo anterior ao texto de Veríssimo, o pensamento borgeano ilustra a imagem da personagem da crônica, que se vê amiúde atraído pelo texto, que lhe convida, lhe reclama melhoramentos, reconstruindo-se constantemente. Ao refazer o texto, a personagem se refaz num mútuo restaurar-se: o escritor melhora o texto que, por sua vez, melhora o escritor.

Tal citação de Borges, pelo aspecto de sua infinitude, remete-nos, ainda, a outra obra do autor, o “Livro de Areia”, escrita em 1975, na qual nos apresenta um livro “demoníaco”, infinito e misterioso, sem página inicial ou final. Assim como a areia – que muda de lugar incessantemente pela ação do vento e também não tem começo ou fim – o livro do conto de Jorge Luís Borges não os possui e subjuga seu leitor, tornando-o refém da sempre constante mutação e alteração nas páginas.

Com o “Livro de Areia”, presencia-se o “sempre ter” algo a dizer, o discurso inacabável e inesgotável, bem como as possibilidades de novas leituras e interpretações de um mesmo texto. Assim como a própria literatura que, por sempre ter algo a dizer está sempre se remodelando, nosso discurso está constantemente propenso a ser reconstruído e renovado, tais como as maneiras de ser interpretado. Ao fim e ao cabo, o livro “impossível” figura o próprio olhar multifacetado do homem para o texto a sua frente: único, particular e inesgotável.

As leituras possíveis e plausíveis de um texto podem exceder a narrativa. Na crônica de Veríssimo, além de representar a produção que um escritor deixa para os leitores, o texto de despedida tão lapidado pelo personagem-escritor sugere mais: uma nota de suicídio que sempre pode ser melhorada e não se dá por finalizada simboliza a própria vida, que ainda não está acabada.

No texto, o ato de escrever supera o ato de suicidar-se. Escrever, ainda que apenas para si, representa a própria libertação, a vida que se reinicia e se reinventa com novas palavras. Subir no banquinho (ainda que para pôr a corda no pescoço) faz a personagem tomar altura e distância do texto. Tal evento funciona como mecanismo de afastamento para se ver melhor. “Levantou-se, ficou olhando a tela do computador, depois sentou-se de novo.” (VERÍSSIMO, 1992, p. 103), movimento que é feito repetidas vezes durante o texto e reflete a inquietação do autor ao escrever, na busca do texto impecável.

O escritor-personagem da crônica não é nativo à era da informática globalizada, visto que se trata de um homem de meia idade e que, claramente, sente-se apreensivo ao lidar com este novo instrumento de trabalho, bem como em relação ao produto desse labor. Para ele, “o computador agravou a agonia” (VERÍSSIMO, 1992, p. 103), corroborando a existência de certa tensão decorrente desse fazer literário em um novo meio, um novo suporte, assim como acerca de seu produto final.

Entretanto, a escrita eletrônica (ou digital) não causa mais assombro na sociedade atual. Crianças já crescem operando celulares, tablets e computadores;

manejam com destreza jogos e aplicativos; leem, escrevem e se conectam aos aparelhos eletrônicos continuamente.

Por fazerem parte do que agora se denomina *homo zappiens* (nomenclatura proposta por Win Veen e Bem Vrakking, 2009, *apud* RETTENMAIER; ROSING, 2010, p. 202), ou seja, nascidos na era digital, esses jovens interagem com as diversas linguagens do ciberespaço, traçando novos caminhos a serem trilhados nesse universo infinito de possibilidades de informação e leituras. Para Rettenmaier e Rösing (2010, p. 202):

De alguma maneira, por tais abordagens, estaríamos assistindo ao nascimento de um tipo de mentalidade permanentemente conectada e irrestritamente aberta a distintos códigos, a diferentes linguagens. Diferentes de nós, os mais velhos, acostumados a aprender à luz de conceitos e definições verbalizadas e impressas, os jovens aprenderiam lendo, vendo, assistindo, ouvindo, falando, escrevendo, simulando... fazendo.

Ainda segundo Rettenmaier e Rösing, existe um aprendizado ativo e próprio desse novo universo, onde “computadores e seres humanos interagem em intermediação ininterrupta, alterando-se, e – se tudo correr bem – melhorando-se entre si.” (RETTENMAIER; ROSING, 2010, p. 205). O que representa a capacidade e o dinamismo para as crianças nascidas nos últimos anos do século XX em se conectarem e interagirem com os aparelhos e as novas tecnologias.

Contudo, a postura desse personagem-escritor da crônica de Veríssimo, cuidadoso, seletivo, caprichoso, permite-nos remontá-lo à imagem do narrador-artesão de Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), no qual discorre sobre a iminência do desaparecimento do narrador nas narrativas modernas que, segundo ele, estão vazias de experiências vivas e de sabedoria.

Na crônica em estudo, verifica-se que a personagem trata-se de um escritor engenhoso, metucioso com cada palavra e/ou frase escrita. É um escritor à moda antiga, para o qual cada palavra vem carregada de possibilidades e significados, que não podem ser aproximadas aleatoriamente. Para Benjamin (1994, p. 205), a narrativa é

[...] num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila de vaso.

O personagem de Veríssimo busca, pois, mergulhar nas palavras certas para deixar revelada sua essência, sua experiência vivida através deste último escrito, o qual daria sentido à toda a sua vida. Para Benjamin (1994), quanto mais natural for a narração, mais facilmente esta será absorvida por quem a recebe.

Tamanho é o empenho da personagem de Luís Fernando Veríssimo em alcançar a escrita perfeita que se pode concluir que, assim como para o artesão, a escrita é um ofício manual, laborioso, para assegurar sua transmissão futura. O texto a ser escrito pela personagem da crônica, embora seja motivado pela proximidade da morte que ele tenciona, também é uma forma de protelá-la.

Escrever é driblar a morte e o apagamento. O texto acabado, finalizado, dispensaria o próprio escritor, que não teria mais função ou ofício. Tal “nota de suicídio” seria, assim, seu legado, o representante de seu escritor; na crônica, refere-se também a toda produção de um escritor, suas obras, que se tornarão seu próprio substituto, e por isso não pode ser escrita sem esmero.

Ainda segundo Benjamin (1994, p. 207), a proximidade da morte revela ao homem a grandeza de suas experiências vividas e a autoridade que possui para compartilhá-las. Para ele, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.”

Desta forma, de acordo com Walter Benjamin (1994), pensar na vida com a proximidade da morte aflora as lembranças mais marcantes e inesquecíveis, como também atribui ao indivíduo e a tudo que lhe diz respeito certa autoridade. Na crônica de Veríssimo, tal autoridade é manifestada pelo poder de decisão sobre o que registrar ou não e, mais ainda, sobre poder decidir a hora da própria morte, que não chega a acontecer com o desenrolar do enredo, pois a personagem “por via das dúvidas, guardou o texto na memória do computador. No dia seguinte o revisaria. E foi dormir.” (VERÍSSIMO, 1992, p. 103).

O escritor-personagem da crônica pode, ainda, ser comparado ao narrador moderno, sob a perspectiva de Theodor Adorno (2003). Essa personagem que tenta suicidar-se está, de alguma maneira, isolada da sociedade, na qual predominam, segundo Adorno (2003), as relações frias e petrificadas comuns à modernidade. Para escrever está reclusa em seu gabinete, seletiva, dando forma ao seu discurso, que é constantemente corrigido por não estar fiel ao que ela pretende contar,

Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador [...] (ADORNO, 2003, p. 56)

Voltada unicamente para si, essa personagem-escritora, apartada, refugiada em seu mundo, escreve sobre si mesma, como preconizava Adorno. Para o autor, a

chegada do progresso construiu consigo seres humanos individualistas e egocêntricos, rodeados de informação, mas carentes de conhecimento. Assim, pouco dialogam ou trocam experiências, base da sabedoria, como afirmara Walter Benjamin (1994): falam de si próprias, analisam a si mesmas, na tentativa de encontrar respostas para seu vazio existencial. Ainda segundo Adorno (2003, p. 57):

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.

Vista sob tal perspectiva, a Literatura possui papel fundamental na vida das sociedades, na medida em que representa uma maneira particular e coletiva de se relacionar com o outro, de exprimir-se e exprimir o mundo à sua volta. A Literatura faz questionamentos, ao mesmo momento em que as responde; corporifica os sentimentos humanos, bem como suas reflexões e angústias.

A Literatura é o ato de ler-se e escrever-se, num movimento mútuo de produzir sentido e significado. Para Rettenmaier e Rösing (2010, p. 220):

Porque estamos vivos, precisamos estar conectados com os outros. Assim, a solidão impossível que nos integra ao hiper corpo, quando respaldada pela sensibilidade estética, reconfigura e aprofunda o ser individual de cada um pelo exercício da alteridade.

Escrever para socializar vivências, pensamentos e experiências; escrever para se despir ou mesmo para se despedir; escrever para ser lembrado ou, quem sabe ainda, para ser adorado. Na crônica, a escrita do texto, que representaria a chegada morte, acende a chama da vida. O suicídio não acontece; o escritor está vivo e quer redigir. Há várias e distintas intenções ao tencionar-se escrever, produzir algo, pois escrita é, antes de tudo, manifestação pessoal e individual que se deseja partilhar, como seres sociais e sociáveis que somos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ler e escrever são artes cheias de magia e encantamento que dotam de poderes o ser - escritor/leitor de si e do mundo, desde o antigo Egito até os dias de hoje. A vida e a morte tematizadas pelo narrador-personagem da crônica são trazidas à tona em um diálogo íntimo com a busca pela beleza e perfeição, em que a vida é procura constante por excelência, e a morte concretização do que já se faz perfeito.

Sendo assim, escrever a nota de suicídio é uma tentativa de fazer-se eterno e memorável, o que na contemporaneidade significa lidar com a tela do computador numa revisão infinita do dito, da vida, do que se quer lembrado. Escrever é, e torna-se sobremaneira na atualidade, esse misto de comunicar-se com o mundo e consigo; escrever é um ato de superação, é almejar o sublime.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: *Nota de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo. 2003.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras Escolhidas I)

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luís. **O livro de areia**. In: *O livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário**. São Paulo: Global, 2009.

RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania (org.) **A solidão impossível: a (hiper) literatura e o (hiper) leitor**. In: *Questões de Literatura na tela*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação ubíqua – Repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

VERÍSSIMO, Luis Fernando – **O Suicida e o Computador**. Porto Alegre: L&PM, 1992.

## **CAPÍTULO VIII**

# A RECONFIGURAÇÃO DO AUTOR NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Márcia Miranda Chagas Vale<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A compreensão de autoria, na atualidade, diante das modificações ocorridas no espaço biográfico, torna-se possível de entendimento quando nos propomos a conhecer o processo de origem da figura autoral. Nesse sentido, faz-se necessário ir ao encontro do contexto histórico, relacionando-o aos meios que possibilitaram dotar o autor de uma função social.

Discutiremos a construção de liberdade e subjetividade que proporcionaram caracterizar o que viria a definir o artista moderno, o autor como uma figura de grande valia na construção da obra literária, passando a assumir um perfil delineado e reestruturado pelos aspectos sociais, perfil, o qual, foi essencial na constituição de debates promissores em torno da temática. Entre estes, encontra-se a morte do autor anunciada pelos estruturalistas franceses, assim como o retorno triunfal do mesmo, a partir dos gêneros autobiográficos.

No ressurgir da figura autoral possibilitado pela exposição do Eu, da relação indissociável da ficção e realidade, refletiremos esse novo momento pelos aspectos da intimidade, ou melhor dizendo, da extimidade, onde o EU torna-se exposto e modificado pelo processo midiático, diante de uma nova roupagem da função-autor no contemporâneo.

Desse modo, no âmbito da temática sobre autoria, que envolve a reconfiguração do autor na contemporaneidade e as constantes mudanças que vêm acontecendo no contexto de produção do escritor, coadunadas às vertentes midiáticas, é que se pensou esse artigo, num propósito reflexivo da literatura contemporânea e das problemáticas que a cercam no contexto autoral.

Debateremos, portanto, a concepção de autoria, da origem à contemporaneidade, evidenciando o Eu como via de transformações ocorridas no contexto autoral, os novos caminhos e funções múltiplas que o autor assume na atualidade, de não apenas produzir uma boa obra, mas de ser expositor do seu duplo: escritor e autor.

---

<sup>1</sup> Estudante de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras\ Teoria Literária da Universidade Estadual do Maranhão- UEMA. Email: marciamirandavale@gmail.com.

## **AUTOR E AUTORIA: CONCEPÇÕES EM TORNO DA ORIGEM E FUNÇÃO-AUTOR**

A concepção de autoria é considerada pelos críticos como uma concepção nova em relação ao seu período de origem, datado do final da Idade Média. Até então, a autoria não detinha uma importância social, o escritor nada mais era que um imitador que possuía a intelectualidade apenas para captar o divino, a obra de criação da natureza: “O escritor é o escriba de uma palavra que vem de fora e o habita. É sobre este modelo evangélico que será durante muito tempo concebido e representado o gesto criador, inspirado e sagrado” (CHARTIER, 1998, p. 28).

A cultura da escrita está associada a um longo processo histórico, que vai desde a criação dos rolos (período greco-romano), do códex (séculos I e II), ao surgimento dos livros unitários (final da Idade Média). Surgimento este, que permitiu o início do processo de autoria, pois a partir do livro unitário, os textos eram escritos por um único autor, que assinava e assumia a responsabilidade pelo conteúdo escrito, sendo, portanto, desse momento em diante que escritores não considerados cânones ou autoridades sagradas passaram a ter suas obras assinadas e dotadas de identificação autoral.

Após o período de criação dos livros unitários, tivemos a invenção da imprensa e, a partir dela, o ganho de produtividade foi imensurável, a tal ponto que ainda trazemos em meio à era digital as boas consequências dessa invenção. O formato impresso é uma técnica que se utiliza até hoje, mesmo tendo a tela digital como via de um novo perfil de leitura, o livro impresso está constantemente presente na nossa sociedade.

O processo de evolução da escrita faz parte da nossa história, sendo essencial, portanto, promulgar esse debate diante do processo autoral, afinal a tríade: autor, obra e livro coadunam-se num percurso de origem muito próximos, tornando-se indissociáveis em suas relações. Chartier confirma esse raciocínio e afirma que:

Somos herdeiros dessa história tanto para a definição do livro, isto é, ao mesmo tempo um objeto material e uma obra intelectual ou estética identificada pelo nome de seu autor, como para a percepção da cultura escrita e impressa que se baseia em diferenças imediatamente visíveis entre os objetos (cartas, documentos, diários, livros, etc.) (CHARTIER, 2002, p. 22).

Nesse sentido, a cultura da escrita e o surgimento da imprensa trouxeram consigo o desafio da reprodutibilidade em série como, também, a necessidade de identificar o autor de um texto, evitando, assim, discursos que fossem considerados perigosos e transgressores. Foucault em seu ensaio: *O que é um autor?* conduz-nos ao entendimento desse momento. Para ele:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores (FOUCAULT, 2009, p. 274 - 275).

O nascedouro do processo autoral e do autor como uma função social proporcionaram não apenas manter o controle e punir os autores dos textos considerados transgressores, mas possibilitaram a obtenção de recompensas, ou seja, o retorno financeiro pelas produções feitas. Nesse viés, tem-se o estabelecimento dos direitos autorais dando abertura ao mercado editorial como, também, o nascimento da pirataria. Vejamos um pequeno comentário sobre esse momento:

Não tendo que pagar o manuscrito nem o privilégio, os falsificadores podem vender o livro a melhor preço. É assim que, entre o século XVI e a época das Luzes, a falsificação de livreria tornou-se, pouco a pouco, uma atividade econômica muito importante (CHARTIER, 1998, p.57-58).

A evolução da figura autoral trouxe consigo outras novas situações, como o distanciamento do artista delineado nos moldes medievais, “pois naquele período da civilização ocidental, a função explícita do artista consistia em copiar, de uma maneira sempre condenada à imperfeição, a beleza da obra divina encarnada na Natureza [...]” (SIBILIA, 2016, p. 199), introduzindo, a partir dessa evolução, uma nova roupagem da imagem artística, cada vez mais distante da concepção *techné* e *ars*.

Na concepção *techné* e *ars*, o artista constituía-se de uma técnica e habilidade que não era advinda de um processo de criatividade e subjetividade, mas de uma prática que consistia em imitar e produzir apenas o que lhe era externo, uma imitação quase que perfeita e dotada de muita técnica, um verdadeiro artesão.

Faz-se interessante frisar que a concepção *techné* e *ars* tem sua origem advinda dos gregos, quando alguns filósofos a absorveram como a concepção ideal, outros, a contradisseram, assim como Platão em sua obra *A república*, que considera o artista delineado sobre a visão *techné* e *ars* como um falseador e produtor de inverdades. Sendo assim, por deterem características de um verdadeiro simulacro, o filósofo Platão declara-os como sendo pessoas não ideais de habitarem a cidade idealizada pelo filósofo, denominada de “A cidade ideal”.

Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração

pessoal com seu poema, nós o reverenciáramos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos, que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e depois de ungir-lhe a cabeça com a mirra e de adorná-lo com fita de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade. Para nosso uso teremos que recorrer a um poeta ou contador de histórias mais austero e menos divertido que corresponda aos nossos desígnios[...] (PLATÃO, 2000. p. 154).

Em contraponto à concepção medieval, voltemos nosso olhar para um novo momento que aconteceu:

[...]a partir do final da Idade Média, essa atividade humana começou a percorrer longo trajeto que a levaria a ocupar uma esfera autônoma: a arte abandonou sua experiência parasitária e se tornou independente[...] Não por acaso, foi também nessa época que esse tipo de atividade começou a se subjetivar[...] Tudo começou a mudar de vez no final do século XVIII e no início do XIX, com a irrupção do movimento estético e filosófico conhecido como Romantismo.[...] Assim, o artista romântico foi se constituindo como ser especial,[...], alguém dotado de um caráter singular[...] (SIBILIA, 2016, p. 200-201).

Nasce, então, uma concepção artística em que o autor passou a ser considerado parte indissociável de sua obra e que gradualmente conquistou respaldo na sociedade, tornando-se dono de um poder criativo inabalável. Essa visão foi mantida do final da Idade Média ao apogeu do Romantismo, mas que a partir do século XX passou a sofrer alterações e, “As versões modernas do romancista e até mesmo do pintor ou do escultor oitocentista, por exemplo [...]” (SIBILIA, 2016, p.198), tornaram-se ultrapassadas.

A partir dessas alterações, a figura autoral e seu poder de centralização passaram a ser questionados. Esse momento ficou conhecido como a suposta morte autoral e ganhou ênfase a partir do ensaio de Roland Barthes, datado de 1968.

Antes do famoso ensaio de Barthes, quem deu o ponto de partida ao debate da morte do autor, foi Blanchot, ainda em 1950, quando propôs na obra *O livro por vir*, a descentralização do autor como fator primordial de uma obra:

A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e

animado onde ressoa o apelo das obras (BLANCHOT,2005, p. 316).

A ideia colocada por Blanchot considera o desaparecimento da autoria diante da fragilidade da representação e da identidade. Segundo a concepção blanchotiana, o autor deve anular-se colocando o impessoal sobreposto ao pessoal, um outro e não ele mesmo.

Nesse viés, Blanchot, ainda em *O livro por vir*, trata do desfalecer do autor e argumenta a partir de Proust os aspectos da impessoalidade, a existência do Outro, que escuta a voz e a vontade do texto:

Mas quem fala aqui? Será Proust, o Proust que pertence ao mundo, que tem ambições sociais das mais vãs, uma vocação acadêmica, que admira Anotele France, que é cronista mundano no *Figaro*? Será o Proust que tem vícios que leva uma vida anormal, [...] Dizemos Proust, mas sentimos que é totalmente outro que escreve[...] que utiliza o nome de Proust, mas não existe Proust, que só o exprime desapropriando-o, tornando-o Outro” (BLANCHOT, 2005, p. 306).

Retomando Barthes e seu ensaio *A morte do autor*, este seguiu caminhos parecido aos de Blanchot, pois impessoaliza a obra quando afirma que a criação de um texto não se congratula à personalidade do autor (peso biográfico), nem muito menos a sua intenção. Para Barthes, “Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado [...] produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte e a escrita começa” (BARTHES, 2004, p. 01).

Barthes afirma que a renúncia do autor acontece a partir do momento em que a escrita começa um processo vazio de si, vazio do Eu e cheio do Outro. O teórico sustenta seu posicionamento e diz que:

[...]a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor que nos entregasse a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p. 02).

No entendimento acima, afirma-se que é o escritor e não o autor que nasce quando o texto é iniciado, um sujeito que só tem vida dentro do texto, pois:

[...]o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou

excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p. 03).

Numa visão próxima a de Barthes, Foucault o retoma quando também coloca o texto num lugar privilegiado, porém, enquanto aquele anunciava a morte do autor, este, o retoma. E em sua obra *O que é um autor?*, Foucault coloca o texto como um pertence particular de uma pessoa ou de uma sociedade, observa a escrita como algo imortal e que o escritor deixa de existir para dar lugar ao autor que detém uma função, a função-autor.

O escritor deixando de existir, não é o seu nome a referência do texto, mas o autor. Segundo Foucault, não se pode ignorar essa figura, pois o escritor padece, morre e o autor permanece imortalizado diante de sua obra:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Para Foucault, a existência da autoria depende do contexto: “Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor” (FOUCAULT, 2009, p. 274), havendo, portanto, discursos divergentes que terão na sua coexistência a importância ou não de uma autoria. Já, nos discursos literários, a importância da autoria é algo vigente e que não pode faltar:

Os discursos “literários” não podem mais ser aceitos quando providos da função-autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira como que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós, no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias (FOUCAULT, 2009, p. 276).

Foucault, assim, evidencia a possibilidade de se ter o autor por trás da escrita, por meio da função-autor, já Barthes não encontra essa possibilidade, pois para este, o que existe no texto é apenas a escrita, uma voz vazia que, por si só, se auto constrói.

Fazer menção à morte do autor, assim como faz Barthes, deduz-se que o teórico não levou em consideração os textos autobiográficos, em que realidade e ficção coadunam-se, a tal ponto de não se conseguir diferenciar o corpus de ambos. E é justamente a partir do momento em que o gênero autobiográfico ganha ênfase diante do período pós-guerra, que se tem o retorno do autor, suplantando, assim, a ideia de sua possível morte.

É sobre esse retorno do autor que focaremos nas alíneas adiante, os novos valores da autoria na sociedade contemporânea e como o autor na atualidade se inter-relaciona, produz e adota novas funções para si.

## **A FIGURA AUTORAL NO CONTEMPORÂNEO**

Atualmente, vivemos o retorno do autor que assume diversas funções sociais e se encontra submerso no poder da mídia, um ser midiaticizado, uma verdadeira celebridade que “joga sua imagem e suas intervenções públicas como a estratégia do escândalo ou da provocação” (KLINGER, 2012, p. 30).

A exaltação do Eu está por toda parte, não apenas na literatura, pessoas comuns expõem-se a todo momento num narcisismo que se coaduna à contrariedade de seres cada vez mais sozinhos, mas que diante do virtual são indivíduos suaves, sorridentes e belos. E são essas características que o leitor quer encontrar na persona que se constrói por trás da figura autoral.

Uma multiplicidade de ordens, o escritor precisa mostrar o seu autor, sobreviver pela sua autoria e manter-se sobrevivente às novas demandas do mercado. Um dos desafios do autor contemporâneo é se fazer reconhecido pelo público. Para Maingueneau (2015, p. 23, *tradução minha*):

A noção de imagem de autor apresenta assim, dois jeitos muito diferentes, segundo remete a gestão de um Thesaurus por parte dos participantes exteriores, ou a um processo que se funde com a elaboração de uma por parte do escritor. Uma vez que o produto alcança à notoriedade, sua “persona” é frequentemente absorvida pelo “escritor”. Essa gestão da carreira literária pode realizar-se através de trajetórias muito diversas. Mas, alguns produtores necessitam de muito mais tempo que outros para conseguir isso. Esse “atraso” pode ser explicado por razões muito diferentes: o produtor começa a escrever tarde, escreve, mas não consegue que o publiquem, publica sem aceder à notoriedade.

A construção da imagem autoral dar-se-á na trajetória que o escritor faz de sua carreira. Na produção da escrita, quem escreve é o escritor e quem dá autoria é o autor, mas nos dias atuais, a imagem deste é formulada a partir das idealizações e do gosto do público:

Queira ou não, o escritor constrói uma imagem de si através de uma multiplicidade de comportamentos verbais e não verbais mediante os quais nos mostra o que é, para ele, ser escritor. Mas, sua imagem de autor, efetivamente se elabora, por uma parte, na interação entre esses comportamentos e as obras; e, por outro lado, na interação entre essas obras e as reações do público (MAINGUENEAU, 2015, p. 23, *tradução minha*).

A exposição dessa imagem autoral entrelaçada a partir do autor e escritor, associa-se aos discursos em primeira pessoa, colocando, assim, o gênero autobiográfico como responsável pelo retorno do autor. Nesse sentido, entende-se que a impessoalidade do texto delineada por Barthes não inseriria esse gênero:

Temos aí mais uma chave que busca abrir o mistério da exploração midiática, após a denominada morte do autor. Seria, pois, o cenário contemporâneo, de curiosidade e valorização da vida real, que nos apresenta a chave para aquilo que ousamos chamar de retorno do autor. Estaria também na curiosidade do leitor, que busca preencher as lacunas pelas quais os autores se tornam presentes na obra, um combustível possível para a atual exploração midiática daquele que escreve (BEZERRA, 2013, p. 190).

Nessa nova relação do leitor e do autor, tem-se uma autoconstrução de imagem, um voyeurismo de ambas as partes. O autor sabe que é observado, pois no momento em que ele administra páginas na internet como via de interação com o público é porque tem ciência dessa espetacularização e a utiliza como forma publicitária:

[...] não é somente o universo das correspondências que causa o impacto da internet, mas a totalidade do espaço biográfico, que se abre à existência virtual: sites, páginas pessoais, diários íntimos, autobiografias, relatos cotidianos, câmaras perpétuas que olham – e fazem olhar-, experiências online em constante movimento, invenções de si, jogos identitários, nada parece verdade do corpo e do espírito. [...] A internet conseguiu, assim, popularizar novas modalidades (velhas) práticas autobiográficas das pessoas comuns, que, sem necessidade de

mediação jornalística ou científica, podem agora expressar livre e publicamente os tons mutantes da subjetividade contemporânea (ARFUCH, 2010, p. 149).

O espaço biográfico virtual associado à literatura contemporânea promulgou também essa democratização e interação, possibilitando ao escritor ser várias pessoas, ou seja, várias personas. Sendo assim, o escritor na atualidade transita nos diversos espaços biográficos possibilitados pelo universo midiático, assume uma identidade que pode ou não ser a sua, escreve sua obra e não se limita apenas a isto, pois é livre para escrever em blogs, expor nos meios midiáticos sua vida, utilizando-se do seu próprio nome ou usando de um pseudônimo e até mesmo de perfis falsos.

Nesse falseamento de perfis, não apenas ao escritor\autor é permitido essa faceta, os leitores que não são só leitores, mas fãs assumidos dessas personalidades literárias, criam perfis falsos como forma de homenageá-los. O fascínio é tão intenso, que, na maioria das vezes, o que menos se expõe é o trabalho do autor, pois a imagem da persona e seu dia a dia tem mais valia que a obra em si.

Sobre essa relação de transformação do processo de exposição no contemporâneo por meio dos recursos digitais, Sibilia (2016), na introdução do capítulo intitulado de: “Eu real e os abalos da ficção”, nos diz que “Quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada.”. Esse raciocínio leva-nos a compreender que a exposição no espaço biográfico midiático trouxe-nos o retorno do autor e a formação de uma persona pertencente a um público cada vez mais íntimo, invasivo e também participativo.

No novo perfil literário, o que se escreve está conotado do Eu, as narrativas ecoam em torno dos discursos em primeira pessoa e são recebidas pelos leitores voyeuristas de forma antropofágica, pois este faz do texto sua própria imagem. Diante desse voyeurismo, a imagem ganha um poder que se faz indispensável no contexto contemporâneo, constituindo uma marca autoral e gerando um mercado lucrativo. Sobre esse momento, Sibilia afirma que:

Esse gigantesco mecanismo de fabricação de exposições e festivais, com seu combustível mercantil e suas turbinas midiáticas, tornou-se autônomo: agora funciona por si só e precisa de alimentação constante, embora pouco importe quais são os nutrientes consumido a cada temporada. O que interessa é tornar visível e, sobretudo torna-se visível (SIBILIA, 2016, p. 207).

O mercado editorial atual, a venda de uma marca autoral diante dos holofotes e da espetacularização do Eu, tornou o autor um multitasking. Esta é a característica do autor contemporâneo, o de ter múltiplas atividades: de escritor,

autor à expositor de si mesmo, agregando, assim, novas funções e, seu maior desafio hoje, é sua própria liberdade.

Mediante as novas funções assumidas pelo escritor\autor da contemporaneidade, o próprio ato da escrita tem sofrido as consequências dessa fase multitarefa, pois como a escrita se dá na tela de um computador e no uso dos teclados, os autores contemporâneos são cada vez mais arrastados pelo poder do toque e das múltiplas funções que se pode fazer enquanto se escreve. Justamente porque passam uma boa parte de seu tempo interconectados, alimentando suas *fan pages*, verificando quantos acessos já teve seu *blog*, visualizando seus *e-mails*, entre outras ações possíveis de se fazer diante da rede.

Nesse contexto, o escritor\autor vive em constante desafio, o de escrever a história de mais uma página do livro ou em parar para alimentar aquele desejo de checar o que lhe ronda no mundo virtual, uma preocupação constante e, como consequência dessa ação, já são produzidos aplicativos que podem ajudar a impedir essa dispersão. Eis alguns desses aplicativos:

[...] Freedom, um “internet blocking productivity software” [...] usado pelos escritores que precisam bloquear a força de vontade de checar e-mails e seus perfis nas redes sociais[...] Os mais radicais optam por aplicativos como o Write or Die, que tem três modos. No “Gentil”, após certo tempo sem escrever, o autor recebe um pop up em sua tela lembrando-o que deve continuar a produzir. No modo “Normal”, caso continue a escrever, um som desagradável começa a ecoar toda a vez que ligar o computador e só é interrompido caso retome a produção. No modo “Kamikaze”, a solução é radical: se o autor não voltar a escrever, todo seu trabalho começara a ser apagado (COSTA, 2014, p. 181).

Parece que vivemos em um filme de pura ficção, onde o futuro dominado pelas máquinas dá-nos a sensação de ser um acontecimento muito distante de se realizar, apenas uma ficção de fato, assim pensamos quando assistimos a um filme ficcional ou lemos um livro de igual teor. Porém, essa sensação, nada mais é que um falso achar, pois o futuro imaginado e refletido nas telas dos cinemas ou nas folhagens de um livro, tornara-se a realidade mais que presente em nossas vidas.

Somos todos espetacularizados e vivemos sobre o reflexo do Outro e a exposição de Si mesmo, havendo, assim, uma conexão de realidade e ficção que não dá para distingui-las tão facilmente, já que a literatura e o digital encontram-se em faces similares. A vida de pessoas comuns tornou-se algo merecido de aplausos e a vida do autor tem mais importância que sua própria obra: o que importa o que se escreve? o que importa é o que está por trás dessa escrita, um Eu, uma pessoa real.

Uma pessoa, ou melhor dizendo, um sujeito que ainda detém uma função na sociedade, um estimulador de novos pensamentos e criticidade, mas que, a cada

dia, torna-se dependente do virtual, a ponto de precisar de máquinas, alertando-os como se dissessem: Você é um escritor! A obra que ainda vai chegar depende da sua escrita! Você ainda é produtor de algo que tem grande valia, produtor de sonhos, de almas, criador, o artista que está sempre pronto a despertar! Você é um autor!

E que assim seja, que a máquina, as redes virtuais possam ser elos importantes entre autor e leitor, mas que a função limiar do autor de produzir, ecoar pensamentos e ideias por meio de uma obra, não perca a sua afinidade com o artista que cria para transformar e que constrói mais que imagens, constrói vidas que se repaginam em cada criação e escrita de uma obra literária.

## **FINALIZAÇÕES NÃO CONCLUSIVAS**

As ideias refletidas e debatidas diante da reconfiguração do autor na contemporaneidade, trouxeram-nos a abertura de diálogos condizentes e plausíveis sobre o percurso que essa figura obtivera, desde que se tornou parte essencial de identificação de uma obra. Nesse percurso, teve-se como aliado o processo histórico, que nos permitiu adentrar na formalização e no contexto em que o autor passou a ter uma determinada função.

Dialogamos, assim, o quanto a figura autoral tornou-se presente na sociedade e como foi modificada diante do processo midiático e da cultura digital. Pertinente ao que se associou à reconfiguração do autor, antes de ter adentrado sobre tais modificações, foi-se de encontro às reflexões trazidas por estudiosos e teóricos que nos proporcionaram entendermos de forma clara o processo e a evolução autoral.

No delinear dessa possível morte, foi-se de encontro ao que Foucault delinear em seus estudos sobre função-autor, o autor como uma determinada função na sociedade e, mesmo este, ainda tendo o texto e não o autor como ponto principal para a constituição de uma obra, abriu-se, a partir desse teórico, portas para novas discussões sobre autoria.

No ressurgir da figura autoral, possibilitado pela exposição do Eu, da relação ficção e realidade, discutimos esse novo momento pelos aspectos da intimidade, ou melhor dizendo, da extimidade, onde o EU torna-se exposto e agradável aos olhos de quem o observa. Inter-relações modificadas pelo processo midiático, em que a função-autor ganha uma nova roupagem por meio da espetacularização.

Discutiu-se o duplo: escritor e autor, que resulta na formação de uma persona, a exposição como via de acesso do produto de uma imagem sempre moldada no perfil desejado pelo leitor que se dotou de um voyeurismo, diante da exposição do íntimo em forma de espetáculo como característica pautada nos novos valores sociais da sociedade contemporânea.

Teve-se, portanto, a intenção de propor expectativas e não o fechamento delas, para, assim, dar continuidade às reflexões aqui postuladas, num viés de cunho crítico, diante de como o processo de autoria está presente em nossas vidas e como

a literatura e os meios digitais estão associados de forma expandida em uma realidade cada vez mais expositiva, onde todos nós somos espectadores à espera de mais um espetáculo.

## REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. Documento digital. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/arfuch-leonor-oespac3a7o-biogrc3a1fico.pdf>>. Acesso em: 28. nov. 2017.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Documento digital. Disponível em: <[http://www.ufba2011.com/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2017.

BEZERRA, Nayara Marfim Gilaberfe. **Escrita, performance e representação de si**. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013. p.190. Documento digital. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2013v18n2p184/25994>>. Acesso em: 27. Nov. 2017.

BLANCHOT, Maurice. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Documento digital. Disponível em: <[https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/67159/mod\\_resource/content/1/Blanchot%20-%20O%20livro%20por%20vir.pdf](https://disciplinas.usp.br/pluginfile.php/67159/mod_resource/content/1/Blanchot%20-%20O%20livro%20por%20vir.pdf)>. Acesso em: 25.nov.2017.

CHARTIER, Roger. **A aventura do Livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.  
COSTA, Cristiane. **As novas funções do autor na era digital**. Observatório Itaú Cultural, 2014. Ed 17. p.181. Documento digital. Disponível em: <[d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/.../OBS17\\_BOOK-PDF-final.pdf](https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/.../OBS17_BOOK-PDF-final.pdf)>. Acesso em: 29. nov.2017

FOUCAULT.M. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos**: Estética- literatura e pintura, música e cinema (v. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 2ª Ed. Documento digital. Disponível em: <[https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-estc3a9tica-literatura-e-pintura-mc3basica-e-cinema-ditos-\\_escritos-iii.pdf](https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-estc3a9tica-literatura-e-pintura-mc3basica-e-cinema-ditos-_escritos-iii.pdf)>. Acesso em: 25.nov.2017.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Escritor e Imagen de autor**. Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Barcelona, n. 24, 2015, p 23. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5148104>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

PLATÃO. **A República – Livro III (ou: sobre a Justiça. Gênero Político)**. Trad. (direta do grego de Carlos Alberto Nunes. Belém, Ed. da UFPA, 2000. p.154. Documento digital. Disponível em: <[http://www.aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php?file=%2F213190%2Fmod\\_resource%2Fcontent%2F1%2FPLATAO.%20-A%20Republica-EDUFPA.pdf](http://www.aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php?file=%2F213190%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2FPLATAO.%20-A%20Republica-EDUFPA.pdf)>. Acesso em: 26.nov.2017.

SIBILIA, Paula. **O show do EU: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto: 2016.