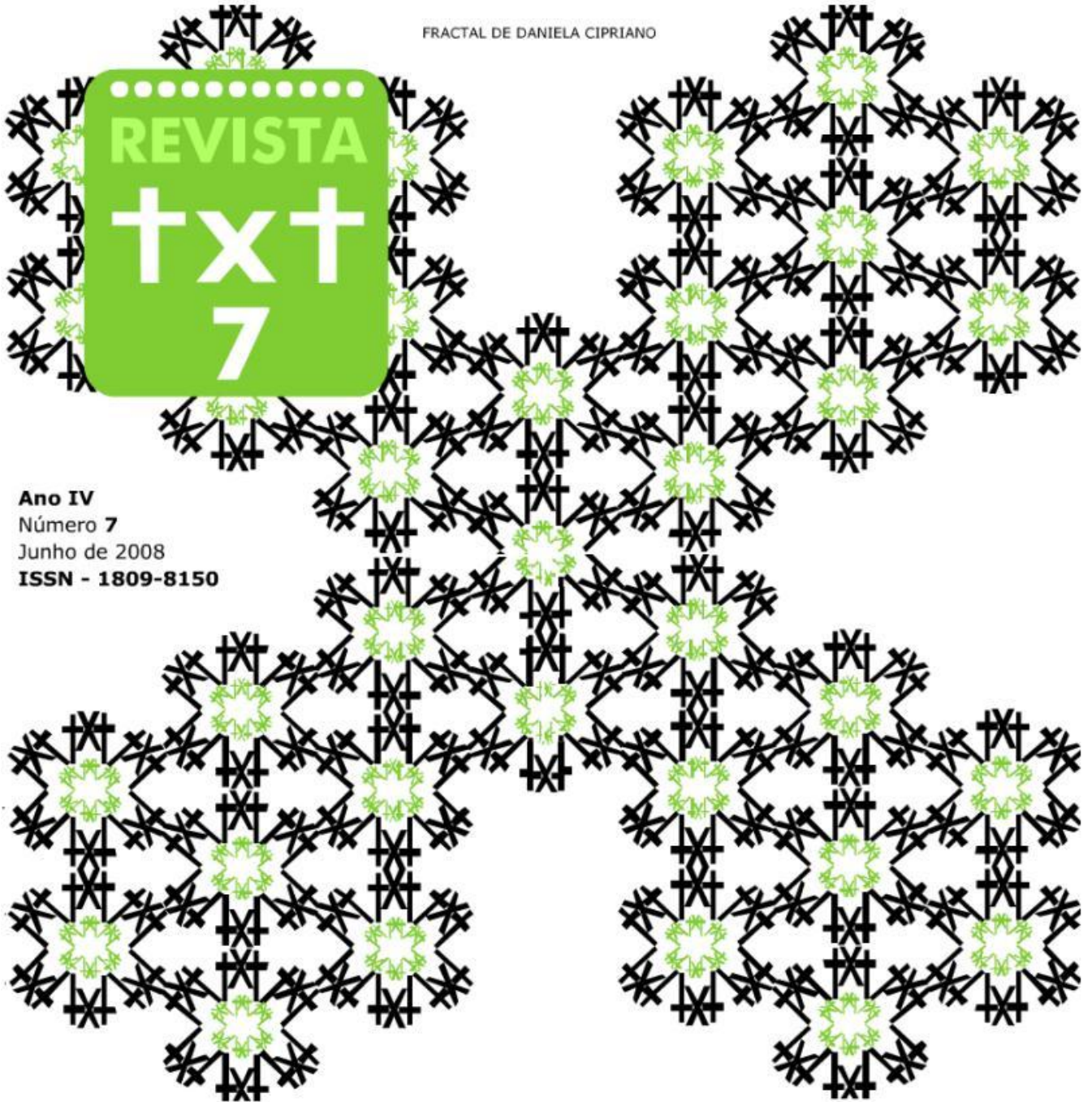


FRACTAL DE DANIELA CIPRIANO



REVISTA

txt

7

Ano IV  
Número 7  
Junho de 2008  
ISSN - 1809-8150

# Índice

## Editorial

## Expediente

## Artigos

### **Da página à tela e da tela à página: literatura e roteiro**

*Vera Lúcia Follain de Figueiredo*

### **O cinema da infância**

*José de Sousa Miguel Lopes*

### **Super Mario Clouds and the John Ford Sky: Love and Loss in the Work of Douglas Gordon and Cory Arcangel**

*Robert Burgoyne*

### **Recursos cinematográficos na prosa pop de André Sant'Anna**

*Antonio Eduardo S. Laranjeira*

### **Literatura e cinema: visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll**

*Maria Isaura Rodrigues Pinto*

### **A arte das estratégias narrativas e a qualificação do leitor: uma breve análise a partir de Adorno**

*Marcelo Chiaretto*

## Entrevistas

### **O gênero "crítica de cinema" como um mediador entre a arte cinematográfica e o processo de letramento escolar**

*Entrevista com Carlos Eduardo Lourenço Jorge*

**Leituras polonesas  
da Literatura Brasileira**  
*Entrevista com Zbigniew Wódkowski*

**Entrevista com Ronald Claver:  
um breve passeio pela literatura e cinema**  
*Entrevista com Ronald Claver*

**Do fragmento às novas subjetividades –  
entrevista com o Núcleo de Psicanálise e Práticas  
Institucionais**  
*Entrevista com Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais*

**O suco de laranja seleta**  
*Entrevista com Nicolas Behr*

**Bate-papo com Chantal: / / A gente merece**  
*Entrevista com Chantal Herskovic*

**Depoimentos**

**Livros de pequeno custo, releituras de alto valor**  
*Juliana Helena Gomes Leal*

**“Odeio português” e novas estratégias de leitura**  
*Rejane H Neves*

**Ficção**

**Por onde caminhar?**  
*Douglas Veloso*

**Homem classe-mídia**  
*Anderson Tadeu*

**Resenha**

**A televisão na escola: novos modos de leitura**  
*Lavínia Resende Passos*

**Análise ou análises do discurso?**  
*William Augusto Menezes*

**A explosão da literatura de Sérgio Fantini**

*Maria José de Castro Alves*

**A arte cinematográfica como possibilidade de permanência da  
fantasia e da imaginação**

*Dilma Beatriz Rocha Juliano*





João Paulo Tiago

## Editorial

Dando continuidade à execução de seu objetivo principal - constituir-se como um fórum de debates dos problemas da leitura e da escrita na sociedade global e informatizada - a Revista *txt 7* discute as relações entre televisão, cinema e literatura na formação de leitores. Os **artigos científicos** divulgados nesta edição analisam vários aspectos desse objeto de pesquisa, tais como:

- os intercâmbios entre telas e textos configurados tanto pelo gênero textual do roteiro como pelo mercado de livros são discutidos em "Da página à tela e da tela à página: literatura e roteiro", de Vera Follain de Figueiredo;
- a discussão da infância como um artefato histórico-social sujeito a variados enfoques por parte do cinema - que, muitas vezes, produz obras de duvidosa qualidade estética - é desenvolvida em "O cinema da infância", de José de Sousa Miguel Lopes;
- assinado por Robert Burgoyne, o texto "Super Mario Clouds and the John Ford Sky: Love and Loss in the Work of Douglas Gordon and Cory Arcangel" promove reflexões sobre as releituras da estética hollywoodiana, dos videogames e da televisão, tomados na perspectiva dos *ready-made* de Duchamp. Atendendo às necessidades do público-alvo da revista, anexamos

a esse texto a sua tradução para a Língua Portuguesa, realizada por Raquel Andrade e revisada por Anderson Fabian Ferreira Higino;

- a fusão de variadas linguagens do cinema na construção da literatura pós-moderna é analisada em "Recursos cinematográficos na prosa pop de André Sant'Anna", de Antonio Eduardo Soares Laranjeira;
- um estudo de produções literárias da atualidade, em suas apropriações da cultura de massa e no uso de colagens/montagens geradoras de efeitos fílmicos, é desenvolvido em "Literatura e cinema: visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll", de Maria Isaura Rodrigues Pinto;
- o debate das relações entre arte, sensibilidade e alteridade, no âmbito da literatura e do cinema, é ampliado pelo texto "A arte das estratégias narrativas e a qualificação do leitor: uma breve análise a partir de Adorno", de Marcelo Chiaretto, pesquisador do Programa *A tela e o texto*;
- a estética híbrida resultante das relações entre literatura, cinema e TV, nas microsséries televisivas baseadas em obras literárias, é analisada em "Interface literatura, cinema e televisão no Brasil: a microssérie *A pedra do reino*", de Lia Bahia.

Nesta revista, temos uma variedade de **entrevistas** desenvolvendo temas de grande interesse para os educadores tais como o pensamento de Carlos Eduardo Lourenço Jorge sobre o gênero "crítica de cinema" e letramento escolar, as traduções de Literatura Brasileira feitas por Zbigniew Wódkowski para o polonês e as opiniões do escritor mineiro Ronald Claver sobre as relações literatura/cinema. Ainda em entrevistas, o Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais opina sobre os processos de subjetivação da atualidade, o poeta Nicolas Behr nos mostra uma Brasília rebelde, roqueira e criativa e Chantal Herskovic aborda as relações entre juventude, leitura e novas tecnologias.

Nos **depoimentos** intitulados "Livros de pequeno custo, releituras de alto valor", de Juliana Helena Gomes Leal, professora da rede municipal de Belo Horizonte, e "'Odeio português' e novas estratégias de leitura", de Rejane H Neves, participante do Programa *A tela e o texto*, pode-se verificar como micro ações de leitura provocam significativas experiências para jovens leitores ainda em formação.

Douglas Veloso e Anderson Tadeu apresentam experimentos de linguagem literária, em seus trabalhos "Por onde caminhar?" e "Homem classe-mídia". Justamente porque provocam a desautomatização da linguagem, esses textos contribuem para elevar os níveis de percepção e leitura da vida cotidiana.

Também recomendamos ao leitor o acompanhamento cuidadoso das **resenhas** "A televisão na escola: novos modos de leitura", de Lavinia Resende Passos, "Análise ou análises do discurso?", de William Augusto Menezes, "A ponto de explodir", de Maria José de Castro Alves, e "A arte cinematográfica como possibilidade de permanência da fantasia e da imaginação", de Dilma Beatriz Rocha Juliano. Referindo-se ao livro ou ao filme, essas notas de leitura contribuem para divulgar as mais recentes produções de certo mercado cultural, marcado pela qualidade de suas produções artísticas e científicas.

A nova edição da *txt* está mais colorida e interativa. Ao passar o mouse sobre as ilustrações, os leitores podem descobrir detalhes de cores e formatos, que ajudam a compor os temas desenvolvidos pelos autores. Nessa edição, **ilustrações** de Chantal Herskovic, Cláudia Lins, David Mussel, Francielly Rocha Dossin, João Paulo Tiago, Juliana H. G. Leal, Rita Viana e Rubens Rangel enriquecem o diálogo entre texto e imagem.

Caro leitor, esperamos que a Revista *txt* 7 possa lhe ser útil e agradável em suas práticas pedagógicas. Suas sugestões, críticas e contribuições serão sempre bem-vindas!

Belo Horizonte/Ottawa, 13 de junho de 2008.  
Maria Antonieta Pereira  
Coordenação da Revista *txt* -  
leituras transdisciplinares de telas e textos



Rubens Rangel

**txt - leituras transdisciplinares  
de telas e textos  
ISSN - 1809-8150**

**editora responsável**

Maria Antonieta Pereira

**conselho editorial**

Anderson Fabian Ferreira Higino (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil)  
Álvaro Fernández Bravo (Universidad San Andrés, Argentina)  
Biagio D'Angelo (Universidad Católica Sedes Sapientiae, Peru)  
Bobby Chamberlain (University of Pittsburgh, EUA)  
Carlos Alberto Gohn (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Conceição Bicalho (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Elina Miranda Cancela (Universidad de La Habana, Cuba)  
Eva Pereira (Universidade de la República, Uruguai)  
Gunter Karl Pressler (Universidade Federal do Pará, Brasil)  
Hebert Benítez Pezzolano (Universidad de la República, Uruguai)  
Hernán Neira (Universidad Austral de Chile, Chile)  
Inês Assunção de Castro Teixeira (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Luiz Fernando Ferreira Sá (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Luiz Roberto Velloso Cairo (Universidade Estadual Paulista,

Assis)

Marcelo Chiaretto (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Marcelo Kraiser (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Mónica Bueno (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Regina Dalcastagne (Universidade de Brasília, Brasil)

Thaís Flores Nogueira Diniz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

### **projeto gráfico**

Camila Madureira Victral

Juliana Xavier de Castro

Rubens Rangel

### **edição de arte**

Rubens Rangel

### **ilustrações**

Chantal Herskovic

Cláudia Lins

David Mussel

Francielly Rocha Dossin

João Paulo Tiago

Juliana Helena Gomes Leal

Rita Viana

Rubens Rangel

### **editorial**

Maria Antonieta Pereira

### **artigos**

Vera Follain de Figueiredo

José de Sousa Miguel Lopes

Robert Burgoyne

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Maria Isaura Rodrigues Pinto

Marcelo Chiaretto

Lia Bahia

### **entrevistas**

Carlos Eduardo Lourenço Jorge

Zbigniew Wódkowski

Ronald Claver

Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais

Nicolas Behr

Chantal Herskovic

**ficções**

Douglas Veloso  
Anderson Tadeu

**depoimentos**

Juliana Helena Gomes Leal  
Rejane H Neves

**resenhas**

Lavínia Resende Passos  
William Augusto Menezes  
Maria José de Castro Alves  
Dilma Beatriz Rocha Juliano

**revisão de textos**

Anderson Fabian Ferreira Higino  
Erika Viviane Costa Vieira  
Lavínia Resende Passos  
Maria Antonieta Pereira  
Patrícia Namitala Leite

**realização**

Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto*

**apoio**

FALE - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais





Rita Viana

## Da página à tela e da tela à página: literatura e roteiro

**Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

*É doutora em Letras, pesquisadora do CNPq e professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É autora, dentre outros trabalhos, de Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea (UFMG, 2003) e Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea (Imago/UERJ, 1994).*

### **Resumo**

O ensaio volta-se para a relação entre literatura e cinema, al como configurada pela mediação do mercado livreiro.

**Palavras-chave:** cinema, literatura, roteiro.

Distanciando-se das teorias que privilegiam apenas o autor ou o texto, Roger Chartier, em *Do palco à página*, volta-se para os primórdios da publicação impressa dos textos teatrais, assinalando a necessidade de se entender as obras literárias

como produções coletivas e como resultado de negociações com o mundo social. Por este viés, destaca que a representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, como um efeito das práticas do mercado livreiro que explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicando edições corrompidas, recusadas pelos autores das peças. Chartier lembra a tensão que se estabeleceu entre o desprezo pela publicação por parte dos dramaturgos e os méritos do texto impresso, no século XVII europeu. Molière, por exemplo, nunca havia mandado suas peças aos impressores e só aceita fazê-lo para combater as cópias piratas que circulavam. A rejeição à publicação decorria do fato de Molière, como outros dramaturgos da época, considerar que os efeitos teatrais da peça dependiam inteiramente da representação, de seu modo de transmissão oral e de recepção pelos espectadores - efeitos que o texto escrito, pelo seu caráter fixo, não conseguiria reproduzir. Como consequência desta preocupação dos escritores de teatro, as publicações passam a trazer gravuras, mostrando o cenário e indicações cênicas, que ajudavam o leitor a imaginar alguns elementos da encenação, ou seja, são utilizados vários procedimentos visando alinhar o máximo possível o discurso impresso à performance oratória.

As considerações de Chartier sobre a instituição literária, na França do século XVII, do texto para teatro, que passa, então, a ser destinado à permanência, podem iluminar a reflexão sobre o atual movimento do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais: diários de filmagens, roteiros de obras cinematográficas, histórias da elaboração de filmes etc(1). No caso dos roteiros, que são frequentemente caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, fica evidente que a publicação em livro lhes confere outro estatuto. Por outro lado, a reedição de obras literárias adaptadas para o cinema ou para a televisão leva a indagar sobre as possíveis mudanças, no horizonte de recepção dos textos literários, decorrentes de seu atrelamento a filmes e seriados da TV - atrelamento que se manifesta, por exemplo, em reedições com imagens e outros tipos de referência às obras audiovisuais a que deram origem. Além disso, pode-se perguntar se o surgimento de uma literatura que já é criada tendo em vista uma possível adaptação para cinema ou para televisão suscita a esquematização do texto literário, aproximando-o dos roteiros técnicos, ao contrário do que ocorreu, por exemplo, no início do século XX, quando a relação com a linguagem cinematográfica estimulava a experimentação no campo da literatura.

Nesse sentido, considerando que nenhum texto existe fora do suporte que lhe empresta legibilidade e que as mudanças no

aparato no qual é lido geram mudanças na forma de ler, determinam outras convenções de leitura, caberia refletir sobre as interseções entre literatura e cinema na contemporaneidade, a partir da mediação do mercado livreiro, buscando analisar suas conseqüências no que diz respeito à alteração de hierarquias e valores estabelecidos.

Sabemos que, na esteira da grande revolução causada pela expansão da cultura tipográfica, a literatura passa a ocupar, na modernidade, uma posição privilegiada na hierarquia cultural – posição esta que se consolida nos primórdios do nacionalismo e da industrialização. Não podemos esquecer que, no século XIX, momento em que o mapa da Europa é redesenhado segundo o princípio da nacionalidade, surge um intenso debate teórico em torno dos critérios a serem utilizados para decidir quais povos teriam direito a se tornarem nações integrais ou quais nações seriam viáveis. Um desses critérios, como assinala Hobsbawm(2), era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo literário. Além disso, como as crenças que deveriam sustentar as nações necessitavam de artefatos culturais para se sedimentarem, houve, naquela época, um forte incentivo tanto para se produzir quanto para se consumir uma literatura que definisse uma identidade comum. Assim, por exemplo, o romantismo, tematizando o passado remoto e misterioso, criava um terreno fértil para o florescimento das mitologias nacionais(3).

Em contrapartida, no início do século XX, quando começou a se legitimar culturalmente, o cinema despertou grande interesse nos escritores e nos artistas, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica serviram de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tentava escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. Assim, nas primeiras décadas do século XX, o cinema europeu congrega artistas de diferentes campos, envolvidos na criação de um novo sistema estético que procurava se afastar do caráter assumido pela arte na sociedade burguesa, contrapondo-se tanto a sua separação da práxis vital, quanto ao seu modo individual de produção e de recepção.

No Brasil, como observou Renato Cordeiro Gomes, nossos escritores a partir da virada do século XIX para o século XX, antenavam-se com as novidades que os aparatos modernos anunciavam, que são tomadas não só como tema, mas condicionam uma linguagem metonímica, elíptica, com traços tomados do

cinema. Renato Cordeiro Gomes assinala a ênfase na visualidade que caracterizou a literatura dos nossos modernistas e lembra a coluna *Cinematographo*, iniciada em 1907, na "Gazeta de Notícias", por João do Rio. Destaca, dentre outros, o livro *Pathé-Baby*(4), de Alcântara Machado - "relato de viagem que mimetiza o cinema, como se fosse um filme mudo"(5).

Pelo caminho oposto, pode-se também ressaltar a importância da literatura para este cinema incipiente, que nela foi buscar, não só lições de como contar histórias de forma clássica, como fez Griffith, tomando como referência a obra de Dickens, como também diferentes concepções de montagem, como fez Eisenstein. A aproximação entre os dois campos é, então, notória, inclusive pela formação literária de vários cineastas e pela parceria que se estabelece entre diretores e escritores. No final dos anos 50, a *nouvelle vague* do cinema dialoga com as técnicas narrativas do *nouveau roman*, num movimento de realimentação recíproco entre as duas linguagens. A própria metáfora da câmera caneta resgatada pelos jovens cineastas redatores dos *Cahiers du Cinéma* para expressar o sonho de um cinema de autor, mais artesanal do que industrial, aponta para as afinidades entre o cinema europeu e a cultura literária, como destacou Antonio Costa(6). Não é à-toa que Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, ao lado de Alain Resnais, serão figuras emblemáticas daquele momento.

Se o cinema europeu tendia, então, a se afastar do modelo romanesco tradicional, a indústria cinematográfica hollywoodiana, voltada para o entretenimento, consolidou-se seguindo padrões já consagrados da narrativa literária. Daí o comentário de Jorge Luis Borges sobre o cinema americano: segundo o escritor argentino, com os *westerns*, "Hollywood, por razões comerciais, naturalmente, salvou a épica, num tempo em que os poetas tinham esquecido que a poesia começou pela épica"(7). Assim, quando no pós-guerra, as artes buscavam se revitalizar, retomando algumas propostas das chamadas vanguardas históricas, a vertente norte-americana da produção cinematográfica confirmava sua vocação de herdeira da narratividade que a literatura renegava e da figuração que as artes plásticas rejeitavam - o caráter industrial do cinema reafirmava a dimensão popular de sua estética, o que o levava a buscar soluções de sucesso já comprovado pela literatura narrativa de tipo tradicional. Daí que, na década de 60 do século passado, McLuhan chamava a atenção para o fenômeno de interpenetração entre diferentes mídias, destacando que, para a indústria cinematográfica hollywoodiana, um *best seller* era como um "jorro de petróleo ou indício de ouro"(8), isto é, os banqueiros de Hollywood farejavam, neste tipo de livro, grandes lucros para o cinema, uma garantia de sucesso de bilheteria. Além de já ter sido aprovado pelo gosto popular,

o *best seller* ainda emprestaria ao meio cinematográfico a "superioridade do meio livresco".

Ao deslizamento do *best seller* para as telas, o mercado editorial, ao longo da segunda metade do século XX, parece responder com o esforço para criar *best seller* a partir das telas. Esse movimento não se restringe somente ao caso de relançamento de romances adaptados, mas se estende, cada vez mais, à publicação de roteiros, fazendo lembrar as iniciativas dos editores que, no início da modernidade, acabaram por alterar as relações entre teatro e literatura.

Caso bastante significativo para as questões que estamos levantando é o do livro *O invasor*. Ao tomar conhecimento do enredo de *O invasor*, romance que estava sendo escrito por Marçal Aquino, Beto Brant ficou interessado em filmá-lo. Marçal Aquino, então, interrompeu a escrita do romance para escrever o roteiro do filme. Ao terminar o roteiro, não teve mais vontade de retomar o romance. Estimulado por Beto Brant, que lhe prometeu ceder um caderno de fotos inéditas do filme para compor a publicação, resolve finalizar o livro. Como as fotos foram publicadas pela imprensa, devido ao sucesso do filme, o editor Luiz Fernando Emediato, para compensar, resolveu publicar, junto com o romance, também o roteiro. O livro, numa edição de luxo, traz, então, a capa com a imagem de Marco Ricca - ator que interpreta o personagem Ivan no cinema -, o texto do romance, o roteiro e fotografias do filme. Na página com a ficha técnica do filme, curiosamente, lê-se: baseado no romance *O invasor*, de Marçal Aquino.

Ao relatar a história da criação e da publicação do romance, que foi lançado em cada cidade onde o filme estreou, portanto, 25 vezes, Aquino declara que, inicialmente, achou esquisito publicar o romance junto com o roteiro e, depois, afirma:

Roteiro não é literário; não tem pretensão de ser literatura; se tivesse, teria largado de ser roteiro e tentado ser literatura de uma vez. Roteiro é uma bula, uma fórmula, uma receita. Você exhibe o filme, não a fórmula. Mas é só uma opinião, não quer dizer nada. Como o Emediato resolveu juntar tudo, até achei legal porque se pode entender todo o processo, você vê aí a literatura, se tiver paciência de ler o roteiro (porque ler roteiro não é fácil) e quiser ver o filme, então tem a comparação de como é o andamento de uma obra para outra linguagem(9).

Marçal Aquino, que faz questão de reiterar que é um escritor que escreve roteiro, não um roteirista que escreve livro, enfatiza a distinção entre romance e roteiro, ao mesmo tempo em que declara que, quando retomou o livro *O invasor*, já tinha tudo resolvido no roteiro(10) e que se tratou de um processo inverso, que espera não repetir. Acrescenta também que, no seu caso, o cinema é o acessório, mas que facilitou o trânsito

para sua literatura, que é o que lhe interessava. Em outra entrevista, define o que para ele é roteiro:

O roteiro é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto. Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde, no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde. Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção(11).

Pode-se, então, entender por que o autor de *O Invasor* estranhou a publicação lado a lado de seu romance e do roteiro do filme. No caso, exibiu-se "o molde" do filme, visando chamar a atenção para o que deveria ser um produto final - o romance.

E é exatamente essa idéia da literatura como produto final que vem sendo afetada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto como um texto básico para adaptação, o que afeta o seu estatuto de obra concluída, podendo, inclusive, ser alterado em nova edição, em função da realização do filme, como aconteceu com o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins: o autor, após o sucesso da obra no cinema, retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação à primeira edição, tornando mais palatável o romance. Tal procedimento aproxima o texto literário do roteiro já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens(12).

A relação entre texto literário e roteiro é assinalada por Ricardo Piglia. O escritor argentino afirma que a novela do século XIX está hoje no cinema e que quem quiser narrar como Balzac ou Zola deve fazer cinema, acrescentando, ainda, que quem quer narrar como Dumas deve escrever roteiros. Para ele, o roteirista seria uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins, porque escreve por encomenda e por dinheiro e a toda velocidade uma história para um público bem preciso que está encarnado no produtor ou no diretor ou nos dois(13).

A observação de Piglia, referindo-se ao deslizamento da narrativa de ficção de gosto popular, do suporte impresso do jornal, na forma de folhetim, para as telas, remete para o fenômeno recente de aumento do número de escritores roteiristas, que se "alugam para sonhar" - para evocar o belo título "Me alugo para sonhar", do conto de Gabriel García Márquez(14). No Brasil, um número crescente de escritores, sobretudo das gerações mais novas, vem trabalhando como roteirista, seja de forma esporádica, seja mais sistematicamente, dentre eles, além de Marçal Aquino, já mencionado, José Roberto Torero, André Santana, Cláudio



Galperin e Fernando Bonassi. Este último declara, numa entrevista:

Para viver de palavras no Brasil, é preciso ter vários padrões e escrever para diversas mídias. Como cada mídia tem sua linguagem, é necessário flexibilizar o texto para poder atender às encomendas. Por isso, me eduquei para escrever para várias mídias. Eu me tornei um escritor multimídia numa tentativa bem-sucedida de sobreviver, sem precisar de um emprego paralelo, sem precisar dar aula(15) .

Assim, se no início do século XX, se discutiam as conseqüências para a literatura do fato de vários escritores serem jornalistas, hoje, o debate pode se ampliar para as possíveis interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário, interferências que não são necessariamente negativas, podendo, ao contrário, contribuir para o uso criativo de técnicas de composição narrativa.

As interseções entre texto literário e cinema constituem o eixo em torno do qual gira o livro *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca. O escritor, que também escreve roteiros, seguindo, mais uma vez, a tendência para escrever romances ensaísticos, vai ao passado para tematizar o deslizamento de narrativas de uma mídia para outra, discutindo as dificuldades do trabalho de transcrição. Narrando os problemas enfrentados por Carlos Gomes na recriação do romance *O guarani*, de José de Alencar, as dificuldades surgidas na transposição do sucesso literário para a linguagem do teatro, leva o leitor a pensar sobre a adaptação da literatura para o cinema, inclusive, pelo paralelo que se estabelece entre a atividade do libretista, para a composição da ópera, e a do roteirista para a elaboração do filme.

Classificado como romance na ficha catalográfica da editora, *O selvagem da ópera*, entretanto, apresenta-se como projeto de um filme e, conseqüentemente, tem sua estrutura afetada por esse objetivo, isto é, a narrativa da vida de Carlos Gomes, que constitui o fio do enredo do romance, é mediada pela preocupação com a transposição da biografia para o cinema.

No parágrafo inicial de uma das partes em que é subdividido o primeiro capítulo do romance - parte essa cujo título é "Isso é um filme" -, o narrador declara: "Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem"(16). E no início do capítulo 2, pode-se ler: "Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro"(17). Em seguida, após algumas considerações sobre a opção por não seguir uma ordem linear no enredo, o narrador diz:

Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um texto básico, assim como *Guerra e paz*, de Tolstoi, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados(18).

Ocorre que Tolstoi não escreveu *Guerra e paz* pensando na sua adaptação para o cinema, enquanto Rubem Fonseca escreveu um "romance-filme", escrito de forma a orientar o trabalho do diretor e do roteirista.

As adaptações da literatura para o cinema, na contemporaneidade, situam-se em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, sem um claro ponto de origem, como observou Robert Stam (19). Nesse movimento, as obras literárias vêm desempenhando o papel de prototextos dos textos cinematográficos e televisivos, para resgatar a terminologia empregada por Gerard Genette. Fenômeno que não pode ser dissociado dos recursos que as tecnologias da comunicação vêm disponibilizando nem das estratégias utilizadas pelo mercado de bens culturais. Cabe destacar que a mídia audiovisual tem sido cada vez mais utilizada pelas editoras para divulgar livros: pequenos filmes, exibidos no cinema, na internet ou divulgados em CD-ROM, são usados como *trailer* de livros de ficção, apresentando imagens que buscam sintetizar visualmente os livros. No caso do cinema, procura-se passar o *trailer* do livro antes de filmes que tenham alguma afinidade com a ficção literária. A mensagem audiovisual serve de chamariz para o texto, sobrepondo-se à publicidade escrita, como se as palavras impressas fossem insuficientes para atrair leitores, havendo necessidade de recorrer às imagens.

Na direção oposta do movimento de "transposição" da literatura para a tela, parece que o cinema vem buscando cada vez mais o espaço do livro, ou se quisermos, o mercado editorial parece ter descoberto o filão das publicações derivadas de filmes. Não estamos nos referindo a livros de teoria ou crítica de cinema, nem à publicação de roteiros de filmes que não foram realizados e que funcionam como documento, como registro de memória que não deve ser perdida. Queremos destacar, além da publicação de roteiros em volumes separados, as publicações de histórias de realização de filmes, isto é, de relatos das etapas de elaboração de uma obra cinematográfica concluída, assim como de obras híbridas nas quais se reúne material variado como fotos, entrevistas e, às vezes, o próprio roteiro. Essas edições, que, pelo próprio apelo visual do projeto gráfico, não parecem ter um objetivo meramente didático, tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial: do livro primeiro, literário, passa-se para

as telas e, depois, retorna-se ao livro, que se alimenta da relação entre o primeiro e o segundo produto. O livro, como meio de comunicação ainda capaz de evocar a esfera de uma cultura elevada, legitima esses textos relacionados a uma fase pré-filme, que alcançam um novo *status*, como registros de uma memória cultural que deve ser preservada - fenômeno que tem conseqüências, inclusive, para a própria questão da autoria, tanto do roteiro quanto do livro em que se publica o roteiro.

Se os roteiros, que, em princípio, seriam escritos utilitários para um público restrito, parecem se submeter a uma outra convenção de leitura a partir do movimento editorial para a sua publicação em livros, o texto literário, associado em sua edição a um produto audiovisual, seja através de fotos, notas introdutórias ou pela inclusão do roteiro no mesmo volume, parece também suscitar um tipo de recepção diferente, já que todos esses elementos interferem na leitura. A literatura, nesse caso, deixa de ser vista como uma obra acabada e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela. Na mesma linha, a profissionalização e a conseqüente preocupação em atender as exigências do mercado aproximam a imagem do escritor daquela que se faz do roteirista profissional, sendo que, por vezes, o escritor já escreve de olho na tela, ou seja, procurando formatar o texto para facilitar futuras adaptações - neste caso, ao invés de contribuir para a renovação no campo literário, a relação entre cinema e literatura pode levar à esquematização do texto.

É, então, necessário considerar que o universo cultural contemporâneo se caracteriza pela intensificação dos processos de deslocamento, interação e convergência, que se realizam em diferentes níveis e provocam mutações nos paradigmas estéticos da modernidade, afetando o *status* institucional da arte. Tal quadro, no qual a noção de superfície ganha proeminência, em detrimento da noção de profundidade (avessa aos deslizamentos), encontra eco no próprio pensamento teórico pós-estruturalista com sua crítica da hermenêutica e sua valorização dos jogos intertextuais. Rejeitando a idéia de obra como produto finito, cujo destino estaria fechado depois de concluída, e afirmando o texto como produção aberta que se completa em cada leitura, vertentes do pensamento teórico da segunda metade do século XX questionam os lugares fixos, hierarquizados, em favor dos descentramentos. Ao se estender a noção de texto a todas as práticas significantes, como propôs Roland Barthes, dialogando com as reflexões de Bakhtin e Júlia Kristeva, tornam-se mais tênues as fronteiras entre as artes, acentuando-se a idéia de interseção de superfícies textuais. Também a valorização do pólo da recepção, a ênfase na leitura, está, de certa forma, em consonância, com um mundo caracterizado pela proliferação de relatos e imagens que se

referenciam mutuamente e circulam pelas redes, sem que se pressuponha a idéia de um centro. Por esse viés, pode-se pensar a transposição das narrativas literárias para diferentes meios e suportes como exercícios, práticas de leitura, que as recriam sem que seja conferida qualquer primazia ao texto primeiro.

Procedimentos do mercado editorial, estratégias publicitárias e critérios de avaliação utilizados pela crítica jornalística apontam para uma série de mudanças que afetam a posição da literatura na hierarquia cultural, gerando a necessidade de repensar parâmetros teórico-críticos no campo dos estudos literários. Ressalte-se que a tecnologia digital, ao multiplicar a oferta textual, também contribui para a quebra de hierarquias. Além disso, como os critérios de valoração, na cultura impressa, passavam pela materialidade, isto é, pela atribuição de maior ou menor valor aos suportes (livros, jornais, revistas, cartas etc.), a continuidade, na tela do computador, de diversos tipos de textos não deixa de afetar a hierarquização dos discursos. Não é à-toa que, paralelamente às pesquisas que priorizam os fluxos, as passagens de um meio a outro, decorrentes dos processos de "desmaterialização" dos textos, tem se ampliado o campo dos estudos voltados para os suportes, isto é, estudos que dirigem a atenção para a encarnação material dos bens simbólicos e sua relação com a leitura e a construção dos significados, bem como com o estabelecimento de padrões de valor.

Nesse cenário, o lugar tradicionalmente ocupado pela literatura na cultura ocidental moderna vem sendo alterado não só pela relativização de seus pilares universais ou pelos imperativos da razão mercantil que tende a reduzir todos os campos da atividade humana ao valor econômico, mas também pela interação da velha tecnologia da escrita com as mais recentes tecnologias disponíveis. A quantidade de textos que circulam pela rede, seja em sites que disponibilizam obras canônicas, seja em endereços mais voltados para a divulgação de escritores iniciantes, demonstra que a literatura continua a desempenhar um papel na cultura contemporânea, ainda que classificações e paradigmas de valor consagrados possam se tornar obsoletos diante, por exemplo, da convergência entre o mercado de livros e o de produtos audiovisuais ou da expansão de uma estética multimídia, em que textos, imagens e sons se combinam, entrelaçando-se as linhas divisórias de diferentes territórios artísticos. Mudanças que, aliás, foram sinalizadas por Walter Benjamin, já em 1928, quando observava as transformações que a modernidade, com a expansão dos grandes centros urbanos, imprimia à escritura. Dizia, então, o filósofo:

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivatinhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filmes e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade(20).

### **Abstract**

This essay focuses on the relation between literature and cinema; a relation configured by the mediation of the publishing market.

**Key words:** cinema, literature, publishing market.

### **Notas**

[1] Dentre outras publicações, ver: DIEGUES, Carlos. *O diário de Deus é brasileiro: notas, idéias, imagens e memórias da fabricação de um filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003; CARVALHO, Mário César de. *Carandiru - registro geral: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003; BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. *Abril Despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ver também os vários livros de roteiros da Coleção *Aplauso Cinema-Brasil*, editada pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e pela Fundação Padre Anchieta.

[2] 1990.

[3] ANDERSON, 1988.

[4] MACHADO, 1926.

[5] GOMES, 2002, p.92.

[6] COSTA, 2003.

[7] COZARINSKY, 2000. p.15.

[8] 2003, p. 74.

[9] 2003a.

[10] 2003b.

[11] 2003a.

[12] Cabe lembrar que a capa da reedição modificada do romance *Cidade de Deus* traz a fotografia de uma cena muito violenta do filme, com o personagem Dadinho.

[13] 2000, p. 30.

[14] 1992.

[15] 2005.

[16] 1994, p. 9.

[17] p. 31.

[18] 1994, p. 31.

[19]2003.

[20] p. 282.

---

## Bibliografia

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada em 2003, disponível em <http://www.igler.ig.com.br>. Consulta em 24/10/05.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada em 2003, no Programa Jogo de Idéias, disponível em <http://www.institutoembratel.org.br>. Consulta em 24/10/05.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG, Imprensa Oficial, 2006.

BONASSI, Fernando. Entrevista disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br>. Consulta em 24/10/05. CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna - séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/e/sobre Cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.  
FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel et alii. *Me alugo para sonhar*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2004.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A.J. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

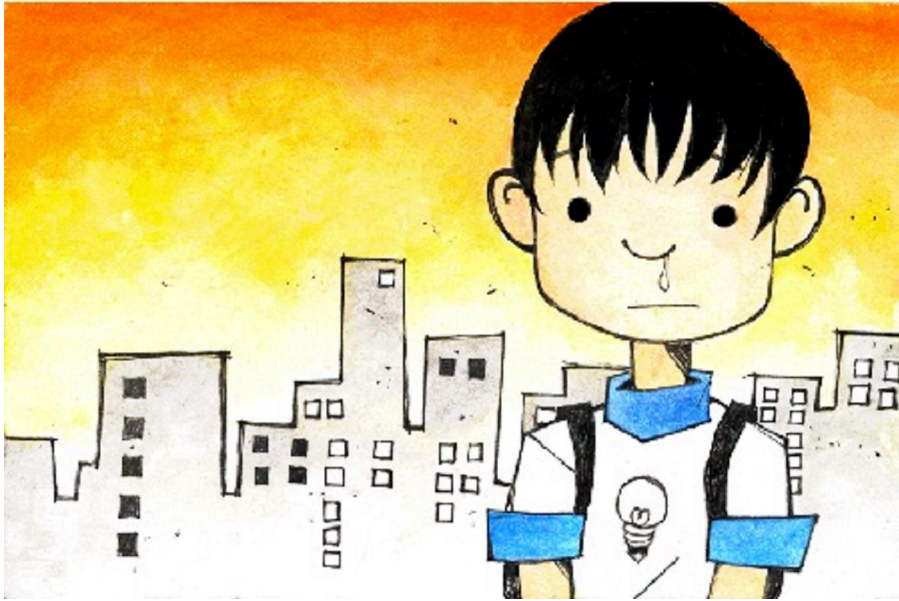
GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: Olinto, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina; Seix Barral, 2000.





Joao Paulo Tiago

## O cinema da infância

**José de Sousa Miguel Lopes**

*Doutor em História e Filosofia da Educação pela PUC /SP, Professor no Mestrado em Educação na UNINCOR. Tem vários trabalhos publicados no campo da educação, cinema e literatura em periódicos nacionais e internacionais.*

### Resumo

Neste texto analisaremos o modo como a infância se faz presente na História do cinema. Prestaremos particular atenção a uma temática muito freqüente no cinema sobre a infância, que designaremos por "narrativas iniciáticas". Em seguida, o nosso olhar irá incidir sobre o modo como a infância tem sido trabalhada pela cinematografia dominante. Em contraponto, finalizaremos com uma abordagem a outras cinematografias que buscam, em alguma medida, romper com as formas banais de tratar a infância.

**Palavras-chave:** Cinema, infância, narrativas iniciáticas.

## **Introdução**

Entendemos a infância como um artefato social e histórico, e não uma simples entidade biológica. Dessa forma, o tipo de infância com que ainda operamos foi construído pela sociedade ocidental moderna há 150 anos. A partir de tal viés histórico, advém outra proposição, segundo a qual o apogeu dessa representação sobre a infância durou, aproximadamente, de 1850 até 1950. A falta de uma visão clara a esse respeito acarretou a produção de teorias psicológicas, ainda hegemônicas, que explicam o desenvolvimento infantil de maneira naturalista e, portanto, operando com classificações e conceituações que almejavam o status de lei universal. Desse modo, essas formulações propuseram categorias de análise fixas e imutáveis para qualquer criança de qualquer tempo e lugar. Cabe lembrar a existência de um padrão etnocêntrico a partir do qual essas teorias foram elaboradas: o padrão sempre foi a criança européia, branca e de lares burgueses. O cenário em que se edificou a concepção clássica de infância começou a mudar em meados da década de 1950. As condições sociais, econômicas e culturais também começaram a se alterar intensa e velozmente, implicando modificações profundas na própria infância. São exemplos de agentes importantes de tal mudança: a ida das mulheres do lar para o mercado de trabalho; o aumento significativo e sempre crescente do número de divórcios; o desaparecimento de uma rede comunitária de apoio à educação das crianças; a recessão econômica, que obrigou a um aumento da jornada de trabalho, e o incremento do papel da mídia na vida diária das crianças, que se torna cada vez mais intenso.

Existe uma idéia de imaginário segundo a qual ele é construído social, cultural e historicamente, a mídia em geral e o cinema em particular são atores centrais de sua elaboração e ele perpassa a sociedade atual, com ressonâncias singulares no tipo de infância da contemporaneidade, que vêm se configurando há algumas décadas.

Como a infância se faz presente no cinema? Na tentativa de responder a essa questão, elaboramos algumas reflexões que gostaríamos de partilhar com o leitor. Nessa perspectiva, faremos uma breve digressão, procurando analisar como, na História do Cinema, têm sido caracterizados os filmes sobre a infância. Prestaremos particular atenção a uma temática muito freqüente no cinema sobre a infância, que designaremos "narrativas iniciáticas". Em seguida, nosso olhar irá incidir sobre o modo como a infância tem sido trabalhada pela cinematografia dominante. Em contraponto, finalizaremos com uma abordagem de outras cinematografias, que buscam, em alguma medida, romper com as formas banais de tratar a infância.

### **Os filmes sobre a infância: uma tentativa de caracterização**

Na história do cinema, os filmes que falam da infância não são considerados um gênero em si, como ocorre com os filmes policiais, os de terror, os dramas ou as comédias. Aparentemente, o único aspecto que os caracteriza, o único ponto que possuem em comum, é a idade de seus protagonistas. Em princípio, a idade não deveria constituir um argumento para definir um gênero.

Feita esta ressalva, pode-se, contudo, constatar que o cinema da infância se apresenta portador de algumas especificidades. Ele não resulta de um qualquer modismo, caso em que seria esporádico, como todos os modismos. Se, no início, a presença desse tipo de cinema revelava-se discreta, paulatinamente, ela foi se ampliando e impondo-se, como se pode constatar desde Chaplin até aos nossos dias.

Saliente-se que não são apenas alguns filmes, mas centenas deles os que foram consagrados à infância, e que alguns (como *O garoto*, *Os 400 golpes*, *A guerra dos botões*, *Central do Brasil*, *Filhos do paraíso*) receberam consagração internacional. No anexo, são listados outros filmes sobre a infância que receberam a mesma consagração. Estamos, assim, em presença de um conjunto complexo de filmes, que pode ser definido como um gênero, pois se debruça sobre assuntos específicos e sobre temáticas bastante semelhantes, apesar de realizados em distintos lugares geográficos. É um gênero que não apenas possui códigos implícitos, temáticas recorrentes, estilo próprio, mas também esquemas narrativos tão precisos quanto imutáveis e que transitam espantosamente de um filme para outro e de um país para outro - características que configuram as marcas de um gênero. Além disso, pela amplitude de seu universo, tem condições de instituir sub-gêneros: filmes de duas crianças/adulto, sobre conflito, liberdade, o luto ou a perda, crianças e animais, a crueldade infantil, a amizade, a solidariedade e o amor, o medo, a delinquência, a fuga, os maus-tratos, o espírito de grupo, as fronteiras, o maravilhoso, a passagem à idade adulta, as problemáticas sociais, a nostalgia e, em alguns casos, filmes difíceis de classificar. Na verdade, deparamo-nos com um vasto território ou um ciclo em que a imagem das crianças descritas nos envolve afetuosamente, ao longo de nossa vida, na crença de conhecê-lo definitivamente, mas com a intenção secreta de que tal ciclo nunca se encerre.

É necessário fazer uma distinção muito importante. Entendemos por "filme de infância" todo filme que tem como protagonista uma ou várias crianças, e não filmes que se dirigem às crianças. Consideramos uma única exceção: a dos filmes que colocam em cena dois formados por um adulto e uma criança ou um grupo de crianças. Nesse último caso, é a relação entre os

integrantes do duo motriz que fará suscitar, ou desempenhará, o papel de personagem principal.

Por que falar em "filme de infância" e não de "filme sobre a infância"? Principalmente porque a infância, ao longo do tempo, passou do papel de simples sujeito, de temáticas de histórias, àquele de matéria-prima específica. Nessa perspectiva, a designação "filme sobre a infância" parece bem restritiva, face aos múltiplos matizes que configuram as intenções mais diversificadas percebidas nesses filmes.

Outro aspecto que importa precisar é que a infância presente no cinema diz respeito a crianças cujas idades vão de seis a onze ou doze anos, numa faixa com término, em tese, na pré-adolescência ou até mesmo na adolescência. Isso unicamente em tese. É difícil estabelecer um limite rigoroso, pois não há nada mais vaporoso ou impreciso do que a noção de "criança" no cinema. A infância no país-cinema é uma linha flutuante, como que marcada sobre a água.

Freqüentemente a idade é um pouco vaga, um pouco informal, mal situada. Veja-se o caso de colocar um ator mais idoso desempenhando um papel de alguém com uma idade menor, ou inversamente colocar uma criança que parece mais madura do que as outras para representar um papel de alguém com idade superior à sua.

Um dado paradoxal merece referência: a constatação de que são unicamente os adultos que escrevem histórias sobre crianças; o inverso não ocorre. No entanto, essas pessoas - esses intrusos - encontram-se na mais completa impossibilidade de vivenciar tudo aquilo que só as próprias crianças podem viver. É esse fato que instaura toda a fragilidade, mas também toda a beleza dos filmes de infância. O que faz com que esse tipo de filme alcance legitimidade decorre unicamente de sua qualidade final, e não da presença de seu sujeito específico, ou do simples fato de aquelas pessoas terem sido, elas mesmas, um dia, crianças.

Existe um vínculo imutável e invisível que une os seres humanos. Esse vínculo é um capital comum de emoções que jogam um papel muito claro na maioria das histórias que falam da infância. Possuímos uma paleta de emoções, com uma gama de cores e de matizes cuja definição e cujo domínio não nos pertencem. Do ponto de vista desse capital emocional que cada um de nós possui, não importa se nossas opiniões são ou não contraditórias. Uma declaração de amor na Antiguidade produz o mesmo efeito que dois mil anos mais tarde. A perda de um ente querido em 2006 tem o mesmo valor que a perda ocorrida em 1940. Estranhamente, todos nós somos levados a crer que as crianças de hoje são extremamente diferentes das crianças de

ontem o que, de maneira nenhuma, impede que os adultos das duas gerações vivenciem, sem dúvida, cada qual a seu tempo, a mesma nostalgia ou a mesma repulsa. Ainda que os tempos mudem, as emoções perduram.

O cinema que filma crianças é, naturalmente, um cinema que vai se basear na emoção, porque utiliza, de maneira abundante, o recurso ao grande plano ou ao plano próximo. E não utiliza esse procedimento unicamente para dar importância aos atores e para colocá-los em pé de igualdade com os colegas adultos, mas para evitar toda a erotização do sujeito. Quando se filma crianças, observa-se uma tendência em captar mais os rostos do que os corpos. É uma lógica adotada com muita frequência e da qual resultam consequências diretas sobre o emocional.

Na maior parte do tempo, os filmes de infância revelam processos figurativos, narrativos e, frequentemente, lineares. Suas histórias estruturam-se em torno de um fio condutor claramente estabelecido. Uma grande parte desses filmes prioriza a ficção, como *E. T.*, de Spielberg, e *Harry Potter e a pedra filosofal*, de Chris Columbus. Existe, no entanto, uma outra categoria que transita de modo impreciso entre a ficção e o cinema real, na busca de outras infâncias, de outros possíveis, como *Los olvidados*, de Buñuel, e *Fanny e Alexander*, de Bergman. Uma categoria minoritária - apaixonante para alguns, limitada para outros - na qual se tenta, o mais possível, abandonar o terreno da narração, na busca de uma imagem diferente ou mais justa da infância.

### **Narrativas iniciáticas(1)**

Um processo iniciático baseia-se numa relação exterior/interior, quer se trate do percurso de um personagem que entra no mundo dos homens (como se a criança não fizesse inteiramente parte dele ou nele devesse conquistar o seu lugar), quer se trate da descoberta de uma outra vertente, que seria um caminho iniciático direcionado para um melhor conhecimento de si, possibilitando encontrar uma entrada para o auto-conhecimento. Assim, a questão do rito de passagem, do abre-te sésamo, do ingresso está sempre presente. É problemático imaginar o personagem de uma narrativa iniciática perder algo na sua caminhada ou se desfazer, pouco a pouco, de si próprio. Os heróis das narrativas iniciáticas ganham ingresso no mundo ou em si mesmos? Qual o sentido de seu caminho? É necessário lembrar que as histórias de infância se apóiam, majoritariamente, no período de latência (6-12 anos) no qual o indivíduo se desinveste do corpo(2). A narrativa iniciática torna-se, então, um regresso a si mesmo. É interessante notar que a maioria delas possui uma estrutura um pouco circular, com um retorno ao ponto de partida, como um bumerangue.

A narrativa iniciática representa a etapa mais relevante da formação de um indivíduo, em toda a sua existência. Essa etapa é da maior importância para o menino Josué, um dos protagonistas do filme *Central do Brasil*, que

é o típico *road movie*, obra simultaneamente simples e fantástica que procura relatar uma saga dos excluídos. É um filme sobre o retorno ao lar, sobre o afeto, sobre a descoberta do afeto, sobre o amor, o desejo, a memória, o esquecimento [...]. É também e, fundamentalmente, um filme sobre a recuperação da identidade, a descoberta da origem(3).

A construção da identidade, a busca do pai, está também presente nas cinematografias de princípios dos anos 80, como observa Quintana:

A queda do Muro de Berlim, a decomposição do comunismo, a crise dos grandes relatos utópicos converteram a questão da crise de identidade em um dos temas mais centrais do cinema contemporâneo. Em um mundo à deriva, a busca do pai convertia-se em metáfora da necessidade de consolidar um novo horizonte de crenças. Dez anos depois, o cinema que surgiu no novo milênio tem transformado sua busca e convertido o tema da necessidade do encontro do filho em uma questão vital(4).

Esta questão é visível em inúmeros filmes. Veja-se, entre outros, a obra *Billie Eliot*, que aborda o abandono da infância ainda sem as referências - mesmo precárias - da adolescência.

Trata-se de um menino de 11 anos diante de si mesmo e contra as hostilidades do mundo em sua volta, experiencia das naquilo que o define como sujeito: o próprio corpo. A busca de uma identidade que lhe dê sentido pessoal, como também o distinga da massa informe de homens. Ao mesmo tempo, a identidade do menino, gênero que impõe a incorporação de determinados papéis e performances sociais(5).

Mas será que essa etapa representa sempre uma narrativa de aprendizagem? Algumas vezes o protagonista aprende alguma coisa e, em outras, ele apenas transpõe uma etapa. Trata-se da simples passagem de um a outro momento de sua vida ou da constituição mais formal de um indivíduo.

A narrativa iniciática é, portanto, cada vez mais, a história das crianças no exílio. Exílio de um casulo inicial ou simplesmente delas próprias. Elas poderiam todas se chamar Ulisses, mas prefere-se chamá-las alternadamente Ana, Pinocchio, Paulette ou Josué. Todas têm uma viagem a realizar. Por vezes, apenas geográfica, mas frequentemente, temporal e psicológica. Sua odisséia necessita de numerosos esforços: dificuldades a ultrapassar, fuga de si mesmo, exploração, superação etc. Elas estão diante de um momento fundamental que as forçará a abandonar o imobilismo, deixando talvez a infância, ou parte dela, para se confrontarem com o mundo que as rodeia, através de uma perturbação interna que vai



modificar os próprios fundamentos da sua frágil identidade. Mudar de território em si mesmo é, sem dúvida, uma das questões mais inéditas e arriscadas.

A idéia de infância se apresenta, freqüentemente, como uma complexa miscelânea de território e espaço temporal a percorrer. Crescer é, mais do que tudo, caminhar, descobrir, ocupar um território, passar de um lugar a outro, ultrapassar etapas. Não é, pois, de surpreender que as narrativas iniciáticas fracionem todas as suas histórias em episódios. Uma vez expostas, existe sempre a noção de uma linha de partida e de um ponto de chegada.

A narrativa iniciática é a versão infantil do *road movie* adulto. Há divergências apenas na escolha das geografias e nas vias de acesso. Se, para os adultos, é comum a rodovia asfaltada, para as crianças são radicalmente diferentes os meios de transporte e as vias de acesso. Para elas é freqüente a utilização do trem ou da própria via férrea, o rio ou o caminho através da floresta.

### **A infância no cinema dominante**

Outro aspecto distintivo da cultura infantil(6) na sociedade contemporânea, que Kincheloe(7) apresenta e problematiza, é o de ela ser feita por adultos (empregados de corporações que visam ao lucro) e direcionada às crianças, enquanto, no passado, a cultura era propagada de criança para criança. Acrescente-se a isso a existência - anteriormente referida - de uma relação muito próxima entre Estado e corporações empresariais, o que acaba conduzindo à idéia de um imaginário culturalmente produzido, como assinala Quintana:

Atualmente, em um mundo ocidental marcado pelos desajustes de riqueza, as crianças têm de aprender a crescer em uma selva urbana na qual nada, nem ninguém, parece se preocupar com o mundo que vão acabar herdando, nem com a criação de utopias que permitam desenhar alguma esperança de futuro. Os tiroteios transformam-se em silêncio no cinema de John Woo para certificar a raiz desta crise vital, enquanto o cinema contemporâneo não cessa de construir uma série de fábulas estimulantes sobre o esquecimento da infância(8).

Os Estados Unidos são um caso à parte. Sua indústria cinematográfica coloca muitas crianças nas telas, mas movida apenas pela obsessão de atrair o maior número de pessoas às salas de cinema. Salvo raríssimas exceções, é o valor consensual da criança que é, então, utilizado. O filme destinado às crianças torna-se um bom pretexto para vender uma infinidade de produtos derivados, além de tender a uniformizar o gosto das crianças de todo o mundo "[nota\\_josedesouza.html](#)" target="\_blank">(9). No entendimento de Sarmento:

As personagens do Senhor dos anéis, Harry Potter e as suas aventuras, os soldados dos jogos da Mattel ou dos Game-Boys, Barbie, Pokemon e os animais personificados da Eurodisney, do Disneyworld e da Warner Brothers, associam-se a tantas outras personagens fictícias (e algumas reais, transformadas em ícones comerciais, como Beckham, Ronaldinho ou Figo) que contribuem para a configuração do universo de conhecimento e de interações cotidianas de crianças (mas não apenas crianças) de todo o mundo(10).

A noção de espectador se confunde com a de consumidor. Um fato evidente é o recurso permanente dos americanos ao maravilhoso sempre que se trate de personagens infantis. Ocorre uma infantilização coletiva da infância e do imaginário, processo no qual a realidade é rapidamente descartada.

Ainda de acordo com Sarmiento:

A colonização do imaginário infantil pelo mercado é um dado da sociedade contemporânea que não se pode ignorar. Mas, do mesmo modo, não se pode também ignorar a resistência a essa colonização, através das interpretações singulares, criativas e freqüentemente críticas que as crianças fazem desses personagens, reinvestindo essas interpretações nos seus cotidianos, nos seus jogos e brincadeiras e nas suas interações com os outros. Afinal todas as colonizações são imperfeitas(11).

Giroux(12) indica que "a Disney constrói um mundo inteiramente compatível com o consumismo"(13) na medida em que "fornece a imagem em que a América [os Estados Unidos] constrói-se"(14). Assim, os filmes da Disney, ao incorporarem princípios norteadores dessa sociedade, acabam por ensiná-los.

Um dos exemplos fornecidos é o da personagem Ariel do filme *A pequena sereia*, que representa a metáfora da dona de casa tradicional, ao afirmar, dentre outras coisas, que ficar sem voz não é totalmente ruim, pois os homens não gostam de mulheres que falam(15).

Outro exemplo é o filme *O rei leão*, em que todos os personagens com poder, independência e senso de liderança são machos. Os exemplos fornecidos por Giroux são variados, mas mostram a repetição do tema, levando à conclusão de que "todas as mulheres nesses filmes são definitivamente subordinadas aos homens e definem seu senso de poder e desejo quase exclusivamente em termos de narrativas do macho dominante"(16).

O estereótipo racial também é abordado na análise dos filmes da Disney, em que os americanos nativos são descritos como violentos "peles-vermelhas" e os árabes, retratados no filme *Aladim*, aparecem como grotescos, violentos e cruéis.

O preconceito, finamente mascarado, mostra-nos Giroux(17), aparece também nas vozes dos personagens. Em *O rei leão* os membros da família real falam com sotaque britânico, enquanto as duas desprezíveis hienas falam com um sotaque urbano de um jovem negro e de um latino. Situação semelhante ocorre em *Aladim*.

Uma série de filmes americanos, do tipo *Esqueceram de mim*, em essência, falam de uma sociedade em que as crianças se vêem assustadoramente sozinhas em casa, pois seus pais, dada a recessão econômica, são obrigados a longas jornadas de trabalho. Mais ainda, revelam uma sociedade em que crianças vivem em lares cada vez mais fragmentados, haja vista o crescente número de divórcios, acarretando uma alta porcentagem de pais e mães que se vêem obrigados a cuidar sozinhos de seus filhos. Além disso, trata-se de uma sociedade na qual, pela ausência de uma rede comunitária de apoio à educação das crianças, estas acabam passando inúmeras horas assistindo à televisão. Nesse sentido constata-se a existência de uma geração de esquecidos em casa, obrigados a crescerem, em grande parte, por si mesmos.

Indo mais adiante, o enredo da série *Esqueceram de mim* se refere também ao tema da criança indesejada por sua família. A criança esquecida em casa é tratada com desdém e crueldade nas primeiras cenas. Um dos exemplos pode ser visto no segundo filme, na cena em que o pequeno herói faz uma aliança com uma sem-teto, depois de ambos terem sido rejeitados. "Ambos aprendem a lidar com seu *status* cultural"(18).

Os exemplos não se esgotam na análise da série, contemplando filmes de terror e até mesmo o inocente *Parque dos dinossauros*. Dado o contexto atual, produtor de um novo tipo de infância, Kincheloe levanta algumas das razões que tornam inviável que adultos lidem com crianças do presente com o mesmo tipo de autoridade que ganhava seu sentido e sua lógica a partir de demarcações de um contexto que já se tornou uma dimensão do passado.

Estamos, assim, diante da existência naturalizada de um novo tipo de infância que a cultura midiática produz e é muito diferente da até então conhecida. Essa perspectiva constitui um instrumento de crítica às teorias e às práticas psicológicas e educacionais que ainda operam com a concepção tradicional de infância e recusam-se a reconhecer as mudanças já ocorridas. Ao mesmo tempo, constitui também uma rica ferramenta a servir de norte para futuras análises da dinâmica relacional travada entre crianças e adultos, no contexto da pós-modernidade.

Contudo, outras cinematografias procuram novos caminhos, mais reflexivos no trato da infância. Como afirma Quintana,

...a infância não é só um problema que surge como espaço central em determinados filmes articulados desde uma clara consciência social ou desde uma determinada busca de valores humanitários, senão que chegou a atravessar os registros mais diversos do cinema contemporâneo, até o ponto de converter-se em um fator alegórico(19).

### **A infância em outras cinematografias**

Os filmes sobre a infância produzidos em outras cinematografias se afastam completamente da tendência hollywoodiana. Nem efeitos especiais nem vitrines sedutoras, em que tudo é atraente e "abracadabramente" maravilhoso. Nada de crianças que voam sobre bicicletas à luz da lua nem de garotos sorridentes que cantam a "velha" comédia musical hollywoodiana. Ao contrário, ocorre uma nostalgia idealista das coisas, um realismo mais brutal ou uma combinação de ambos. Em suma, o que se nota é certa contenção, combinando moderação e respeito pelo olhar de cada espectador; certas exigências que talvez estejam se perdendo, nos últimos anos, em benefício de filmes cada vez mais consensuais.

Por que de repente uma série de cineastas de culturas diferentes e concepções divergentes do cinema convenceram-se da necessidade de converter a infância em uma metáfora capital do cinema contemporâneo? Ainda que seja difícil achar uma clara e definitiva resposta para a questão, tudo parece indicar que o cinema não faz mais do que refletir as múltiplas contradições geradas em meio ao desgaste relativo à geração. Em um mundo ocidental deslocado, em crise perpétua de identidade, marcado pelos excessos da abundância e no qual a inocência tem estado continuamente pervertida, as crianças se converteram nos grandes esquecidos e sua existência se transformou no vetor que impulsiona a recuperação de certa consciência de futuro. As crianças estão desatendidas porque os adultos estão obcecados em viver ao limite seu presente e estão despreocupados em criar um legado coerente. Ante esta crise, o cinema não tem feito mais do que começar a se perguntar como salvar as crianças, idealizando uma curiosa cruzada imaginária com os recursos próprios da ficção(20).

É a esses questionamentos de Quintana que outras cinematografias têm procurado dar respostas. Se, por exemplo, analisarmos a história do cinema, mais especificamente a relativa aos filmes da infância, é fácil constatar que estamos diante de um gênero francês por excelência. Existe, na França, uma forte tradição de diretores de infância e adolescência: François Truffaut, Louis Malle, Jacques Doillon, Claude Miller, Yves Robert fizeram, cada um, pelo menos três filmes sobre a infância e são considerados especialistas no gênero. Seus filmes são um marco na história cinematográfica. Outros diretores, como Maurice Pialat, Jean-Claude Brisseau e Nicolas

Philibert, produziram obras bastante significativas sobre o universo infantil.

Mas a França não é o único país que privilegia a infância nos seus filmes. O Irã (sobretudo Abbas Kiarostami e Majid Mjidad), a Espanha (Carlos Saura e José Luís Cuerda) a República Tcheca, a Eslováquia, a Itália (principalmente Luigi Comencini), a China, a Grécia, o Japão (Takeshi Kitano, Shinji Aoyama, Kore-Eda Hirokazu) e a Rússia, dentre outros países, produzem filmes virados para esta temática. O mesmo se pode dizer da província do Québec, no Canadá, que tem produzido um número significativo de filmes sobre a infância.

Vejamos o caso surpreendente do cinema de infância iraniano que, em última análise, apresenta-nos uma proposta bastante inovadora contra a banalidade cinematográfica. No cinema iraniano sobre a infância, somos confrontados com um estilo amplamente autobiográfico, através de escolhas assumidas por cineastas que retratam precisamente o fascínio da temática da infância. Tal fascínio determina, igualmente, um ascetismo estético, que exclui qualquer recurso simplista ou patético. Certas cenas são realmente fulgurantes e procuram um sentimento de estranheza sem nenhum artifício. A construção desses filmes opera sobre um variado leque de sensações, através de uma acumulação de pequenas histórias reveladoras da energia e da vontade de descoberta próprias da infância. As referências desses cineastas são freqüentemente próximas de Fellini e de Truffaut e, portanto, acabam nos remetendo à descoberta de projetos espantosamente originais. A originalidade do jovem cinema iraniano revela-se no lugar central ocupado, precisamente, pela infância e pela aprendizagem. Filmes recentes como *O pai*, de Majid Majidi, e, sobretudo, *Don* e *La danse de la poussière*, de Abolfazi Jalili, Leopardo de Prata em Locarno, confirmam essa tendência. O mesmo se pode dizer em relação a *Filhos do paraíso*, de Majid Majidi. Para Linhares,

é neste universo que se pode entender a magnitude do "Filhos do Paraíso", que, avançando como uma crítica social e como um apelo a fabricar um outro futuro, privilegia as perspectivas das crianças, investindo, com suavidade e firmeza, na ida à escola como uma trajetória entrelaçada com a problemática social. É a maneira de Majid Majidi denunciar os conformismos culturais que aferrolham esperanças, como uma forma de convocar-nos a dar-nos as mãos às meninas e aos meninos de nosso tempo, para encorajá-los a falar, a pronunciar as palavras formuladoras dos seus problemas e dos seus medos(21).

No filme *A maçã*, de Samira Maklmalbaf, baseado em fatos reais, é retratada a história de duas meninas que viveram presas em casa durante onze de seus treze anos de idade. A forte influência dos preceitos do Alcorão e, principalmente, a interpretação radical de seus ensinamentos são um fator

marcante nessa obra. Além do aspecto cultural, muito presente, é possível perceber também as diferenças de produções, numa comparação com a estética hollywoodiana. Nessa obra, algumas cenas entram na seqüência de imagens como se fossem fotografias, como se algumas partes do filme fossem compostas de cenas reais. Isso dá um ar de documentário à produção, pois, além de a narrativa referir-se a uma seqüência de acontecimentos reais, o filme conta com a atuação das próprias protagonistas dos fatos reais, Zahra e Massoumeh.

Na linha dos primeiros filmes de Abbas Kiarostami, especialmente *Onde é a casa de meu amigo?*, os filmes dos diretores iranianos exigem uma dupla leitura: por um lado, a do mundo da infância próxima do real, impregnada de uma expressão natural e de uma simplicidade aparentemente muito didática e até mesmo moral; por outro lado, a de uma metáfora sutil das contradições da sociedade iraniana. Nesses filmes, encontramos, como motor da ficção, a perda de um objeto e a busca de uma liberdade que se perdeu. Como salienta Oubiña(22), "...o cinema permite recuperar é a liberdade amoral da infância. Ou seja, a infância considerada em toda sua potência subversiva ou contestatória, como um momento pré-social, completamente alheio aos códigos e às convenções".

### **Considerações finais**

Vale lembrar um aspecto curioso em relação ao cinema de infância, que diz respeito ao fenômeno de identificação do espectador com um personagem do filme. Com efeito, identificar-se com um personagem infantil não é a mesma coisa que identificar-se com um personagem adulto, porque, estranhamente, a identificação não se faz em relação ao personagem e à sua identidade, mas sim em relação à sua infância e à uma identidade ainda imprecisa. Ninguém se identifica com um personagem adulto pelo fato de ele ser adulto. Essa é uma diferença significativa. Isso faz com que, nos filmes de infância, sem que muitas vezes nos demos conta disso, não ocorra um distanciamento entre nós e o sujeito. Ou seja, acontece uma identificação imediata com a infância, desde o primeiro momento, mais do que com a personagem que a encarna. A empatia é muito direta. Trata-se de uma especificidade que é válida tanto para o autor quanto para o espectador.

O cinema de infância, apesar de numerosos sucessos, não escapa nem à mediocridade, nem à falta de talento, nem a uma forte proliferação de lugares-comuns. A fronteira entre tema e lugar-comum pode revelar-se, por vezes, pouco clara. Não é pelo fato de ser um território íntimo que a infância deva ser considerada um território sagrado. Por vezes, os filmes da infância são alvo de críticas violentas, como aconteceu, por

exemplo, na França, com os primeiros filmes de Luigi Comencini.

Se o cinema de infância se presta ao debate, é também inegável que seja um espaço cinematográfico de uma variedade impressionante, sobre o qual se pode colocar uma multiplicidade de olhares.

### **Abstract**

In this article, we will analyse how childhood is present in the historiography of cinema. We will specially focus on frequent thematic in cinema about childhood, which we will designate "initiatory narratives". Next, we will critically view how childhood has been portrayed in dominant cinematography. As a counterpoint, we will end by approaching other cinematographies that seek, to some extent, to break away from ordinary ways to treat childhood.

**Key words:** Childhood, cinema, narrative.

### **Notas**

- [1]Entendemos por *iniciação* a cerimônia que faz aceder um indivíduo a um novo grupo de pertença, definido pela partilha de um saber comum.  
[2]A noção remete à idéia de renunciar a algo, ainda que temporariamente. O conceito é utilizado por P. Bloss, em seu livro *On adolescence: the psychoanalytic interpretation* (New York: Free Press, 1962).  
[3] LOPES, 2003, p. 161.  
[4] 2006, p. 149.  
[5] ALVARENGA e GOUVÊA, 2003, p. 50-51.  
[6] Entendo cultura infantil como a experiência, as descobertas, o fazer das crianças entre elas mesmas, ao buscar a si e ao outro, numa interação com o mundo que envolve toda a multiplicidade e riqueza das brincadeiras das crianças.  
[7] 2001.  
[8] 2006, p. 145.  
[9] Kenway e Bullen, 2001.  
[10]2003, p. 15-16.  
[11]2003, p. 16.  
[12]2001.  
[13]p. 93.  
[14] p. 92.  
[15]GIROUX, 2001.  
[16]GIROUX, 2001, p. 96.  
[17]2001.  
[18]KINCHELOE, 2001, p. 60.  
[19]2006, p. 144.  
[20]QUINTANA, 2006, p. 150.  
[21]2003, p.157  
[22]2006, p. 119.

---

### **Bibliografia**

ALVARENGA, Arnaldo Leite; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. Billie Eliot ou, na dança, o cisne. In: TEIXEIRA, Inês; LOPES, José Miguel (Org.). *A escola vai ao cinema*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 49-61.

GIROUX, H. Os filmes da Disney são bons para seus filhos? In: STEINBERG, S. R. & KINCHELOE, J. L. (Org.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 87-98.

KENWAY, Jane; BULLEN, Elizabeth. *Consuming children: education-entertainment-advertising*. Bingham: Open University Press, 2001.

KINCHELOE, J. L. Esqueceram de mim e Bad to the Bone: o advento da infância pós-moderna. In: Steinberg, S. R.; Kincheloe, J. L. (Org.). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 54-86.

LINHARES, Célia. Filhos ou órfãos do paraíso? In: TEIXEIRA, Inês; LOPES, José Miguel (Org.) *A escola vai ao cinema*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 145-159.

LOPES, José de Sousa Miguel. Nas cartas, nos enredos, fragmentos do Brasil. In: TEIXEIRA, Inês; LOPES, José Miguel (Org.) *A escola vai ao cinema*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 145-159.

OUBIÑA, David. Celebração da revolta (a poesia selvagem de Jean Vigo). In: TEIXEIRA, Inês; LARROSA, Jorge; LOPES, José Miguel (Org.) *A infância vai ao cinema*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 113-120.

QUINTANA, Angel. Salvem as crianças! Ou a infância como horizonte de certo cinema contemporâneo. In: TEIXEIRA, Inês; LARROSA, Jorge; LOPES, José Miguel (Org.) *A infância vai ao cinema*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 143-151.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *Imaginário e culturas da infância*. 2003. Disponível em: [cedic.iec.uminho.pt/Textos\\_de\\_Trabalho/textos/ImaCultInfancia.pdf](http://cedic.iec.uminho.pt/Textos_de_Trabalho/textos/ImaCultInfancia.pdf). Acesso em: 07 mai 2008.

## **Anexo**

### **Alguns filmes sobre a infância consagrados internacionalmente**

*Ninguém sabe*, Kore-Eda Hirokazu, Japão, 2004.

*Spider*, David Cronenberg, Canadá, 2002.

*Ser e ter*, Nicolas Philibert, França, 2002.

*Eureka*, Shinji Aoyama, Japão, 2000.

*Verão feliz*, Takeshi Kitano, Japão, 1999.

*Irmãozinhos*, Jacques Doillon, França, 1998.

*Ponette - Á espera de um anjo*, Jacques Doillon, França, 1996.

*De barulho e de fúria*, Jean-Claude Brisseau, França, 1988.

*Fanny e Alexander*, Ingmar Bergman, Suécia, 1982.

*O mensageiro*, Joseph Losey, Inglaterra, 1971.

*A infância nua*, Maurice Pialat, França, 1969.

*Kes* Ken Loach, Inglaterra, 1969.

*O incompreendido*, Luigi Comencini, Itália, 1967.

*O menino selvagem*, François Truffaut, França, 1961.

*Os 400 golpes*, François Truffaut, França, 1959.

*Os contrabandistas de Moonfleet*, Fritz Lang, U.S.A., 1955.

*A canção da estrada*, Satyajit Ray, Índia, 1955.

*Os esquecidos*, Luis Buñuel, México, 1950.

*Alemanha ano zero*, Roberto Rossellini, Itália, 1948.





João Paulo Tiago

## **Super Mario Clouds and the John Ford Sky: Love and Loss in the Work of Douglas Gordon and Cory Arcangel**

**Robert Burgoyne**

R.Burgoyne@wayne.edu

*Robert Burgoyne is a Professor of Film and Media Studies at Wayne State University in Detroit. His most recent book publication is *The Hollywood Historical Film*.(1) His previous book, *Film Nation*, has been translated into Portuguese and published as *A Nação do Filme*.(2)*

### **Abstract:**

A shared culture of art practice has emerged around classical Hollywood films and interactive video games, an art practice that uses both of these dominant media as a type of "readymade." One critic has called contemporary video artists

such as Cory Arcangel and Douglas Gordon the "ideal children of the children of Duchamp." Reformulating well known films, video games, and television broadcasts, these artists provide a way of customizing industrially produced pleasures, reconfiguring in a personal and illuminating way the objects of audio-visual culture.

**Keywords:** Douglas Gordon, Cory Arcangel, Marcel Duchamp, *The Searchers*, *Psycho*, *The Exorcist*, *The Beatles*

Christian Metz writes that cinephilia represents, in part, the impulse to preserve and protect the good object, to save it from obliteration - not the film itself, the celluloid, nor the institution, but rather the social memory embodied in the cinema-object. Two recent installations, "The Five Year Drive-By" by Douglas Gordon and "Super Mario Clouds" by Cory Arcangel, would seem to make this point explicitly. In both, the impulse to save and protect is linked to the artists' childhoods, and duplicated in the texts that provide the artists with their source material: The Searchers by John Ford and the video game, Super Mario Brothers, both of which have plots that revolve around rescue. The two installations can be read as a way of maintaining these objects in what Metz calls an "imaginary enclosure of pure love".(3)

"The Five Year Drive-By," a five year long projection of The Searchers on a drive-in size movie screen installed, among other places, in the California desert, draws from the artist's memory of the powerful effect of the film when he first saw it as a boy. By slowing it down to the point that each frame is held for 45 minutes, it becomes a kind of Deleuzian time-image, a work that is centrally concerned with duration, the passing and arresting of time and self, the near capture of a moment that is "frozen in time." It also suggests the disappearing social memory of the Western, a genre that has almost entirely been erased from cultural memory. The installation in effect amplifies the theme and the plot of the film, which is centered on loss, memory, and the "saving" of the past.

Cory Arcangel's "Super Mario Clouds" seems to draw from a different cultural encyclopedia, but the sense of affect surrounding the work is similar. Isolating the moving cloudscape that serves as background to the early videogame Super Mario Brothers, the artist eliminates the buildings, barriers, and the figure of Mario himself to concentrate simply on the clouds drifting by in a serene blue sky. Projected on a large screen in a museum space, the

installation suggests the earliest moments of video game culture, the primal scene of an emergent technology linked to the generational memory of the artist. Stripped of the linear forward momentum of the game, the screen becomes an image of transience, of fleeting impermanence, a loop centered on memory, duration, and loss. Like The Searchers, the goal of the game Super Mario Brothers is the rescue of a female "character," in this case, the Princess Toadstool, who can be saved only after transiting a game space filled with hazards. By erasing the quest aspect of the game to concentrate on a fragment of *mise-en-scène*, the artist elicits an emotional connection to the past, to childhood, and to early game culture.

In this essay I explore the work of Gordon and Arcangel as a way of rethinking issues circulating around the concept of cinephilia and pleasure. Although the gap between classical cinema and video games has been much emphasized in contemporary theory, a shared culture of art practice has emerged around these two dominant forms, a practice that uses the media as a type of "readymade." One critic has called contemporary video artists such as Arcangel and Gordon the "ideal children of the children of Duchamp." Reformulating well known films, video games, and television broadcasts, these artists provide a way of customizing industrially produced pleasures, reconfiguring in a personal and illuminating way the objects of audio-visual culture.

Arcangel has worked in a variety of media, but his most evocative objects are the repurposed video games, which include a Japanese racing game, stripped of all but the endlessly scrolling road, moving hypnotically from the horizon toward the viewer in an unending loop, an installation he calls "F-1 Racer," and a new computer program that he wrote for Super Mario Brothers called "Mario Movie," in which Mario floats through obstacles, encounters antagonists drawn from Pac-Man, falls endlessly through video space racing by game objects and game architecture, and winds up alone on a cloud, crying.

Gordon's work, similarly, centers on cinematic readymades, including, in addition to the "Five Year Drive By," the early "24 Hour Psycho," a slowing down of the Hitchcock film to a 24 hour running time, and "Between Darkness and Light (After William Blake)" in which two films are projected onto the back and the front of a semi-transparent cinema screen so that the images bleed through and are lightly superimposed. The two films, The Exorcist and The Song of Bernadette, are both films about possession. They are non-synchronized, and thus appear differently, with different combinations of images every time they are viewed. The images of Regan's demonic head

superimposed on the images of a praying Bernadette, or of Bernadette's 19th century peasant mother walking out of Regan's suburban mansion are typical of the combinations created. As J. Hoberman writes, "However much The Song of Bernadette and The Exorcist may crash each other's parties, they emerge as essentially the same movie - lit by candles, filled with crosses, endlessly talking about God and faith. Bernadette will never exorcise The Exorcist, but united as between darkness and light, they constitute a pageant."

Metz devotes a few, powerfully evocative paragraphs to cinephilia in The Imaginary Signifier. Comparing the cinephilia of the film historian and the archivist, the cinephilia of the ardent champion of certain auteurs, and the cinephilia of the theorist, Metz makes the striking point that all cinephilia comes at a cost: the mystery and fascination of the cinema, in every case, is converted to something else. Depending on the particular form it takes, it can become a kind of fetishism, as in the obsessive drive of the collector or the extreme connoisseur; or it can become a kind of sadistic voyeurism, seen in the discourse of the "expert" or the theorist who desires nothing more than to "take the film apart." As Metz writes, "To study the cinema: what an odd formula! How can it be done without 'breaking' its beneficial image ... by breaking the toy one loses it".(4)

In many ways the art installations of Douglas Gordon and Cory Arcangel can be seen precisely as "breaking the toy." In Gordon's work, The Searchers is slowed down so that the illusion of human movement is reconstituted as a series of frozen images. The fundamental illusion of the cinema, the illusion of motion, gives way to an image that reads like sculpture. The nearly static images Gordon creates also highlight the basis of film in still photography - a reversal of early film projections that often began with still images, held for awhile to increase suspense, until they would suddenly spring into life-like movement. Writing about the astonishment that attended the first film screenings, Tom Gunning argues that the audiences' sense of surprise and pleasure was enhanced by the dramatic, trompe-l'oeil presentation with which the films were introduced, a presentation that emphasized the moment of transformation from still to moving pictures. Rather than a naïve belief in the realism of the moving image, the amazement that greeted the first moving image projections was more an appreciation of the feat of creating life-like movement in a photographic medium. The "birth" of cinema in 1895 was understood, he argues, as a style of theater comparable to prestidigitation, magic theater, and illusionism. And in Gunning's view, the key to the dramatic impression created by the first projected films

was the showman-like heightening of the passage from static image to moving pictures.(5)

Expanding on this historical insight, we can begin to think of the static image, the frozen tableau, as an integral part of the aesthetic of cinema, an element that was utilized in the first cinematic projections by the brothers Lumiere and remains as the undertone or undercurrent of every experience of film. Usually a concealed part of the code of the moving image, the static image might be seen as an aesthetic potential, an always available aesthetic resource. In Gordon's work we have a reverse evolution, a recoding of the fundamental illusion of the cinema, returning us by an unforeseen path to the earliest days of cinematic projection, and reminding us of an element or experience that was emphasized in the earliest film projections - "breaking the toy" in order to rethink the basic illusion of stillness and motion.

This idea has been explored from time to time by critics as diverse as Moholy-Nagy and Laura Mulvey, but only in a fragmentary way. Mulvey writes of the advent of DVDs, and the ability to stop, rewind, and freeze-frame at will, that "this new, freely accessible stillness, extracted from the moving image, is a product of the paradoxical relation between celluloid and new technology. It is primarily the historic cinema of celluloid that can blossom into new significance and beauty when its original stillness ... is revealed in this way. The cinema has always been a medium of revelation".(6) In Gordon the repurposing of existing film and media artifacts evokes an alternative aesthetic, present in embryo at the beginnings of the art form, an underground current of aesthetic design that moves to the surface from time to time within the mainstream traditions of film.

At first glance, the work of Cory Arcangel would appear to be driven by very different questions, and to refer to a very different cultural encyclopedia. However, the game art of Arcangel, like the video and film art of Gordon, also involves "breaking of the toy," in this case, literally "breaking" old video games. Arcangel's game art involves opening the game cartridge in old Nintendo or Atari games, removing the chip installed in them to delete some of the gaming code and then re-formulating the work, soldering the pieces back together, in order to produce contemplative, and very different moving image installations. The hypnotic movement of the endlessly scrolling road in "F-1 Racer" and the oneiric horizontal drift of the two-dimensional clouds in "Super Mario Clouds" offer a kind of precise analogue, expressed in the medium of game art, to Metz's comments: "I have loved the cinema, I no longer love it. I still love it".(7)

As part of the installation of "Super Mario Clouds" and "Mario Movie," Arcangel provides detailed instructions on the technique of deleting code from the Nintendo chip, how to reprogram it, and how to resolder the new program back into the game console, demystifying the video game in order to re-illusion it. Arcangel also describes the complete digital formula for constructing both the original game as well as his own game art. The computer games Arcangel treats appeared early in the history of the medium, and are thus relatively simple to program and to understand, which allows for a kind of primitive artistic appropriation and manipulation. Here, the hand of the artist returns in a medium that had been defined by digital code. Seemingly as far removed from the hand of the artist as they could possibly be, digital video games, in the work of Arcangel and other game artists, can now be linked with the return of craft based art forms such as hand made books, YouTube videos, sculptures made from repurposed materials, and audio remixes.

Arcangel's media hacks and rewrites are extraordinarily various. One of his recent installations stages a kind of assault by computer program on the artifacts of mainstream pop culture - more specifically, the cultural memory embedded in mainstream popular culture. For example, in the installation he calls "Untitled (After Lucier)," he rebroadcasts in a continuous repeating loop the Beatles televised performance on the Ed Sullivan show in 1964, perhaps the most iconic moment in the history of the television medium. Over time, the video performance slowly decomposes; during the first week or so of its run, the historic video looks normal. As time wears on, however, the pixels shift shape, enlarging into blocks, distorting and making the four Beatles, their guitars, and their signature haircuts almost unrecognizable. They become, as one writer says, "increasingly indistinct and further from memory ... an artifact of digital compression and cultural disintegration".(8) As Arcangel says, "The longer it goes on, the better the piece looks, and the less embarrassing it is."

The pace of spectacle and media culture, dominated by speed, novelty, and distraction, is replaced here by a contemplative work that unfolds over the course of weeks and months. In early modernism, as David Campany writes, the "photo-eye and the kino-eye (film-eye) were the driving metaphors for a new and dynamic intimacy between 'man' and optical machine".(9) The optical machines of contemporary video game culture, however, go well beyond this, incorporating an accelerated motor component, a heightened interactive merging of the tactile and the optical. For his part, Arcangel works in the opposite direction of the adrenalized thumb culture that has developed around video games: "I like to take the interactivity out of things actually".(10) Working against the

dominant current, he discovers a quality of slowness in video games and in the experience of the Beatles television performance, a quality of slowness that reads as resistance to speed, a slowness that responds to the kineticism of media culture with hypnotic and repetitive loop sequences that impose a slow pace upon the viewer.

It is easy to appreciate the playful, innovative uses that Arcangel makes of mass media, the sense of reverie they induce, and his seemingly sunny perspective on mass media culture as a playground for inspired invention. His is a perspective comparable to Roland Barthes' way of characterizing his experience in the souk in Tangiers, where the myriad voices and languages of a bar in the North African square drifted around and through him: "music, conversations, the noises of chairs, of glasses, an entire stereophony of which a marketplace in Tangiers ... is the exemplary site ... I myself was a public place, a souk; the words passed through me, small syntagms, ends of formulae, and no sentence formed".(11) But within the artist's exploration of the pleasure of the fragment, the bits of game code, and the isolated segment, a certain elusive but powerful point about media culture can be discerned.

Victor Burgin describes contemporary visual culture as a "cinematic heterotopia," a network of overlapping but distinct cinematic interfaces and experiences. Drawing from Michel Foucault's description of heterotopia -- a space where several sites that are incompatible in themselves are juxtaposed - Burgin focuses on the cross currents of the mediascape, and the way they converge in the typical, daily experience of the ordinary person. One of the consequences of this cinematic heterotopia, as Burgin describes it, is that films are now often viewed in fragments, rather than from start to finish. And they are viewed with varying degrees of attentiveness, ranging from indifferent observation to active engagement. The spectrum of media forms universally available in contemporary culture, that cross into the spectator's lives whether they seek out the film or not, makes the ordinary spectator into an unwitting mimic of one of the great avant-garde experiments of the early 20th century, what the Surrealists Andre Breton and Jacques Vache called the "derive," the practice of dashing from one cinema to another in order to achieve the disorientation that the Surrealists believed could open onto a critique of everyday life. This once radical practice of disorientation has, in effect, become a mainstream activity, a powerful way to customize pleasure. In its passage to the everyday, the fragmentation and decomposition of film has, as Viktor Shklovsky says, "completed its journey from poetry to prose".(12)

As audio visual forms continue to proliferate, with an increasing range and number of screens, or interfaces, defining the practices of everyday life, the work of artists at the edge of culturally dominant media becomes more important. The relevance of these works to contemporary screen culture is directly related to the pleasure they elicit. I began by discussing cinephilia as a protective, deeply personal preoccupation, one that sought to rescue and preserve the "good objects" of the past from oblivion. However, the cinephilic gesture of drawing these works into an "imaginary enclosure of pure love," as Metz describes it, seems to fall short of the discursive and imaginative resonance of the art I describe above. Gordon and Arcangel employ readymade objects of media culture in ways that have little to do with the past, and everything to do with experiences of the present moment, a moment aptly characterized by Burgin as a "cinematic heterotopia."

The pleasure and interest of these projects involve a reversal of the kineticism, the speed, and the almost tactile stimulation that Benjamin, among others, saw as cinema's vocation and the emblem of its modernity. Here, the fascination comes from slowness, from the stilled image, from absorption in a simplified set of looped images, from contemplation rather than distraction. And what also comes powerfully into view in these works, in another reversal, is a surprising sense of the return of the aura. What Benjamin predicted would wither away in the age of mechanical, and now electronic, reproduction returns with new force in the frozen images from The Searchers and Psycho, and in the disintegrating images of the Beatles. Ethan Edwards, Marion Crane, the Beatles, are rendered, finally, as the auratic figures they always were. Nor does the power of these forms derive solely from the original works, a kind of borrowed or "acquired aura." (13) Rather, it seems that the hybrid relation between film and electronic media opens up new areas of fascination, and new possibilities for seeing into the culture's images.

## **Notas**

[1]Wiley-Blackwell, 2008.

[2]Brasilia, 2003.

[3]Christian Metz, "The Imaginary Signifier," trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 13.

[4]Metz, 80.

[5]Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator," in Linda Williams, ed., *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (Rutgers University Press, 1995) 114-133.

[6]Laura Mulvey, "Stillness in the Moving Image," in David Company, ed., *The Cinematic* co-published by Whitechapel and The MIT Press, 2007) 139.

[7]Metz, 79.



- [8]Carly Berwick,  
ww.samsung.com/Features/Brand/magazinedigital/2006\_winter/feat.  
David Company, "Introduction//When to be Fast? When to be Slow?" in  
Company, ed. *The Cinematic* (London: Whitechapel, co-published with  
Cambridge: The MIT Press, 2007), 10.
- [10]Berwick, 2.
- [11]Roland Barthes, *The pleasure of the text*, 67.
- [12]See Burgin, 198.
- [13]This phrase comes from Douglas Crimp, quoted in Pater Lunenfeld, *Snap  
to Grid* (Cambridge: The MIT Press, 2000),63.



David Mussel

## Recursos cinematográficos na prosa pop de André Sant'Anna

**Antonio Eduardo S. Laranjeira**

*Graduado em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Mestre e Doutorando em Teoria Literária. Desenvolve pesquisa sobre Literatura Pop Contemporânea.*

### Resumo

No discurso literário pop, é notável a fusão de linguagens e referências. Considerando-se o texto pop pós-moderno de André Sant'Anna como objeto, é possível observar de que maneira os recursos cinematográficos são utilizados no processo de construção das narrativas "Aquarius", conto publicado em *Amor e outras histórias*, e *Sexo*, romance subsequente. Com base nos estudos de Marinyze Prates de Oliveira sobre a ficção de João Gilberto Noll, a partir da sistematização do uso dos recursos cinematográficos na literatura contemporânea, é possível afirmar que a prosa pop de André Sant'Anna é perpassada pela presença de estratégias narrativas do cinema.

**Palavras-chave:** literatura pop, cinema, André Sant'Anna.

## **Introdução**

As relações entre cinema e literatura têm sido alvo de reflexão por parte de diversos teóricos, tanto no âmbito dos estudos sobre a linguagem cinematográfica quanto no contexto dos estudos literários. Segundo Jean Epstein, a literatura moderna encontra-se saturada de linguagem cinematográfica; do mesmo modo, o próprio cinema tem assimilado muitos aspectos da literatura(1). Apesar das particularidades de cada linguagem, é possível admitir que haja freqüentes entrecruzamentos, no que se refere à relação entre as duas artes: "entre a superfície em branco da página e o espaço vazio da tela há laços mais estreitos do que nos é dado suspeitar à primeira vista" (2).

A frase anterior é extraída de um dos capítulos do estudo sobre a produção de João Gilberto Noll realizado por Marinyze Prates de Oliveira, "Literatura e cinema: vias de mão dupla". Seu título sugestivo aponta para a dinâmica e não rara aproximação entre as duas artes. Não se trata, entretanto, de compreender tal intercâmbio como algo recente, mas de examiná-lo, considerando-se que, desde antes da existência do cinema, recursos hoje ditos cinematográficos já podiam ser divisados em textos literários. A aproximação entre as duas artes não se dá, todavia, apenas pelo uso de determinados recursos, mas também por meio da citação, da referência aos ícones e da tradução intersemiótica.

É notável o fato de que, na contemporaneidade, a mescla de linguagens tenha se tornado recorrente. Isso não é, entretanto, privilégio da literatura, mas de todo o campo das artes. "Em nenhum outro momento de sua história, porém, ele [o homem] se viu emaranhado em uma pluralidade tão excepcional de linguagens quanto na contemporaneidade"(3). O desenvolvimento tecnológico – incluído aqui o surgimento do cinema e da televisão – desempenhou um papel relevante para aguçar e reconfigurar os hábitos perceptivos: diferentes formas de captar e olhar o mundo despontam, então, como possibilidades estéticas alternativas.

Não é sem tensões, contudo, que os laços entre cinema e literatura são estabelecidos. Quando da aparição das novas tecnologias, as duas artes, pode-se afirmar, pertenciam a pólos opostos: o da cultura de massa e o da cultura erudita. Quanto à arte literária, observa-se uma preocupação em resistir às influências nocivas de um novo meio de expressão considerado sem aura. Por outro lado, o cinema, em busca de legitimação no campo das artes, tende a aproximar-se da literatura – sobretudo da sua narrativa – com vistas a

obter uma consagração que somente as artes tradicionais possuíam. As adaptações de textos literários canônicos e a proposta da existência de um cinema autoral foram formas encontradas para conferir uma aura ao filme.

Em torno dessas tensões é que se inscreve a apropriação dos recursos cinematográficos pela literatura moderna e, sobretudo, pela contemporânea. Os modernistas brasileiros “encontraram no horizonte técnico que despontava em nosso país (e já se cristalizara na Europa) um vasto campo de tematização e uma importante fonte de recursos capazes de alargar as possibilidades do dizer literário”(4). Em sintonia com o presente e sempre ansiando pelo novo, a literatura moderna e modernista ampliava os horizontes estéticos, superpunha a estética cinematográfica ao texto literário, como sugere Jean Epstein. Mas se a prosa do início do século XX inova, ao incorporar procedimentos cinematográficos, instaurando uma ruptura frente ao cânone literário, não chega a assumir o *status* de cultura de massa.

Desse *status*, aproxima-se a literatura pop. Conforme Evelina Hoisel, no discurso literário pop, é marcante a sintonia com outras artes(5), o que se justifica pela sua proximidade com a *pop art*. O fenômeno pop, ponto de encontro entre a arte culta e a comunicação de massa, ao lançar mão de um repertório de imagens populares, oriundas da cultura urbana moderna, pode ser compreendido como uma estética da consumibilidade. Nessa perspectiva, tende a dessacralizar o caráter da obra de arte, extraíndo sua aura (ou o que dela restava). A experiência estética passa, assim, a valorizar mais o contato, a participação e o divertimento.

É nesse ponto que o diálogo com o cinema se intensifica. As alusões e apropriações dos *mass media* pela literatura pop são aspectos destacados por Hoisel, em seu estudo sobre a produção de José Agrippino de Paula – *PanAmérica e Nações Unidas*. Essa interação parece atingir o paroxismo no fato de que, em *PanAmérica*, não somente a temática é a elaboração de um filme, mas também as técnicas do cinema são utilizadas na construção da narrativa. O fluxo de imagens visuais próprias ao cinema é tão intenso em *PanAmérica* que, segundo Hoisel, o leitor precisa “ter em mente uma tela de cinema para visualizar toda a riqueza de expressão plástica em movimento compactada no texto”(6).

A linguagem e a temática são aspectos sobre os quais se debruça Décio Torres Cruz em *O pop: literatura, mídia e outras artes*(7). Ao desenvolver as questões abordadas por Hoisel, Cruz realiza um mapeamento das narrativas pop, situando-as em dois períodos distintos: num primeiro momento, detém-se sobre os textos das décadas de 1950 e 1960; num segundo, refere-se à

produção dos anos 1970 e 1980. Nessa trajetória, o discurso literário pop aparece marcado por uma temática em que o mundo do cinema, das estrelas de Hollywood e da cultura urbana e industrial ocupa papel de destaque. A linguagem, por sua vez, é caracterizada pela ruptura em relação às regras e pela busca por novas formas, em que as técnicas cinematográficas (como o *zoom* e os *closes*) são incorporadas à prosa pop.

Os dois estudos mencionados sinalizam para a relação entre a literatura pop e o cinema. Todavia, percebe-se que, em nenhum deles, há um maior detalhamento no que concerne à apropriação dos recursos cinematográficos pelo texto literário. Em *E a tela invade a página*, (8) procede a uma leitura de *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll, e sistematiza o uso dos recursos cinematográficos na literatura contemporânea. A partir desse referencial teórico, é possível observar como tais recursos são incorporados pela literatura pop brasileira contemporânea. Elegendo-se como objeto de estudo o conto "Aquarius" (9) e o romance *Sexo* (10), de André Sant'Anna, pretende-se discutir de que maneira ocorre a incorporação do cinema à literatura pop produzida a partir da década de 90.

#### **"Aquarius": a câmera em movimento**

Em "Aquarius", conto publicado no volume *Amor e outras histórias*, o movimento é incessante. Se fosse necessária uma sinopse do conto, das múltiplas possibilidades, uma delas seria tratá-lo como um curta-metragem composto por uma seqüência de vários planos, sobretudo médios e de detalhe, culminando com um *travelling* conclusivo para trás. A cena transcorre numa praia repleta de pessoas, sem diálogos, o que confere ao olhar do narrador um papel de destaque. O narrador, como uma câmera, percorre a extensão dessa praia e mostra-a ao leitor-espectador, como numa tela de cinema. É possível afirmar que são os movimentos desse narrador-espectador - ou, mais precisamente, *narrador-voyeur* (11) - os principais elementos a dar forma ao conto.

O texto é composto apenas por um longo parágrafo, mas, ao contrário do que se poderia supor, o ritmo não é lento. Os períodos curtos conferem ao conto um dinamismo que encontra analogia nos movimentos de câmera. O que se observa é uma sucessão de planos de duração curta ou intermediária, como é possível perceber no trecho a seguir, que inicia a narrativa:

Havia uma mulher gorda, vermelha, descascada, cheia de bolhas nas costas, cobrindo as pernas gordas com uma toalha toda suja de areia. Havia o marido da mulher gorda, que parecia olhar para o mar, mas estava mesmo era olhando para o vazio, com uma barriguinha, a barba por fazer, olheiras bem fundas e um órgão sexual enrugado e minúsculo (12).

A citação anterior se assemelha a outros momentos do conto, em termos estruturais. Percebe-se que há uma oscilação entre o plano médio e o plano de detalhe: ora o olhar-câmera do narrador capta as personagens a certa distância, permitindo situá-las no espaço, ora capta detalhes que somente um *close* poderia discernir. As bolhas nas costas, a barba por fazer, as olheiras e o órgão sexual são elementos que somente podem ser *mostrados* por meio da aproximação da câmera. À exibição desses detalhes, sucede uma tomada um pouco mais afastada, que permite vislumbrar uma mulher gorda na praia ou o seu marido olhando para o mar (ou para o vazio).

Neste ponto, é válido mencionar que, apesar de *voyeur*, o narrador não se furta a tirar conclusões ou a inserir suas impressões sobre aquilo que narra. Sobre a ficção de João Gilberto Noll, Oliveira afirma que, conforme a tendência da literatura contemporânea, é freqüente "tomar-se o próprio olhar como objeto da narração"(13). Entretanto, não deixa de salientar o fato de que qualquer narrativa envolve as "concepções e curiosidades" daquele que narra. Inferir que o marido da gorda olha para o vazio e não para o mar pode ser uma maneira de preparar para um final que, ao longo do texto, é construído com doses de ironia e melancolia. Assim, o plano de detalhe, amplamente utilizado em "Aquarius", possui um papel situado entre o destaque de determinado objeto no enredo e a tentativa de desdramatizar o texto, dotando a palavra de maior poder imagético, como sucede na produção de Noll.

Em alguns momentos, o narrador lança mão de planos de conjunto, como no trecho em que volta seu olhar para os vendedores de bebidas na praia:

Havia o pessoal que morava na cidade daquela praia, que aproveitava aquele verão para vender bebida alcoólica, naquela praia do saco de batata chips e da música que estimulava os ouvintes a ficar pensando em comer ou dar as bocetas, lá, admirando as bundas das mulheres de porrezinho, os seios firmes das adolescentes que pensavam em sexo, os músculos dos caras fortes e a modernidade dos executivos de férias.(14)

Em princípio, percebe-se que, focando "o pessoal que morava na cidade daquela praia", o narrador utiliza um plano de conjunto. Entretanto, o olhar da câmera não permanece estático e é lançado para todo o contexto da praia. Isso colabora para que o cenário assumira uma dinâmica incessante e a praia adquira uma feição agitada: o *close* no saco de batata chips, as bundas das mulheres, os seios das adolescentes, os músculos dos caras fortes e os executivos de férias são captados em pleno movimento. Há nesse trecho, ainda, um elemento bastante significativo, no que se refere à apropriação de recursos cinematográficos: a sonorização. O texto, como o filme, passa a ser dotado de som. No caso específico do conto de André

Sant'Anna, o efeito de sonorização se concentra em uma música "que estimulava os ouvintes a ficar pensando em comer ou dar as bocetas". Quando a música é mencionada, imediatamente a praia se torna sonorizada: "a música de verão que tocava na barraquinha" permanece nos ouvidos das personagens e também nos do leitor que, por sua vez, estão subordinados aos ouvidos do narrador.

Observa-se que a ironia persiste em ambos os excertos. É como se, num refrão, o narrador preparasse o campo para o desfecho: "Havia toda essa gente e mais um monte de gente igual a essa gente das bundas, dos músculos, das barriguinhas e dos olhares que olhavam para o vazio, ao som daquela música das bundas e da garrafa. Havia toda essa gente entrando para o Terceiro Milênio"(15). O olhar do narrador não é vazio de senso crítico e a melancolia que ele assume sinaliza um descrédito diante do futuro das personagens inseridas na realidade narrada. É nítido o uso do *travelling* no desfecho do conto. Com o *travelling* para trás, o narrador confere, sobretudo, um sentido conclusivo ao texto. Entretanto, conforme Marcel Martin, o *travelling* para trás pode ter vários sentidos(16). Dos cinco sentidos enumerados por Martin, dois deles parecem relevantes para o final de "Aquarius": o primeiro, já mencionado, é o de conclusão; o outro é o que produz a impressão de desânimo e impotência. Dessa forma, pode-se afirmar que o movimento final do olhar-câmera desse narrador oferece ao leitor a conclusão sob uma mirada pessimista, que admite a impotência e a ausência de perspectivas daquelas personagens que entram para o Terceiro Milênio.

### **Sexo e a montagem de fragmentos**

No primeiro capítulo do romance *Sexo*, todos os protagonistas encontram-se no *shopping center* e em suas proximidades, focalizados, primeiramente, dentro de um elevador, para, em seguida, dispersarem-se. Ao longo do romance, são narradas cenas em que cada uma dessas personagens apresentadas protagoniza relações sexuais. A seqüência da narrativa pode, inicialmente, frustrar expectativas, visto que a ação não transcorre de maneira teleológica, restringindo-se o narrador a descrever as minúcias do ato sexual entre as personagens. As cenas se configuram como fragmentos, agrupados sem a necessidade de seguirem uma ordem causal e, talvez, passíveis de serem superpostos.

O capítulo em foco corresponde ao momento da narrativa em que se narram as relações praticamente idênticas entre dois Jovens Executivos e suas respectivas Noivas Louras, Bronzeadas Pelo Sol. Após tentativas frustradas de incrementar as relações sexuais com suas noivas, os Jovens Executivos rompem os seus noivados, o que culmina com a troca de parceiras. Todas as

personagens envolvidas nessa cena têm as mesmas preferências, as mesmas leituras e as mesmas fantasias, além de partilharem dos mesmos destinos. É relevante pontuar que a estrutura do texto é a mesma para ambos os executivos, mudando apenas o nome das personagens (o que se resume a um detalhe na cor das gravatas). Em um parágrafo, transcrito parcialmente a seguir, resumem-se o namoro, o noivado, o casamento e a lua-de-mel das personagens, sucedendo o mesmo com ambos os Jovens Executivos:

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos namorou a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. [...] O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos ficou noivo da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos se casou com a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. [...] passaram a lua de mel no hotelzinho the best, na Normandia, indicado pelo Executivo De Óculos Guest. [...] (17)

Um primeiro ponto a ser destacado, na passagem anterior, é o fato de que praticamente todo o texto de *Sexo* pode ser compreendido como um conjunto de notações de cena. As frases são curtas e objetivas (apenas os nomes das personagens parecem sugerir que o texto é longo e vagaroso) e são carregadas de valor imagético. O ritmo veloz é, assim, um traço marcante do romance de André Sant'Anna. Ao descrever cenas de sexo, o narrador se aproxima da estrutura de um filme pornográfico. Não obstante, o texto é tão desdramatizado quanto o de "Aquarius" e sua finalidade não é a excitação suscitada pela pornografia.

Observa-se também que as personagens são descritas muito parcamente, portando somente seus elementos mais indispensáveis: no caso específico, as cores das gravatas e os caracteres físicos mais marcantes são responsáveis pela identificação das personagens. A narrativa assume um tom de provisoriade que a aproxima muito da função do roteiro, que deve ser desenvolvido na etapa da filmagem.

Por outro lado, é evidente a minúcia com que o narrador detalha as cenas de sexo, aproximando bastante o seu olhar-câmera dos corpos das personagens:

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos tirou o sutiã de sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas tinha seios firmes com róseos mamilos. (18)

O *narrador-voyeur* se vale dos planos médios e dos planos de detalhe para percorrer os corpos e os órgãos sexuais. Como no filme pornográfico, o olhar oscila entre a captação de



detalhes dos corpos e a abrangência de parte maior do corpo, individualizando as personagens. O detalhamento atingido quando se lança mão desses planos confere ao texto de André Sant'Anna um realismo comparado ao da imagem plasmada na tela do cinema. É como se o leitor fosse também espectador privilegiado da relação sexual entre os Jovens Executivos e suas respectivas Noivas Louras.

A passagem anterior permite observar o uso de outro recurso cinematográfico: a cromatização. De acordo com Oliveira, "a descrição de peças da indumentária usada pelos personagens e de alguns objetos que se oferecem ao olhar do narrador, além de atender a um detalhamento roteirístico, auxilia nesse processo de cromatização"(19). As cores exercem, em *Sexo*, uma função bastante significativa: mais imediatamente, é através delas que os dois Jovens Executivos são diferenciados. Além disso, há a preocupação com o detalhamento de certos aspectos do corpo cuja notoriedade não poderia passar em branco: os mamilos róseos, os cabelos louros e a pele bronzeada têm um papel na narrativa que excede a mera caracterização das personagens e permite que o leitor veja o estilo de vida daqueles indivíduos.

A despeito da pluralidade de técnicas cinematográficas que o capítulo apresenta, a montagem predomina sobre as demais. Eis o que confere ao texto de André Sant'Anna um dinamismo e uma plasticidade que o cinema exhibe com desenvoltura. Conforme Oliveira, embora o procedimento de montagem não seja exclusivo do cinema, é considerado como o de maior especificidade dessa linguagem. Como sucede aos filmes, *Sexo* é composto de cenas montadas pelo narrador. As várias mudanças de plano dotam o texto de uma agilidade que possibilita a leitura rápida, assim como os filmes têm seu tempo de exibição pré-determinado. A repetição das cenas por personagens diferentes é algo que deixa patentes, nesse capítulo, o procedimento de montagem e a consciência de que essa realidade é uma construção de linguagem:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas falava palavrões enquanto fazia sexo anal com sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol. O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos falava palavrões enquanto fazia sexo anal com sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol.(20)

Todo o capítulo é construído segundo essa estrutura, narrando simultaneamente as ações dos dois Jovens Executivos e suas Noivas Louras. O processo de montagem utilizado para produzir o efeito de simultaneidade é denominado *montagem paralela*. O seu uso freqüente ao longo de um capítulo inteiro reforça a fragmentação da narrativa, algo já provocado pelos cortes recorrentes, pelas inúmeras mudanças de plano. Assim, o enredo

não pode ser reconstruído linearmente, pois os planos se colam uns aos outros: são fragmentos simultâneos, recortados e colados, o que remete às técnicas de cópia e colagem, tão caras à arte pop.

### **Considerações finais**

Em *Seis propostas para o próximo milênio*(21), Italo Calvino reúne cinco conferências apresentadas na Universidade de Harvard, em que expõe alguns valores da literatura que considera relevantes e os situa no contexto do próximo milênio – já iniciado com o século atual. Seriam seis os valores, mas o texto ficou incompleto e composto apenas pelas cinco seguintes qualidades: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.

Em relação à literatura pop contemporânea, pode-se afirmar que todas essas qualidades estejam presentes, o que não é feito sem ressalvas. Primeiramente, porque o texto de Calvino é uma reflexão sobre seu próprio fazer literário. Por outro lado, não se trata de um manual para os escritores do século 21, tampouco um elenco de traços passíveis de encontrar, de maneira exata e rigorosa, nos textos pop contemporâneos. Em suma, as qualidades expostas por Calvino não se prestam a fazer parte de uma categorização que objetive o enrijecimento das fronteiras existentes no campo da literatura ou dos limites entre esta e outras artes.

Talvez seja possível pensar sobre esses valores em conjunto nos textos contemporâneos. Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade são aspectos que se imbricam e compõem a tessitura das narrativas pop contemporâneas. No entanto, a despeito dos outros, dois traços são emblemáticos para a relação entre cinema e literatura e foram explorados a partir da prosa de André Sant'Anna: *rapidez e visibilidade*.

Para se adjetivar um texto em prosa como cinematográfico, não lhe basta apenas a alusão ao cinema (como há na literatura pop e em outros textos). É necessário mais: como afirma Oliveira acerca de Noll, é preciso buscar, por meio da técnica narrativa, "projetar a imagem diretamente na página do livro"(22). Eis o que sucede com "Aquarius" e *Sexo*. Nos textos de Sant'Anna, rapidez e visibilidade combinam-se para dar corpo a narrativas que podem ser lidas com a *rapidez* de quem assiste a um filme na sala de cinema. Como afirma Calvino,

... numa época em que outros media triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de uma raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da escrita.(23)

Percebe-se que uma sugestão de Calvino para a literatura do próximo (o atual) milênio é incidir na diferença, na comunicação entre o que é diverso. Se a literatura pop põe em prática o que é teorizado nas *Seis propostas...*, não se pode confirmar cartesianamente. Mas é plausível afirmar que as intensas trocas e mesclas entre as diversas formas de arte - aqui, o cinema e a literatura - sugerem que a apropriação das técnicas cinematográficas pela literatura são também uma maneira de se apossar da velocidade com que os *media* contemporâneos comunicam, o que é patente nos textos de André Sant'Anna.

O modo como se desenvolve a quarta qualidade mencionada por Calvino - a *visibilidade* - parece depender, na literatura pop contemporânea, do reconhecimento da necessidade de incorporar recursos de outras artes. Para se inserir em um contexto em que o indivíduo é bombardeado por imagens, a literatura precisa enfrentar um risco: o de perder a capacidade de suscitar "visões de olhos fechados". Tal enfrentamento se dá exatamente pela sua associação com os novos *media*, fato que ocorre desde o começo do século 20.

Atenuar as suas fronteiras e permitir que a tela invada a página é o que a literatura, sobretudo a pop, produzida a partir dos anos 90, tem realizado de maneira intensa. A prosa de André Sant'Anna, utilizando os recursos cinematográficos, apresenta-se como um texto veloz e imagético, como um filme em curso na tela branca das páginas. É provável que a *pedagogia da imaginação*, sugerida por Italo Calvino, sirva - consciente ou inconscientemente - de ponto de partida para muitos dos escritores pop na pós-modernidade. O texto desierarquizado, múltiplo: a literatura pop abarca tanto a linguagem escrita quanto a linguagem visual e, não raro, a expressão verbal é suplantada pela potência imagética do texto. Como afirma Calvino: "seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver" (24).

#### **Abstract**

The fusion of languages and references is remarkable in pop literary discourse. Taking as subject André Sant'Anna's post-modern pop text, it's possible to see how cinematographic strategies are used in the creative process of the narratives *Aquarius*, a short-story published in *Amor e outras histórias*, and *Sexo*, Sant'Anna's subsequent novel. Based on the researches by Marinyze Prates de Oliveira about João Gilberto Noll's fiction, and on the systematizing of the uses of cinematographic strategies in contemporary literature, it's possible to state that André Sant'Anna's pop prose is marked by the presence of narrative strategies of cinema.

**Key Words:** pop literature, cinema, André Sant'Anna.

## Notas

- [1]EPSTEIN, 1991.
- [2]OLIVEIRA, 2002, p. 13.
- [3]OLIVEIRA, 2002, p. 15.
- [4]OLIVEIRA, 2002, p. 31.
- [5]HOISEL, 1980.
- [6]HOISEL, 1980, p. 141
- [7]CRUZ, 2003.
- [8] OLIVEIRA, 2002.
- [9]SANT'ANNA, 2001a.
- [10]SANT'ANNA, 2001b.
- [11]Referência à definição do narrador pós-moderno por Silviano Santiago, segundo a qual o narrador é aquele que extrai a si mesmo da ação narrada, configurando-se como um voyeur.
- [12]SANT'ANNA, 2001a, p. 103.
- [13]OLIVEIRA, 2002, p. 81.
- [14]SANT'ANNA, 2001a, p. 105.
- [15]SANT'ANNA, 2001a, p. 107.
- [16] MARTIN, 1990, p. 48.
- [17]SANT'ANNA, 2001b, p. 125.
- [18]SANT'ANNA, 2001b, p. 111.
- [19]OLIVEIRA, 2002, p. 122.
- [20]SANT'ANNA, 2001b, p. 117.
- [21]CALVINO, 1990.
- [22]OLIVEIRA, 2002, p. 73.
- [23]CALVINO, 1990, p. 58.
- [24]CALVINO, 1990, p. 106.

-----

## Bibliografia

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 269-275.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 134-153.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.
- SANT'ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.



Joao Paulo Tiago

## Literatura e cinema: visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll

**Maria Isaura Rodrigues Pinto**

*Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professora do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e do Centro Universitário Plínio Leite.*

### **Resumo:**

A presente pesquisa tem o propósito de examinar e caracterizar as escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, em relação às projeções da cultura de massa na contemporaneidade. A partir de procedimentos intertextuais de leitura, observam-se as estratégias utilizadas, nessas escrituras, para a transformação da linguagem romanesca em expediente visual híbrido, cujo princípio constitutivo é a técnica de colagem/montagem de diferentes ordens discursivas que, ao se

imbricarem, relativizam as diferenças entre texto literário e artes audiovisuais. Acompanha-se interpretativamente o gesto dialógico que, como operação de leitura produtiva, promove a incorporação da visualidade e produz o efeito fílmico, processando, ao mesmo tempo, a recapitulação condensada de variados recortes discursivos.

**Palavras-chave:** Literatura, texto, imagem

Nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e de João Gilberto Noll, um dado operatório de grande relevância é a exploração da linguagem em suas virtualidades visuais. Ambos se empenham em extrair um substrato imagético do signo verbal e o propósito parece ser o de alcançar o máximo de visualidade em linguagem escrita. O liame entre palavra e imagem, ao ser atualizado, forja identidades entre as duas práticas ficcionais. Ocorre nessas produções o que Roland Barthes chama de *Babel feliz*, pois nelas se torna patente a "coabitação de linguagens, que trabalham lado a lado"(1), a pluralidade de leituras e sentidos, a mescla do literário e do midiático, a simultaneidade dos planos verbal e fílmico. Nos dois autores, é, portanto, notória a apresentação do sistema textual como território híbrido, em que se ambienta o básico processo da cinematografia com a montagem, recurso pelo qual são construídas zonas de contato entre diferentes realidades discursivas. Do ato de sobrepor recortes discursivos, resulta não apenas o reagenciamento de fragmentos, a desestabilização de clichês, mas também o engendramento de uma dinamicidade que alicerça o trabalho de reduplicação, realizado com ênfase na imagem. Considerando dessa perspectiva as práticas escriturais dos referidos autores, busca-se, neste trabalho, examinar o jogo simulador da linguagem que promove a incorporação da visualidade e produz efeito de montagem, processando, concomitantemente, a recapitulação condensada de múltiplas convenções.

Inicialmente, o uso do termo montagem restringia-se ao âmbito das atividades cinematográficas, sendo empregado, como o é ainda hoje, para indicar "a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração"(2). O cinema narrativo de Hollywood, após 1914, apresenta como característica fundamental uma notável prática no domínio da montagem dita invisível, cuja base é o culto à continuidade (logo, à neutralização do corte) e ao mecanismo de identificação, o que o torna capaz de seduzir o observador por meio de expedientes formais que buscam apagar os traços que o denunciam como discurso trabalhado. No extremo oposto dessa vertente, as proposições de Sergei Eisenstein, desde aproximadamente 1928, bem como de outros cineastas e críticos,

apontam para direções contrárias ao exercício da montagem invisível. A tática de montagem, na perspectiva de Eisenstein, obedece ao princípio da disjunção, da descontinuidade realçada, definindo-se como franca oposição às convenções que regem o ilusionismo do cinema-janela.

No início deste século, por força do realce dado à fragmentação pelas vanguardas, o termo montagem passou a se referir a uma nova prática literária de articulação de signos, sentenças e/ou seqüências narrativas, que produz o efeito de simultaneidade e síntese, tornando condensada a linguagem. A principal estratégia assumida pelas vanguardas para a quebra de antigos moldes discursivos foi a montagem, que adquire poder de choque e de inovação. Sobre o assunto, veja-se o que diz Benedito Nunes:

As palavras em liberdade, a desarticulação da sintaxe e as imagens-choque, patrimônio comum das vanguardas das primeiras décadas do século particularmente utilizado pela geração que se convencionou chamar impropriamente a do "cubismo literário" (1917-1920), acham-se interligados no procedimento característico mais geral da arte moderna: a técnica de justaposição ou montagem, em que se relacionam elementos heterogêneos, sem ligações diretas entre si(3).

A partir da década de 60, com a expansão dos veículos de massa e das formas de comunicação coletiva por imagens, ocorre a banalização da técnica de montagem e a conseqüente perda de contundência da ruptura. A inflação dos espetáculos visuais esvazia a montagem de todo significado revolucionário. Ela se torna, por meio do mecanismo da repetição, um acontecimento trivial, uma experiência cotidiana constantemente reiterada num mundo cada vez mais cindido, frenético, recortado por estilhaços de imagens.

Em grande parte da produção de escritores contemporâneos, diferente do que ocorreu, com freqüência, na estética rebelde e hermética do modernismo, a montagem não se verifica no nível de palavras e frases, mas no nível de idéias-imagens. Despojada do tom provocativo das vanguardas, a montagem se torna essencialmente lúdica – jogo de relações descontínuas entre os constituintes textuais dissonantes e heterogêneos –, reafirmando o apelo à participação, em decorrência das pausas instauradas, que são verdadeiros ensejos ao trânsito livre de sentidos.

Tome-se, então, na escritura de João Gilberto Noll, como exemplo significativo de ruptura no plano da estruturação de idéias-imagens, a seqüência do romance *Hotel Atlântico*, em que se verifica o confronto entre o narrador-personagem e os assassinos do oeste catarinense, da qual o recorte a seguir faz parte:

Comecei a fazer o caminho de volta, espreitando tudo a cada passo, quando vi os dois logo após uma rocha que vinha quase até a água, num trecho de margem especialmente lamacento. Recuei e me escondi atrás da rocha, por uma fenda eu via o que se passava. Néelson botava o cano de um revólver na testa de Léo. Léo sem camisa, ajoelhado na lama. Léo chorava. Néelson dizia se cuspiendo. Se você não matar esse cara agora, eu é que acabo com você.

Esse cara é artista de novela, se ele quiser denuncia a gente pra polícia e com isso a fama dele aumenta. Como é que eu ia adivinhar que isso ia acontecer! E ele viu, não tem dúvida, ele viu.

Eu vi o quê?, pensei. Seria o sangue que eu tinha visto? Essa coisa que Néelson queria esconder me matando. Como fugir dali?(4).

Verifica-se, no episódio, que a montagem das rápidas seqüências de ação se dá totalmente fora das técnicas de continuidade. No texto lacunar, os fatos se apresentam desconectados: nada justifica a atitude dos assassinos; nenhuma das cenas já mostrada diz respeito ao fato de eles terem surpreendido o narrador vendo algo que os pudesse incriminar. O episódio mencionado não mantém conexão com outro, não decorre de algo anteriormente expresso, tampouco será posteriormente esclarecido. Na narrativa, o desenvolvimento "natural" e contínuo das ações é suprimido.

O narrador, ao apresentar a cena, não o faz como "senhor" da narração: aquele a quem interessa explicá-la e encaminhá-la de acordo com sua óptica lógica e centralizadora. Envolvido como participante, ele demonstra não possuir nenhum conhecimento que lhe permita elucidar enigmas. Tipicamente pós-moderno, o texto constrói uma primeira pessoa que está longe de possuir a onisciência e onipresença peculiar à narrativa clássica de caráter realista. Na escritura de Noll, as imagens que o olho-sujeito projeta não encerram informações, ensinamentos e/ou explicações. Ao celebrar a instabilidade por meio de imagens descontínuas, esse olho, não regulado pelas regras da perspectiva, mantém-se contrário a uma lógica composicional, calcada na continuidade/profundidade.

Pensar a montagem literária, nos termos aqui apresentados – processo operador de fragmentos que se baseia no corte, instaurando múltiplas direções significantes – é aproximá-la, de certa forma, do padrão de montagem eisensteiniano. Porém, na reabilitação desse esquema de montagem, ocorre um desalojamento da dimensão revolucionária que caracterizou a descontinuidade do cinediscurso reflexivo do cineasta russo.

A alusão ao gênero *western*, com seus pistoleiros rudes que cavalgam para lugares distantes e desconhecidos, fica explícita na seqüência mencionada, que se desenrola na Fazenda Oásis, quando o narrador-personagem se vê às voltas com os assassinos. Também a referência contemporânea se faz presente:



os cavalos são substituídos pelo automóvel. Contudo, é interessante observar que a ação descrita no momento da fuga de carro, com seus sucessivos deslocamentos – análogos ao de uma câmera – , sugere o galopar de um cavalo. Apontando em direção a um passado que hoje existe como construção tipificada, a narrativa mantém um substrato comum a esse gênero: os lances de violência, a fuga, o enfrentamento de homens rudes e violentos, a desabalada carreira, a austeridade da natureza, que testemunha indiferente a valentia, são algumas das identidades incorporadas em relação à estrutura clássica do *western*. No entanto, os locais conhecidos do gênero retornam esvaziados de sua força inicial, banalizados na imagem condensada que reúne um desgastado repertório de artifícios convencionais. As referências, que pertenciam a uma mensagem de prestígio, surgem deslocadas e vulgarizadas num contexto narrativo sincrético. Veja-se a seguir mais um trecho da seqüência:

Eu comecei a me arrastar por trás da rocha, subindo a ribanceira. Quando chegasse lá em cima eu correria o mais veloz possível, pois os cachorros iriam latir furiosos isso era certo, eu então teria que ser o mais veloz possível porque o latido dos cães me colocaria na mira da arma de Néelson em menos de segundos, o mais veloz possível eu correria e pegaria a chave em cima do painel do carro onde Néelson a deixara e eu tinha certeza, eu fugiria no carro, eu fugiria.

Eu me arrastava subindo a ribanceira, pegava em raízes expostas para me ajudar nos impulsos necessários para me fazer subir, o chão tinha a umidade de mato cerrado que nunca recebe a luz do sol, eu vinha subindo trazendo folhas das árvores coladas à roupa, todo enlameado, com movimentos medidos para não cometer o menor ruído, quando chegasse no topo da ribanceira aí não haveria saída, eu teria de correr, fazer barulho, ser veloz até o carro que estava próximo dos cães policiais que latiriam como possessos, esticando as correntes até um ponto que talvez arrebatassem(5).

A passagem, ironicamente estilizada, adota uma linguagem com acabamento, por assim dizer, artesanal. A expectativa ansiosa do narrador, no momento da fuga, é traduzida através de um discurso que tende para a elaboração estilística, no qual a escalada da ribanceira, que lhe possibilitaria alcançar o carro e tentar escapar, é apresentada em etapas, indicadas por alguns sintagmas que vão diminuindo sugestivamente de extensão à medida que o narrador se aproxima do topo: "Eu comecei a me arrastar por trás da rocha, subindo a ribanceira / Eu me arrastava subindo a ribanceira / eu vinha subindo". A redução parece expressar a progressiva concentração de esforços bem como o encurtamento do espaço a ser percorrido. Diante do perigo, o narrador que, até então só agia movido por estímulos externos, durante a subida, elabora hipóteses, planeja uma maneira de se livrar dos assassinos.

A partir do momento em que o narrador-personagem põe o carro em movimento, a escritura presentifica a ação, de forma a construir o pânico também no leitor, levando-o assim a uma participação mais efetiva. Tome-se como ilustração o fragmento:

(...) vejo que um cachorro expulsa a sua fúria entre o carro e a pedra, e eu dou mais velocidade e esmago o cachorro contra a pedra, bato com o carro duas três vezes contra a pedra, esguicha sangue no parabrisa, desvio agora para a esquerda, um tiro estilhaça o vidro de trás, pego o caminho de terra enfim, dou toda velocidade, vou, vou, poeira, poeira de todos os cantos, quase perco a visão, o carro derrapa para fora do caminho de terra, vou, vou por onde der (...) (6).

Para ressaltar o ritmo acelerado da corrida e construir o efeito de simultaneidade, a narrativa, calcada na predominância de efeitos ópticos, empenha-se em adaptar à sua tessitura a velocidade; utiliza, então, uma série de recursos formais, entre eles: a repetição de vocábulos (vou, vou), a aliteração, por exemplo, do fonema /v/, a ausência de pontuação, o uso abundante de vocábulos curtos e o emprego predominante da parataxe. O procedimento de adotar apenas "momentaneamente" traços artesanais acentua o distanciamento da escritura em relação a tal prática que, neste caso, funciona apenas como mais um dado operatório, em meio a outros.

Nesse caso, paradoxalmente, o produto serial (o *western*), incorporado parcialmente pela técnica apropriativa do pastiche, é reelaborado através de uma linguagem que forja o artifício artesanal, comum à estética modernista. Fugindo a um esquema de estrutura discursiva unificadora, o método compósito da obra mescla indistintamente componentes textuais atenuados e desgastados de campos discursivos diversos e, por vezes, contraditórios e, com eles, estabelece uma ampla rede intertextual de referências múltiplas que, operando lado a lado, configuram o espaço narrativo como uma superfície plural e fragmentada.

Em Sérgio Sant'Anna, a montagem, em termos de idéias-imagens, assumida pelo conjunto da obra também torna a descontinuidade um procedimento localizável em diferentes planos da prática textual. Pode-se detectar o descompromisso com a linearidade e a insurgência do caráter paratático da montagem, por exemplo, na seqüência de "entrada" de *A tragédia brasileira*, em que os elementos textuais são mostrados em planos justapostos: o túmulo de Jacira, Jacira, o Poeta, a cadeira de balanço, o cemitério, o encontro entre Jacira e o Poeta. Os episódios que se sucedem não se vinculam a um ordenamento causal. Não há, entre os constituintes discursivos, elos explicativos que os relacionem ou hierarquizem de forma definida.

O trecho a seguir assinala a abertura de *A tragédia brasileira: romance-teatro*, de Sérgio Sant'Anna. Nele, bem como em todo o restante do romance, a perspectiva textual dentro da qual se inscreve a fala do narrador funciona como um trabalho de linguagem que, além de manter similaridades com um espetáculo teatral, desencadeia efeitos visuais com características cinematográficas:

Com seu instrumento de trabalho (a pá), o coveiro – e Autor-Diretor do Espetáculo – faz soar no chão as três pancadas de praxe que anunciam o início deste espetáculo. E será este mesmo Coveiro quem, lentamente, descerá as cortinas. Clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um primeiro rastro luminoso na mais densa treva, o Caos que antecede o Verbo. Esta luz, ainda tão esmaecida, nos dá a impressão de que gera a si mesma, como um fogo-fátuo. Adaptando-se, porém, os olhares à escuridão, perceber-se-á que tal luminosidade é emitida por uma pedra branca, retangular, a arrastar-se lentamente, ainda na horizontal. Depois, aos poucos, ela começa a erguer-se dentro de um ritmo até colocar-se em posição vertical. Mais tarde, quando a claridade for suficiente, se poderá ler, gravada naquela lápide, a inscrição:

Ao anjinho Jacira, a nossa saudade eterna (7).

A prática romanesca simula a apresentação de uma peça que se desenvolve a partir de uma situação francamente imaginária, como mostra o pequeno texto introdutório, com feição de prólogo:

*Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como um sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (8).*

A seqüência inicial é estruturada de modo a servir de possível suporte a diversas leituras. Por um lado, porque sua organização é lacunar, enigmática e aberta: são descartados os encadeamentos lógicos, a nitidez cronológica, a caracterização precisa dos lugares e das personagens. Por outro, porque suas opções formais/técnicas, ligadas – via processo de simulação pela prática da paródia e/ou do pastiche – a dadas estratégias do cinema expressionista alemão, favorecem a emergência do simbólico: o "plano" marcado pela não definição da totalidade, num forte contraste entre zonas visíveis e zonas mergulhadas nas trevas, ausência de falas entre os personagens, valorização de certos objetos, papel da música, tudo isso concorre para dotar as imagens descontínuas de densidade de sentido.

Em *A tragédia brasileira*, a narrativa progride para uma utilização cada vez mais descontínua da montagem, evolução esta que culmina na estonteante seqüência do epílogo, em que a lógica espaço-temporal e os padrões usuais de causalidade são

desfeitos, em favor de uma intensa fragmentação que, tornando impossível a concatenação das idéias-imagens num fio lógico linear, desarticula irremediavelmente o discurso. Há no texto momentos em que o mecanismo de montagem é explicitado, com distanciamento irônico, pelo Autor-Diretor que, funcionando ambigualmente como narrador, situa personagens, cenários e episódios num contexto cênico caótico:

Instaura-se, então, dentro do espaço-cênico, outro espaço que são as associações e imagens que atravessam fulminantemente o cérebro de Cristo (...) Mas por uma superposição compensatória de imagens, logo instaura-se na mente de Cristo a visão de catacumbas onde seus seguidores, na clandestinidade, entoam fervorosos cânticos de louvor a ele, Jesus Cristo (9).

As análises precedentes mostraram, fundamentalmente, que ambas as escrituras adotam, em seu projeto estético, os recursos da visualidade e da montagem. Mas embora tomem de empréstimo temas e técnicas da indústria cultural como componentes estruturais, deixando-se marcar pelo padrão técnico, elas o ultrapassam, já que, voltadas para a natureza lúdica da linguagem, cultivam uma margem de ambigüidade que propicia a mobilidade do sentido e a incorporação do receptor no ato de produção criativa, diferenciando-se, assim, do que é tido como mero consumo.

A integração de expedientes múltiplos na polifonia da escritura desdobra o estatuto da recepção: o texto não se oferece apenas à simples leitura, mas também à apreensão visual, já que ganha, com a estratégia de hibridização, um contorno imagético. Há, portanto, um outro mecanismo implicado nessa operação: o texto, adaptado à linguagem e às categorias da mídia, pode ser encarado, na sua versão "midiatizada", como um processo tradutório, pois sua construção em linguagem verbal inclui um percurso intersemiótico realizado a partir da intervenção de diferentes linguagens, submetidas a aproveitamentos diversos.

Recorrendo a estratégias semelhantes quanto à apreensão do cinematográfico, as escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll diferenciam-se quanto aos objetivos buscados com o jogo articulatório entre linguagens e o agenciamento de recortes discursivos de diferentes códigos que definem a prática da tradução em cada autor.

No corpo disjunto da narrativa de Sant'Anna, sob a ação determinante da auto-reflexividade, a escritura combina o recurso da montagem com a elaboração discursiva. Nesse sentido, pode-se dizer que há nela uma certa reafirmação do impulso autêntico de uma tradição modernista, traduzida na disseminação, na mistura e na variação de formas poéticas. Optando por acionar mecanismos de logro, a escritura se apraz

em gerar jogos paradoxais entre aceitação e transgressão das formas e dos modelos pertinentes às linguagens incorporadas. Em dados momentos, a intensificação de certas rubricas languageiras leva ao estilhaçamento da moldura revisitada e, dessa maneira, forja expedientes que introduzem outros registros, nos quais o caricatural acaba por instaurar o inédito. Logo, entre os constituintes textuais, não se estabelece nenhuma combinação ou síntese. Pelo contrário, eles se entremeiam num coexistir problemático, questionador, indefinível, pleno de ardis e potencialidades expressivas.

Comparada à escritura de Sant'Anna, a de Noll trata da montagem com uma outra perspectiva. A fragmentação na narrativa de Noll não implica experiências escriturais vinculadas a um tipo de jogo cifrado, em que o paradoxo, os mecanismos de confronto e de trapaça são os expedientes básicos. Sua finalidade específica é, antes, a de ampliar o campo expressivo do alcance visual, o que proporciona juntamente com outros fatores, como afirma José Castello, "uma leitura sempre seca, frontal, sem melindres e sem adjetivos, trançada numa linguagem visual, quase transparente, em que as palavras quase não são notadas de tal modo somos arrebatados pelas imagens" (10).

Enquanto em Sant'Anna, o valor estratégico da fragmentação deve abrigar a expressividade que um trabalho apurado de torneamento das formas narrativas requer, em Noll, a fragmentação, lembrando *flashes*, vale pelo efeito de cintilação, de exterioridade brilhante. "E o romance desagrega. De repente a voz da trama torna-se átomos cintilantes. Microscópicas esferas soltando faíscas. Por todos os poros" (11), pelo poder de gerar um ritmo eletrizante – e nele a volúpia da visualidade –, pelo efeito de instantaneidade e simultaneidade arrebatadora, pelo impacto imediato, pela fixação nas aparências, nas impressões superficiais e casuais.

À luz do que foi apresentado, é importante ressaltar que as escrituras de Sant'Anna e Noll, tendo surgido em momentos diferentes (respectivamente, 1969 e 1980) e estando hoje lado a lado no contexto pós-moderno, apresentam feições diversas, apesar de traços análogos. Se as duas recebem o influxo do cinema, esse processo, que passa pela incorporação da visualidade e da montagem, faz parte de um diálogo intertextual que, partindo, em ambos os casos, de uma identificação primeira com o padrão industrial, busca caminhos distintos. Em Sant'Anna, esse diálogo é submetido a uma refinada transcodificação, realizada de acordo com uma operação tradutória que se quer elaborada e que, por isso mesmo, tende a tornar singular a sintaxe textual; em Noll, a relação dialógica com a técnica industrial, seguindo uma outra

via, busca um modo de transcodificação aparentemente despojado que, nesse caso, efetua-se segundo uma concepção de produto artístico desindividualizado.

### Abstract

The purpose of this research is to examine and characterize the writings of Sérgio Sant'Anna and João Gilberto Noll in relation to mass culture nowadays. From intertextual reading procedures, we can observe the strategies used in their writings to transform the romanesque language into a hybrid visual product whose constitutive principle is the collage/assembly technique of different discursive orders. When these discursive orders overlap, the differences between the literary text and the audiovisual arts are relativized. This dialogical gesture will be interpreted as a useful reading technique, for it promotes the incorporation of visualization and produces the filmic effect by processing simultaneously the condensed recapitulation of various discursive incisions.

**Key Words** Literature, text, image

### Notas

- [1] BARTHES, 1977, p. 8.
- [2] MARTIN, 1985, p. 132.
- [3] NUNES, 1975, p. 45.
- [4] NOLL, 1989, p. 46-47.
- [5] NOLL, 1989, p. 47.
- [6] NOLL, 1989, p. 48.
- [7] SANT'ANNA, 1987, p. 9.
- [8] SANT'ANNA, 1987, p. 5.
- [9] SANT'ANNA, 1987, p. 155.
- [10] CASTELLO, 1989, p. 7.
- [11] NOLL, 1985, p. 87.

-----

### Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CASTELLO, José. Noll golpeia os leitores com seu olhar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de abril de 1989, Caderno Idéias, p.7-9.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- NUNES, Benedito. Estética e correntes do modernismo. In: ÁVILA, Afonso (Org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira: romance-teatro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.



Joao Paulo Tiago

## **A arte das estratégias narrativas e a qualificação do leitor: uma breve análise a partir de Adorno**

**Marcelo Chiaretto**

*Doutor em Estudos Literários pela UFMG com Pós-Doutorado em Literatura e Educação pela PUC-Rio, é professor de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Redação e Teoria Literária, atuando no Ensino Médio do Colégio Técnico, na Faculdade de Letras e na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, sendo membro pesquisador do programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A Tela e o Texto e do Grupo de Pesquisa do Letramento literário - GPELL/CEALE/FAE.*

### **Resumo**

Como ter acesso a uma "arte" sem transformar e modificar a própria sensibilidade? Como conhecer uma "arte" sem encontrar a realidade das alteridades? Este artigo pretende analisar processos artísticos direcionados às áreas de cinema e literatura e as respectivas estratégias narrativas, considerando-se as possibilidades de se firmarem elaborações aptas a qualificar e educar o público receptor. A teoria em uso abrange estudos estéticos de Adorno, Hegel, Walter Benjamin e Roland Barthes.

**Palavras-chave:** literatura, cinema, recepção.

*A arte é a promessa de felicidade que se quebra.*  
Adorno

Não seria novidade afirmar que toda atividade artística, incluindo-se aí a ação audiovisual cinematográfica ou fílmica e a ação literária, tem como principal pressuposto o impulso por corresponder à necessidade humana de absorver, transformar e modificar a realidade, transmitindo idéias e emoções. A rigor, pode-se inferir que o cinema e a literatura preocupados com a qualificação do receptor determinam para si mesmos a necessidade de um leitor (ou espectador) inquieto, ágil, ativo – em suma, desperto –, tendo em vista a fundamentalidade de sua participação, ou melhor, da sua co-produção no processo de criação literária ou cinematográfica.

Com efeito, há, no cinema atual, certa ênfase hollywoodiana na espetacularização da força contra a complexidade do debate político, ao mesmo tempo em que se vê, no campo literário, uma larga produção editorial de livros de auto-ajuda ou temas sensacionalistas, datados em sua busca pelo entretenimento fácil e ansiosos por dar ao preguiçoso leitor receitas de bem viver. No entanto, percebe-se, em determinada produção artística, a explícita ênfase na competência da recepção, o que, se a valoriza, por um lado, também revela, por outro, certo eruditismo, muitas vezes superficial e inócuo.

Diante disso, é necessário verificar que tal característica elitista, presente em obras que buscam confrontar o gosto acomodado dos leitores, como todo processo que versa sobre a exigência de uma maior criticidade da população, acaba por exigir maior criticidade da população, o que pode impor a certas obras uma restrição pública. Afirma-se uma leitura não assegurada, obviamente, para todos os leitores e que pode, eventualmente, gerar aversão à sociedade ou ao Estado.

### **A negatividade**

Adorno, um dos teóricos da Escola de Frankfurt, foi um dos grandes defensores de processos que pudessem valorizar a recepção das obras de arte. Para ele, "a ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte"(1). Essa afirmação implica redefinir o valor da negatividade expressional, um recurso que, segundo o filósofo, seria primordial para garantir o mistério e a ambigüidade, traços que, do seu ponto de vista, estariam aptos a consolidar a inesgotabilidade fundamental de toda arte e, por conseguinte, de toda leitura.



Hegel – outro teórico interessado na conformação das recepções artísticas, dentre outros aspectos – havia criticado o procedimento da negatividade expressional, por "intentar a favor da morte e da dissolução do processo artístico", ao reduzir as obras a uma existência "vazia e caprichosa", cuja decifração dependia de um leitor capaz de mergulhar na "inexpugnável e total interioridade de um autor", retratado como " vaidoso e egocêntrico"(2). Hegel reivindicava a legibilidade, a necessidade de uma recepção tranqüila, um conteúdo com "um caráter verdadeiro" e com "finalidades essenciais", capaz de proporcionar um "meio para fins morais"(3). Enquanto "picardia contra o público", segundo ele, os recursos que colocavam como primordial a valorização do receptor manifestariam, então, teimosia em relação à originalidade e incompetência, ao serem incapazes de expressar o "sentimento e o espírito da nação alemã e de seu tempo"(4).

Tais críticas foram realizadas por Hegel como uma forma de se contrapor à teoria romântica sobre a negatividade na arte – concepções formuladas pelos alemães F. Schlegel e Novalis. Após considerável espaço de tempo, Adorno estabelece uma espécie de resposta a essas críticas. Com efeito, nunca chegou a haver uma "resposta" por parte dos próprios teóricos românticos, uma vez que, no momento das críticas hegelianas, Schlegel, por exemplo, já não estava interessado em teorizar sobre a negatividade e Novalis, por outro lado, já havia morrido. Interessado na conexão materialista possível de ser apreendida da idéia de negatividade expressional – além da perspectiva dialética e política – Adorno, dessa maneira, buscou valorizá-la por seu próprio aparato erudito e elitista, porém original e atento à qualificação do público leitor.

A recusa de sentido definitivo e a ênfase no material da arte e nas limitações desse material – e aqui se inicia uma possível explicação da citada conexão materialista – , somados ao descompromisso com o *Geist* (o imaginário popular, ponto de referência para a criação artística, segundo Hegel), observados então na teoria romântica relacionada ao valor da negatividade expressional na arte, seriam fundamentais, conforme Adorno, para que fossem logrados dois objetivos.

Em primeiro lugar, ao enfatizar o seu material – entendendo-se como "material" as características ou procedimentos específicos de composição – fundando-se mais apresentativa do que representativa, a obra de arte, aqui concebida na forma literária ou cinematográfica, exigiria de seus receptores uma atenção crítica e reflexiva, tornando difícil a perspectiva do prazer, ou melhor, do entretenimento. É imperioso apontar que Adorno referia esse prazer como um reflexo da perversão burguesa, ou seja, uma espécie de anomalia da classe média:

Quem saboreia concretamente as obras de arte é um filisteu; expressões como 'delicioso para o ouvido' bastam para o convencer. [...] Na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam. É incontestável, como afirmam os burgueses, que ninguém se votaria à arte se dela nada retirasse. No entanto, semelhante estupidez erigiu-se em bom senso. O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor(5).

Observa-se, nas palavras de Adorno, uma escala inversamente proporcional: quanto mais prazer, menos reflexão. Na perspectiva "burguesa" firmada na idéia da voluptuosidade na arte, as obras estavam próximas de se tornarem mercadorias sem valor simbólico, tão distantes da realidade quanto alienadoras. Segundo Adorno, quem desaparece na leitura de um livro ou na recepção de um filme é dispensado da miséria de uma vida, o que indicaria como melhor posicionamento para o receptor o distanciamento, através do qual alcançaria uma visão desmitificadora da arte e desveladora da realidade social, tendo em vista a ruptura da ilusão. Nesse momento, pode-se avistar o leitor elitista já mencionado adentrando a sociedade e seus problemas. Chega-se assim ao segundo objetivo.

Em segundo lugar, ainda conforme as concepções de Adorno, a experiência estética torna-se cada vez mais genuína à medida que se priva do entretenimento ou do prazer estético(6). Essa privação poderia afirmar uma nova postura diante da arte: em oposição à idéia de mergulhar na tela e no texto, aceitando o dito pelo dito e, dessa forma, alienando-se dos interesses do poder social, político e econômico, o receptor poderia se distanciar da narrativa, ao descobrir o não-dito sobre o dito (ou o dito como implicação do não-dito), permitindo à arte a realização de sua única função possível dentro de uma sociedade desigual e desumanizada, qual seja, a de informar e introduzir os seres no conhecimento. Em uma palavra, educar.

Para Adorno, quanto mais a obra é autônoma – "não-coisificada ou entorpecida"(7) e, sim, livre de obrigações referentes à legibilidade e ao prazer –, mais aumenta o poder do sujeito na leitura(8). De fato, vê-se uma afronta ao mercado consumidor, embora o bem comum e a democracia saiam fortalecidos. Reconhecendo-se a cultura incluída na indústria do consumo, a arte – auto-consciente, mergulhada na negatividade expressional – surgiria como único elemento capaz de problematizar o processo mercantil, pois estaria apta a expor ao público o seu eloqüente e enigmático mutismo, protestando a favor de uma decifração reflexiva, crítica, transformadora da realidade.

Em contato com essa arte, o leitor sentado em um banco de praça e o espectador estirado em uma poltrona de sala de

cinema poderiam ser capazes de conhecer a estrutura fundante das obras de arte e compreender a elaboração estética do autor. O contato com essa arte determinaria, ao mesmo tempo, a ação do leitor não-ingênuo, aquele consciente de sua função no processo que possibilita a sobrevivência da arte numa sociedade que a despreza. Para Adorno, a única *mimesis* permitida à arte moderna é a *mimesis* do que está petrificado e alienado(9), ou seja, daquilo que perdeu sua identidade. Segundo ele:

menos do que imitar a natureza, as obras de arte traduzem a sua transposição em elementos da realidade. Em última análise, deveria derrubar-se a doutrina da imitação; num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte (10).

### **Direitos fundamentais**

Por mais utópica que pareça, a proposta de Adorno revelaria um impulso de focar na arte o seu efeito desconstrucionista, ao apresentá-la como apta não apenas a expressar a sua materialidade, mas também a "traduzir a sua transposição em elementos da realidade". Pode-se concluir daí que a "verdadeira" obra de arte é aquela capaz de ativar múltiplas reflexões sobre a forma com que se explica enquanto transposição de elementos da realidade ou enquanto produto de uma busca (incessante) pela referencialização. Com efeito, é essa transposição que funda a *mimesis*. A realidade, portanto, deveria tomar a arte como exemplo, algo tentado e muitas vezes realizado por artistas atemporais tais como são, no cinema, Jean-Luc Godard, Woody Allen, Ingmar Bergman, Fellini, Lars Von Trier, Serghei Eisenstein, e na literatura, Mallarmé, Goethe, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa.

É interessante lembrar que Walter Benjamin também se preocupou em estudar o papel da negatividade no conceito de crítica de arte do Romantismo alemão. Seu enfoque sociológico, contudo, não é similar ao de Adorno. O teor marxista fica bem destacado em ambos os casos, ao se considerarem as constantes afirmações favoráveis à arte que procura educar o receptor ou, em outras palavras, que busca determinar-lhe uma postura radical e crítica, dando especial atenção ao seu papel social e político na construção de uma sociedade que se firma na defesa do bem público.

Neste momento, o leitor ou o espectador, antes afastado, por ser elitista ou erudito, percebe a complexidade de sua situação, ao se encontrar como ser produtivo e consumidor, na medida em que tem responsabilidades sociais, políticas e civis – ou seja, sua realidade é de uma multiplicidade indivisível. Pode-se deduzir, dessa maneira, que é um direito humano a possibilidade de exaltar a melhor forma de fazer política: optar pela relatividade ao conhecer as artes.

## Abstract

How to have access to an art object without transforming and modifying one's own sensibility? How to know an art object without finding the reality of the other? This article intends to analyze artistic processes in cinema and literature and the respective narrative strategies. This article will also take into consideration the possibilities of critical elaborations to qualify and to educate the general public. The theories to be used include aesthetic studies by Adorno, Hegel, Walter Benjamin and Roland Barthes.

**Key words:** literature, cinema, reception.

## Notas

- [1] ADORNO, 1980, p. 143.
- [2] HEGEL, 1992, p. 14-15.
- [3] Ibidem, p. 14-15.
- [4] Ibidem, p. 15.
- [5] ADORNO, 1980, p. 24-25.
- [6] É importante acrescentar: o que Adorno chama de "prazer", Roland Barthes, por exemplo, chama de "deleite" (jouissance), isto é, o prazer estético negativo. Cf. JAUSS, 1979, p. 73.
- [7] ADORNO, 1980, p. 33
- [8] Ibidem, p. 26.
- [9] Ibidem, p. 33.
- [10] Ibidem, p. 153.

-----

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Librairie Jose Corti, 1946.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- HEGEL, G.W.F. *Estética - a idéia e o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HEGEL, G.W.F. *Esthétique - textes choisis*. Tradução de Claude Khodoss. 12. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução de Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Fragments*. Paris: Aubier Montaigne, 1973.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obras selectas*. Tradução de Miguel Angel Vega. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.



João Paulo Tiago

## **O gênero "crítica de cinema" como um mediador entre a arte cinematográfica e o processo de letramento escolar**

**Carlos Eduardo Lourenço Jorge**

**Por Eliana Merlin Deganutti de Barros**

*Carlos Eduardo Lourenço Jorge é bacharel em Direito pela UEL (1967-1971) e em Cinema pela FAAP (1972-1974). Trabalha como crítico de cinema na Folha de Londrina desde 1969. Foi programador do Cine Teatro Ouro Verde de 1978 a 2002 e, atualmente, é o responsável pela programação do Cine Com-Tour/UEL (circuito alternativo). Cobre regularmente, desde 1995, os Festivais de Cannes e Veneza. No Brasil, faz a cobertura do Festival de Gramado desde 1975, no qual é*

*coordenador das sessões de debate desde 1990 e, mais recentemente, do Festival de Brasília. É autor do capítulo "Debates" que integra o livro Gramado: 30 Anos de Cinema. Também é colaborador do site especializado em cinema e do site da Sercomtel. Profissional de renome, tanto em nível local, nacional, como internacional; comprometido com sua área de atuação e único crítico de cinema da cidade de Londrina que escreve regularmente para um jornal local.*

*Eliana Merlin Deganutti de Barros é formada em Letras pela UEL. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma universidade. A entrevista em pauta foi realizada em junho de 2007, durante a sua pesquisa de mestrado, cujo foco é a investigação analítico-descritiva do gênero textual "crítica de cinema", a partir de um corpus formado por críticas de Carlos Eduardo Lourenço Jorge. A pesquisa visa contribuir com a mediação entre a arte cinematográfica e o processo de letramento escolar, uma vez que parte do pressuposto de que o gênero "crítica de cinema" pode ser objeto de ensino das aulas de Língua Portuguesa, inserido em um projeto interdisciplinar, cujo foco seja o cinema. Nessa perspectiva, conhecer o funcionamento desse gênero pela perspectiva do renomado crítico Lourenço Jorge é entrar em contato direto com essa prática de linguagem, mescla de um universo cultural/estético/cinematográfico com a esfera do jornalismo.*

**Eliana M. D. de Barros - O senhor escreve críticas direcionadas tanto a filmes comerciais quanto a filmes exibidos em circuito alternativo. No momento de produzir as críticas o senhor se posiciona de maneira diferente em relação a esses dois grupos?**

**Carlos Eduardo L. Jorge** - Naturalmente, há um ponto favorável: eu sou programador da sala alternativa. Eu não programo filmes que não gosto. Se o filme está lá, de alguma forma ele é minimamente interessante para ser visto e tem motivo de reflexão. A proposta da sala não é absolutamente original, é uma proposta que existe no mundo, que é criar um segmento alternativo de filmes que sejam provocadores, que tenham temáticas contemporâneas, que discutam idéias, que reflitam a situação do mundo, que reflitam as questões existenciais, as questões coletivas, políticas - isso para mim é muito importante. Eu acho, acima de tudo, que **a função do cinema não é entretenimento, mas, sim, abrir a cabeça das pessoas.** É claro, se você conseguir que as pessoas também se divirtam, acho maravilha. Mas, essa é a fórmula mais diabólica que existe: a arte e o entretenimento de mãos dadas

**O senhor escreve conscientemente direcionado para um determinado público?**

Não. Eu sei que existe um perfil bastante definido do público consumidor de *Homem-Aranha*, das comédias românticas, dos "bancos de sangue" (como eu chamo os filmes de terror). Existem as faixas etárias, as camadas de público: os adolescentes, os teens, uma faixa mais velha. Digamos, há uma radiografia. Mas, eu não escrevo conscientemente direcionado a certo público. Também não escrevo para mim – esse é um ponto que eu acho bastante importante. E também não escrevo para amigos. Eu estabeleci uma meta de critérios de crítica que converge para a palavra "ponte". Eu pretendo ser a ligação entre o espectador médio, comum, anônimo e aquilo que está na tela. Aquilo que está na tela pode ser uma obra prima ou pode ser a mediocridade absoluta. Eu procuro fornecer (não sei se consigo) alguns elementos que eu considero fundamentais para que, não só em relação ao filme especificamente que eu trago na crítica, mas a outros que virão, as pessoas tenham um mínimo de ferramentas para exercerem seu juízo de valor. Eu peço muito, evidentemente, sendo sentencioso. Mas procuro fazer isso com a maior elegância possível, não sendo tão taxativo. É nesse ponto que eu me valho de uma ferramenta (uma questão de estilo) que eu prezo, que é a ironia. Costumo ser irônico. Às vezes, sou mordaz, às vezes, dependendo da situação, eu sou ferino. O fato de você estar denegrindo aquilo, não de uma maneira pejorativa, eu acho muito positivo, muito benéfico, quase como uma medida saneadora.

**A crítica normalmente enfoca um elemento: a figura do diretor, a atuação do elenco, etc. Qual o critério da escolha desse enfoque?**

Eu acho que ele advém do próprio filme. Há filmes que deixam muito claro o ponto focal. Você tem, às vezes, um filme que não tem um grande elenco, uma direção marcante, você tem uma fotografia burocrática, enfim, o filme não se sobressai em nenhum desses aspectos. Mas, você nota que o um filme é bem escrito, há um roteiro por detrás bem urdido, bem amarrado, e isso é uma virtude que você procura puxar. Às vezes, você sente logo de cara uma mão de direção forte. Eu ainda tenho boas surpresas, mas de um modo geral, não. De um modo geral, eu saio da cabine meio cabisbaixo, ansiando muito por uma coisa que está em baixa, que é a originalidade. Você não vê nada de novo. É uma preguiça das pessoas em escrever bons argumentos, transformar aquilo em bons roteiros, porque há o primado da técnica, ou melhor, não da técnica, mas da tecnologia: é a técnica elevada à enésima potência.



**Quando o senhor escreve uma crítica, tem a intenção consciente de convencer o seu público a aderir ao seu ponto de vista em relação ao filme que critica?**

Eu acho que você tem a ilusão que você pode estar influenciando pessoas, sem estar naquela pilha de livros de auto-ajuda - sempre tenho esse otimismo. Eu gostaria muito de me soltar mais, gostaria de ser muito mais coloquial naquilo que escrevo, mas há alguns freios. Não são freios inibitórios meus, mas freios inibitórios do jornal, como o **espaço**. A questão do espaço é ultra-perversa. Quando eu escrevo, eu tendo a certa prolixidade, procuro classificar as coisas, mas o raciocínio nem sempre é claro, então eu preciso de um segundo parágrafo para remeter ao anterior e para anunciar o próximo - e isso significa espaço. E o espaço editorial hoje está muito policiado. E tem também a questão da **ilustração**: o jornal precisa abrir espaço para foto, para ilustração. O leitor hoje é muito mais voyeur do que leitor. Ele tem preguiça de ser voyeur no texto porque as fotos entregam muita coisa. E as fotos, de certa forma, informam coisas a esse leitor apressado. Temos também a questão da **notícia encapsulada**. Hoje, cada vez mais, as pessoas querem saber tudo no menor espaço de tempo, no menor número de linhas, e de maneira mais atraente possível. E isso é um desafio para o crítico que tem a crítica como ofício e que vem ao longo dos anos trabalhando isso.

**E quanto às frivolidades inseridas nas críticas, o que o senhor acha?**

A crítica hoje se divide em três: 1) a **encapsulada**: que é a comprimida, que você tem que estar vigilante o tempo todo; 2) a **crítica mais tradicional**: que ainda consegue algum espaço e que você pode trabalhar um argumento que pode formar o convencimento do leitor mais paciente; 3) e tem uma forma híbrida, que se convencionou chamar de **repor-crítica**, que traz uma argumentação e, ao mesmo tempo, contrabandeia informações do tipo "fofoquinhas" - este é um tipo de informação que o leitor contemporâneo está procurando. A tal da repor-crítica é uma fórmula que está sendo utilizada porque as pessoas querem saber, por exemplo, se o orçamento do filme foi de 178 milhões. Eu acho que você tem que sentir o *feeling* do momento, e o momento é o agora. Cada vez mais, críticas de páginas inteiras como existiam no *Correio da manhã* e críticos-filósofos como Paulo Emílio, Antônio Muniz Viana deixarão de existir. Não é possível você fazer uma crítica dessas em parágrafos contados. Você tem que adequar o seu pensamento a um determinado espaço.

**O senhor tem a preocupação em não expor nas críticas a pessoa do crítico Carlos Eduardo, ou seja, de impessoalizar o seu**

**discurso ou considera que essa impessoalização é uma característica própria do gênero "crítica"?**

Eu já considerei própria do gênero. Agora, muito eu deixei de usar por uma questão de timidez de usar a primeira pessoa, de não chamar a atenção para minha pessoa, para minha opinião. Mas de uns tempos para cá eu tenho me convencido de que eu passei a ter mais resposta das pessoas me colocando mais ("Na minha opinião", "Eu acho"). Houve uma quebra de gelo, uma aproximação, uma quebra de cerimônia - eu nunca quis essa cerimônia, eu nunca quis para mim um pedestal. Eu sempre tenho colocado nas minhas palestras que o que faz a diferença entre vocês e eu, é o fato de eu estar aqui sozinho e vocês estarem me ouvindo e que, por uma série de circunstâncias ao longo do tempo, eu me transformei em um especialista de cinema e tenho, de alguma forma, um diferencial de conhecimento.

**Como o senhor procura textualizar posicionamentos negativos em relação ao filme? Há uma preocupação em modalizar o discurso, relativizar os fatos, ou seja, não deixar a crítica tão "ferina", tão incisiva?**

Uma coisa que eu aprendi é que nunca se deve fazer uma crítica imediatamente após ter assistido ao filme, deve haver um período de assentamento. Eu procuro tomar um café, sair, dar uma volta, espaiar. Algumas coisas passam a ser mais imperativas na minha cabeça e outras eu abstraiu. Eu continuo exercendo isso cada vez mais: a questão de ser humilde e reconhecer certas posições, eu não diria arbitrárias, mas certas posições que podem ser conciliadoras em um determinado momento. Em alguns momentos eu fui inflexível, e não me arrependo em dizer isso, mas me arrependo de certas posições - isso eu acho fundamental, consegui essa humildade de repensar certas coisas. Eu acho que os anos me deram maior maturidade para rever, repensar alguns filmes - que ganharam muito em relação à minha primeira abordagem. Eu acho que filmes que mereceriam talvez maior crueldade da minha parte, eu arrefeço um pouco, eu tiro um pouco o pé do acelerador, eu refreio um pouco as zonas de atritos, deixo mais palatável, edulcoro um pouquinho mais.

**O que o senhor prioriza ao fazer um resumo do enredo? Há a preocupação em preservar os conflitos da trama? As resoluções desses conflitos? Não revelar o final?**

Eu acho que depende muito de filme para filme. Eu acho que há argumento que é absolutamente necessário você reportar com certo grau de detalhamento, há outros que você pode omitir uma série de coisas que não vai prejudicar em nada o filme. Quanto à questão da revelação do final, eu já fui cobrado uma ou outra vez - "Você contou o final do filme?". Eu não faço parte

dos cultores do final-surpresa. A questão do resumo, de certa forma, foi imposta por essa nova modalidade de leitor que quer estar informado. Dessa forma, e com muita frequência, essa informação, ou seja, essa revelação da trama, serve como coadjuvante de colocação de certos conflitos ou estabelecimentos de pontos de interesses que eu acho que devo puxar. Se for uma trama psicológica mais aguda, você tem, às vezes, a definição de um personagem. Essa informação vai, de certa forma, justificar alguma coisa que eu possa dizer mais para frente. Eu procuro que as coisas tenham um sentido mais coeso. Mas, de maneira nenhuma, tudo isso é uma regra. Eu acho que muito do pressuposto, do interesse de quem escreve é justamente você ter variações em cima de um tema: eu posso me estender mais na revelação da trama, em um determinado filme, posso ser mais econômico, mais sucinto.

**Como funciona a questão do espaço de publicação das suas críticas na *Folha de Londrina*?**

[O espaço], de semana para semana muda. É particularmente doloroso quando os dois Multiplex da cidade informam que as estréias são seis. Então é um Deus nos acuda, porque você tem que atender ou, pelo menos, registrar metade delas. Você tem que priorizar a qualidade que, em geral, está na sala alternativa. Mas, é muito difícil, você tem que ilustrar cada uma delas. Eu tenho feito o seguinte: arbitrariamente, eu tenho decidido certas coisas à revelia do editor – "Oh, fulano estou lhe passando 38, 40 linhas desse filme, pois eu acho que não pode ser menos; vou fazer mais um pouco (20 linhas mais ou menos) do segundo filme, e o resto, a gente faz outro dia, se der". Ou seja, nós temos ignorado alguns lançamentos, a não ser como notícia (filmes novos chegando ao circuito local).

**Como funciona o ato pré-textual de uma crítica? Ou seja, como é a preparação para se escrever uma crítica de cinema?**

Eu tenho visto, e vejo muitos filmes em São Paulo, em cabines que são oferecidas à imprensa, no mínimo, 15 dias antes do filme entrar em cartaz. São cabines para os grandes veículos de São Paulo, revistas e jornais. Eu vou, me encontro com as pessoas, a gente se fala na entrada e se despede na saída, porque cada um vai para um canto. Então, sobre os filmes em si, não trocamos praticamente uma palavra. Durante a projeção, você já tem uma noção do que vai acontecer, acaba se situando, se localizando. Antes de entrar você tem acesso à sinopse, nota de produção, informações que lhe informa sobre o que você vai ver. Agora, eu vejo sempre filmes inéditos. Com essa história de combate à pirataria, cada vez mais os filmes estão partindo para as simultâneas – para que não haja vazamento. Ou seja, a gente está vendo antes de o mercado americano receber o filme.

**Em sua opinião, quais as competências que um crítico deve ter para exercer sua função de maneira satisfatória?**

Acho fundamental uma formação humanística. A formação técnico-cinematográfica, o conhecimento da história do cinema, arquivologia, estética, – tudo isso é fundamental. Temos também que estabelecer e definir competências. Por exemplo, eu tive uma disciplina de teatro, no curso de Cinema da FAAP, mas não me sinto preparado para escrever sobre teatro.

**Que tipo de influência o senhor acha que a crítica exerce tanto no público-leitor como no sucesso ou insucesso de um filme?**

No Brasil, acho que a crítica não exerce essa influência – no circuito alternativo, talvez um pouco mais. Agora, nos EUA a crítica de montagem de espetáculos é determinante, capaz de determinar a sobrevivência de um espetáculo. No Brasil, os filmes já vêm prontos de fora como fracasso ou como sucesso.

**Como o senhor descreveria o gênero crítica de cinema na contemporaneidade?**

A crítica, hoje, está muito mais direcionada ao *showbiz*, está muito mais direcionada para a informação supérflua. Se você tiver a capacidade, a teimosia de conseguir inocular um pensamento, digamos, mais ou menos sério nisso, eu acho que você vai estar no lucro.

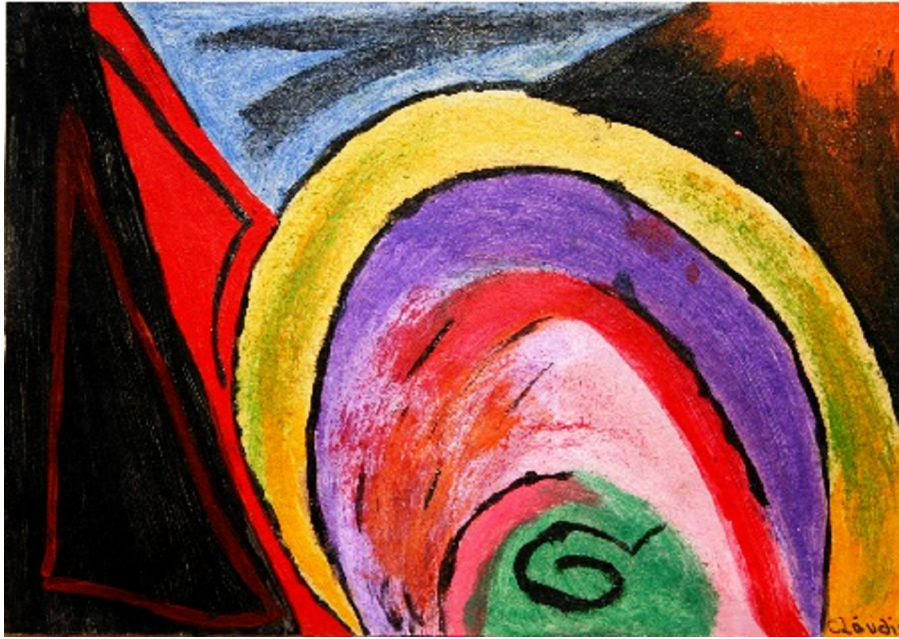
**O senhor considera que escreve "críticas de cinema" ou prefere dar outro nome aos textos que escreve para a *Folha de Londrina*?**

Cada vez mais o texto que escrevo está virando resenha, não me iludo. O grau de superficialidade está cada vez mais estampado. Eu já cheguei a fazer críticas que eu considero *insights*, nas quais, de repente, você se despede do filme no meio do texto e se dá ao direito de "viajar", de falar sobre movimentos de cinema, de evocar outros tempos, outros diretores, de trabalhar em cima daquilo, de comparar. Não é nenhuma demonstração de erudição, mas acho que há uma complementaridade nas coisas: você vai enriquecendo seu texto com informações que você tem, que você transforma em elementos de formação. Na verdade, **essa deveria ser a função da crítica: o ato de formar o senso crítico das pessoas**, sem nenhuma pretensão nisso. Oferecer (a história da ponte) ferramentas mais fecundas, melhores e mais afiadas para que as pessoas possam (ou pudessem) trabalhar seu senso crítico.

**O senhor considera a crítica necessária nos dias de hoje?**

Se eu dissesse que "não", estaria disponibilizando o meu "ganha pão". Mas, eu sou um otimista, eu acredito naquilo que eu faço, **eu acredito numa finalidade maior do cinema**. Eu não sei o que as pessoas podem incrementar ao seu lado humano com bobagens do tipo "custou tanto" ou "fulano estava com dor de cabeça no dia da filmagem" ou "tropeçou e quebrou o braço" – isso não vai adicionar nada em termos de melhoria da humanidade. Existem filmes sérios, continuam a existir um público potencial muito grande nesse mundo que pode tirar um bom proveito desses filmes. E nada melhor que nesse meio campo entrar um crítico como condutor dessa relação. Eu acredito nisso, apesar de não andar com vendas nos olhos – estou com os dois olhos bem abertos com essas transformações todas que, afinal de contas, são chamadas de "bolhas da História". Ou seja, se você não pega o bonde você é atropelado. Mas, eu acredito muito nas novas gerações. Há alguns críticos que eu conheço que têm a cabeça muito boa e que, de repente, podem encontrar uma fórmula que nós não soubemos ver: eles podem ter esse dom de conciliar o útil com o inútil. E isso é fascinante, porque está em aberto e você está participando de tudo isso, não está parado no tempo. É preciso ter o bom senso de observar isso, saber diferenciar as coisas.

Londrina, 05 de junho de 2007.



Cláudia Lins

## Leituras polonesas da Literatura Brasileira

**Zbigniew Wódkowski**

**Por Maria Antonieta Pereira**

*Zbigniew Wódkowski é filólogo, com especialização em Língua Portuguesa, professor de Literatura Comparada, tradutor e doutor pela Université de Montréal. Foi professor no Departamento da Língua e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade de Varsóvia e no Departamento da Literatura Comparada da Université de Montréal. Ex-bolsista do Instituto Camões e da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Atualmente, é professor de inglês em Ottawa. Em polaco, publicou *Modernidade e pós-modernidade na literatura de viagens de Bruce Chatwin* e tem no prelo *Um carisma que nunca termina: Malcolm Lowry e a questão de autocriação nas suas cartas*. Atualmente, está traduzindo, para o polaco, autores como *Fernando Pessoa, Guimarães Rosa e Clarice Lispector*. Contato: [zwod@sympatico.ca](mailto:zwod@sympatico.ca)*

*Maria Antonieta Pereira é professora aposentada de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras/UFMG, onde atualmente exerce trabalho voluntário na Graduação e na Pós-Graduação. Pós-doutora pela Universidad de Buenos Aires.*

*Pesquisadora convidada pela "Canada Research Chair in Literay and Cultural Transfers", Universidade de Ottawa, Canadá. Autora de vários livros e artigos sobre telas, textos e educação. Pesquisa atual: Esquecer para lembrar - redes narrativas na cibercultura. Fundadora do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A tela e o texto e membro de sua Coordenação Geral.*

**Maria Antonieta Pereira/Revista txt - Como e quando você estabeleceu contato com a Literatura Brasileira?**

Sobre isso, é interessante dizer que o Brasil ocupa um lugar particular no imaginário coletivo polaco. Cada criança da escola primária, pelo menos as da minha geração, tinha que ler como leitura obrigatória um longo e chato poema intitulado *O Senhor Balcer no Brasil*, de 1910. Esse poema narra uma viagem transatlântica dos camponeses polacos em busca do pão e da "terra prometida" no Brasil. Em vez de encontrarem, naquele país, o "paraíso" com que tanto tinham sonhado, os emigrantes tinham que se confrontar com uma natureza hostil, animais selvagens e alienação lingüística. Nessas circunstâncias, toda essa aventura acabava em desastre. Então como vê, o Brasil ocupa o lugar de uma distopia, de uma utopia negativa no imaginário coletivo polaco. Mas, apesar dessa imagem negativa, o Brasil, como um país geográfica e historicamente concreto, tem sempre gozado da simpatia dos polacos. No meu caso, aquele poema despertou em mim um enorme interesse. Aquelas descrições sugestivas sobre a natureza, os animais e as pessoas tornaram-se um grande desejo de conhecer melhor aquela terra e aquela gente. Esses sonhos infantis e juvenis foram algumas das razões que me levaram a começar o estudo da Língua Portuguesa. Então, estabeleci um primeiro contato com a Literatura Brasileira quando comecei meus estudos de Língua Portuguesa no Departamento de Língua e Cultura Portuguesa e Brasileira que fazia parte da Cátedra de Estudos Ibéricos da Universidade de Varsóvia. E aqui devo mencionar um nome que desempenhou um papel importante no desenvolvimento de meu interesse pela cultura brasileira. Trata-se da professora Janina Z. Klave, uma pessoa verdadeiramente apaixonada pela cultura e pela literatura brasileira. Foi ela que, em seus cursos sobre a história e a literatura brasileiras, apresentou perante nós um panorama excitante do Brasil, de sua cultura e sua literatura. Foi ela que nos introduziu aos grandes prosadores, poetas e artistas brasileiros. Hoje, ainda me lembro das aulas durante quais escutávamos a música de Villa-Lobos: em seus comentários, ela nos explicava os sons e as imagens do Brasil contidos naquela música. Desde então, Villa-Lobos tem sido meu compositor moderno predileto. Assim foram, *grosso modo*, meus primeiros contatos com o Brasil e sua cultura.

**Por que você se interessou em traduzir obras da Literatura Brasileira para o polonês? Existe um mercado leitor de Literatura Brasileira na Polônia ou você está contribuindo para criá-lo?**

Como estudantes no Departamento de Língua e Cultura Portuguesa e Brasileira, inspirados e ajudados pela acima mencionada profa. J. Klave, praticamente a cada ano organizávamos serões de poesia portuguesa, brasileira ou africana de expressão portuguesa, na sede da Sociedade da Amizade Polaco-Brasileira, em Varsóvia. Foi naquele tempo que vim a conhecer "de perto" alguns grandes poetas contemporâneos brasileiros porque nós, estudantes, traduzíamos suas poesias para o polaco. Cada estudante tinha seu poeta para traduzir. Lembro-me que, em um ano, coube-me a tarefa de escolher e traduzir alguns poemas de Carlos Nejar. Quando o li, fiquei deslumbrado. Tinha a impressão de que um profeta do Antigo Testamento falava para mim. De um lado, aquele ritmo, aqueles sons, aquela beleza da simplicidade da língua, de outro, aquele jogo de ambivalências semânticas e uma enorme riqueza de sutis referências intertextuais: fiquei apaixonado por esse poeta. Tenho uma seleção de suas poesias traduzidas para o polaco e espero que, em algum momento, ela veja a luz do dia. É exatamente daquele tempo que data meu interesse por traduzir a Literatura Brasileira para o polaco. E também, naquele tempo, experimentei pela primeira vez o sabor da caipirinha. Após o serão, sempre tivemos uma recepção durante a qual os estudantes podiam virar um copinho de caipirinha com seus professores.

**Quais foram suas primeiras impressões de leitura de *Grande sertão: veredas*?**

Eu li, pela primeira vez, *Grande sertão: veredas* durante o curso introdutório à Literatura Brasileira que fiz no segundo ano, onde a leitura desse livro foi obrigatória. Naquela altura, eu ainda não sabia suficientemente português para compreender tudo. Penso que compreendi mais ou menos a metade do que li. Após meus estudos, quando já trabalhava como professor assistente no Departamento de Língua e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade de Varsóvia, voltei a *Grande sertão: veredas*. Li todo o livro mais uma vez e fiquei embriagado sobretudo pela riqueza da língua dessa obra. Quando lia o livro, e traduzia só para mim certas expressões, frases etc., tinha a impressão de que voltava à infância e ouvia minha mãe falar a mim. Pois minha mãe falava um polaco que ninguém mais fala na Polônia de hoje, um polaco cheio de palavras e expressões barrocas e extremamente complexas em suas conotações existenciais, religiosas e sociais. Cada frase dela tinha uma melodia específica para exprimir alegria ou dor, esperança ou medo, recompensa ou castigo etc. E foi



precisamente isso que me impressionou muito nesse livro: uma humanidade simples em sua superfície, mas que revela uma profunda sabedoria sobre a vida, uma humanidade que tenta explicar as questões existenciais básicas do ser humano e que lida com a questão do bem e do mal. E essa é uma característica de toda obra de arte universal. Para terminar, queria frisar que é precisamente a língua de minha mãe que utilizo em minha tradução para o polaco de *Grande sertão: veredas*, um projeto que penso terminar daqui a algum tempo. Já existe uma tradução de *Grande sertão: veredas* para o polaco feita, se não me engano, nos finais dos anos sessenta, mas ela contém certos erros e omissões do texto original.

**Você conhece o sertão brasileiro descrito nessa obra? Na Polônia, existem paisagens geográficas, sociais ou culturais semelhantes ao sertão?**

Não, pessoalmente não conheço o sertão brasileiro. Conheço-o, porém, através de livros, filmes, documentários etc. Penso que seria uma experiência única poder ver pessoalmente aquela paisagem. Estou a imaginar agora - aquela paisagem deve despertar no indivíduo profundas emoções metafísicas. Não, na Polônia não temos paisagens geográficas semelhantes ao sertão brasileiro. No que diz respeito à, digamos, paisagem cultural em sentido amplo, a situação é diferente. Para responder a essa pergunta, vou contar-lhe uma breve história do que me aconteceu há muitos anos. Num verão, em meu tempo de estudante, fomos um grupo de amigos às montanhas para fazer turismo. Um dia, estávamos no alto das montanhas, e pela tarde chovia tanto que não queríamos passar a noite em nossas tendas. Então, fomos à casa de uns montanhesees para perguntar se poderíamos pernoitar no celeiro deles. Eram gente simples mas muito hospitaleira. Ofereceram-nos um jantar e depois do jantar, na penumbra do quarto, com velas acesas, porque não havia eletricidade naquele dia, sentados em frente das janelas entreabertas, ouvindo a chuva a bater no telhado e a murmurar nas folhas das árvores, eles se puseram a nos contar histórias. Olhando pelas janelas para os vales lá embaixo, cheios de névoa úmida e com um crepúsculo cada vez mais escuro, eles contaram incríveis histórias fantásticas sobre o diabo. Um diabo que vive nas árvores, um diabo que vive nos poços, um diabo que vem com os raios de sol, um diabo que vem com a chuva, um diabo que possui os animais, um diabo que possui os homens que, em seguida, podem matar outros homens com seu olhar malicioso. Cada diabo tinha um nome próprio. O que me impressionou é que eles contaram aquelas histórias não para nos assustar mas para falar sobre seu mundo cotidiano. Para eles, tudo aquilo era verdade, o diabo fazia parte do mundo real deles. Eles acreditavam naquilo e contando suas histórias juravam que tinham visto o diabo numa ou noutra forma: ora como um animal, ora como um homem ou mesmo como um monstro que

vinha às escondidas, na noite. E quem eram aqueles montanhesees simples? No meu ver, todos eles eram Riobaldos. Essa história que acabo de contar mostra que existe uma semioesfera (Lotman) comum entre várias culturas, que une toda a humanidade.

**Atualmente, você está trabalhando também na tradução da obra *Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Como tem sido a recepção da obra dela na Polônia?**

É verdade, atualmente estou trabalhando com *A paixão segundo G.H.* porque uma editora em Varsóvia está interessada em publicar esse livro. Num futuro mais distante, se possível, vou preparar uma coletânea de contos. Penso que ainda não podemos falar sobre a recepção da obra de Clarice Lispector na Polônia porque, apesar de haver alguns contos dispersos em vários jornais, publicados ao longo de muitos anos, nenhuma obra maior, salvo *A hora da estrela*, foi publicada na Polônia.

**O fato de Clarice Lispector ser de origem ucraniana aproxima sua obra da cultura polonesa? Como tradutor, você identifica na obra da escritora brasileira alguns traços da cultura eslava?**

Essa é uma pergunta interessante. Quando os pais da escritora emigraram da Ucrânia, Clarice Lispector tinha apenas dois meses. Então, além de sua casa, em que dominava, creio eu, um ambiente judaico-eslavo, ela nunca viveu na cultura eslava propriamente dita. Nós, eslavos, somos bastante diversificados em termos de nossa história, cultura, religião, mentalidade etc. Como polaco, posso falar sobre certos aspectos gerais da "alma" polaca, se me permite utilizar aqui esse termo um pouco antiquado, que encontro na obra de C. Lispector. Quando você escuta a música de F. Chopin, que é polaquíssimo tanto em sua obra como em sua vida, logo nota uma tensão entre o lírico e o trágico. E assim são os polacos - ora líricos, ora trágicos. Existe ainda outro aspecto da "alma" polaca que é a ironia - uma ironia às vezes muito dolorosa. Com essa ironia, a "alma" polaca esforça-se por se libertar da tensão entre o lírico e o trágico. O melhor exemplo dessa atitude na literatura moderna polaca é Witold Gombrowicz. Praticamente toda a sua obra, tanto novelística como ensaística, é consagrada a essa tentativa de se libertar dessa "polacidade" trágico-lírica. Para mim, foi uma descoberta deslumbrante quando, depois de ter entrado em contato com a MPB (Música Popular Brasileira) e de ter ouvido Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Maria Bethânia e muitos outros, notei a presença do lírico e do trágico na música deles. Eu acho que esse é um dos traços comuns de nossas indentidades. Claro que essa analogia é um pouco simplificada, mas deve ser levada em consideração. E agora, onde é que se situa Lispector nesse contexto? Para mim, Lispector é sobretudo uma escritora do insólito; ela

surpreende o leitor a cada momento, tanto no nível da língua como no nível da matéria narrada. Em suas melhores obras, tais como *A paixão segundo G.H.*, ela viola e destrói as normas estabelecidas e artificiais do uso lingüístico e tem muito prazer em fazê-lo. De outro lado, ela procura uma nova ordem lingüística e, para fazê-lo, recorre a grandes formas narrativas, tais como a Bíblia, por exemplo, estabelecendo assim muitas referências intertextuais. Note-se bem que *A paixão segundo G.H.* começa com este soluço trágico-lírico: "Procuro, procuro..." Sua escrita é cheia de inquietude espiritual, mental e intelectual, criada, a meu ver, pela tensão entre o trágico e o lírico. A *idée fixe* de sua obra é a dialética entre a ausência e a presença. Existe um pequeno texto revelatório de Lispector intitulado "A vitória nossa" que, se analisado sob o ângulo da poética do insólito que inclui a categoria da tensão entre o lírico e o trágico, pode ser considerado o testamento artístico e ideológico da escritora. Talvez seja por isso que, tendo-o lido há tantos anos, ainda me lembro desse texto e quase poderia recitá-lo de cor. Por quê? Porque existe nele uma sutil intertextualidade com um prática discursiva altamente ritualizada. E assim é Lispector – desconstrói e reconstrói, perde-se no trágico e re-encontra-se a si mesma no lírico. Por isso, como típico polaco trágico-lírico, admiro sua obra.

**No Brasil, existe uma teoria da tradução formulada pelo poeta Haroldo de Campos que se chama "transcrição". Essa teoria afirma que não é possível traduzir uma obra sem re-criá-la ou trans-criá-la. Você concorda com essa idéia?**

Em polaco, nós temos duas palavras que exprimem a idéia de "traduzir" em português, cuja origem é o latim *traducere*. Em sua etimologia, a primeira palavra polaca significa mais ou menos "levar uma coisa de um lugar e deixá-la noutro." A segunda palavra significa "explicar uma coisa utilizando outras palavras". Eu me identifico com o sentido dessa segunda palavra. Pelo que sei de alguns escritos teóricos e da prática tradutória de Haroldo de Campos, a teoria da transcrição está mais próxima desse segundo sentido. Agora, se estamos de acordo que uma tradução é uma transcrição ou mesmo uma recriação, muitas perguntas se colocam. A meu ver, a mais importante é: quais são os limites dessa recriação e quanta liberdade temos na transcrição? Para terminar, queria frisar que, em português, há também duas palavras para exprimir o ato de traduzir que são "traduzir" e "verter". Se estudarmos o significado profundo dessas palavras, descobriremos coisas bem interessantes. Penso que as palavras "verter" e "versão" estão muito próximas da teoria de transcrição de Haroldo de Campos.

**Como tradutor, quais são as estratégias que você utiliza para dizer em polonês o que foi imaginado em português?**

*Tradutore, traditore.* Para responder a essa pergunta, vou parafrasear o famoso poema de Fernando Pessoa: quando traduzo, eu finjo em polaco o que foi imaginado em português. Finjo até um ponto em que não sei se eu realmente traduzo ou se escrevo uma nova obra. Às vezes, precisamos um pouco dessa loucura criativa. Começo a falar como Haroldo de Campos, não é? Mas, a sério, quem poderá me dizer quais estratégias devo utilizar para traduzir "o Deus" lispectoriano para uma língua em que não existe nenhuma concepção do artigo definido ou indefinido? Como sabemos, esse jogo entre "o Deus" e "Deus" em *A paixão segundo G.H.* tem enormes conseqüências artísticas e ideológicas. Quem poderá me dizer como traduzir para o polaco a palavra "jagunço" sem deturpar suas conotações mundividenciais, sociais, culturais etc.?

**Existe alguma obra da Literatura Brasileira que você gostaria de traduzir?**

Claro que existe. Há não somente uma, mas muitas obras da Literatura Brasileira que eu queria verter para o polaco. Um dos escritores que eu gostaria de traduzir é Osman Lins – outro gigante da Literatura Brasileira e mundial. E a obra é *Avalovara*. Penso que estas duas obras – *Avalovara* e *Grande sertão: veredas* – completam-se, de certa maneira. Através de sua experimentação formal, Osman Lins alcançou em *Avalovara*, o que Guimarães Rosa alcançou em *Grande sertão: veredas* através de seu palpável realismo mágico – levar aos limites a referencialidade e auto-referencialidade da língua. Não sei se é possível escrever algo de novo após eles...

Ottawa, 14 de abril de 2008.

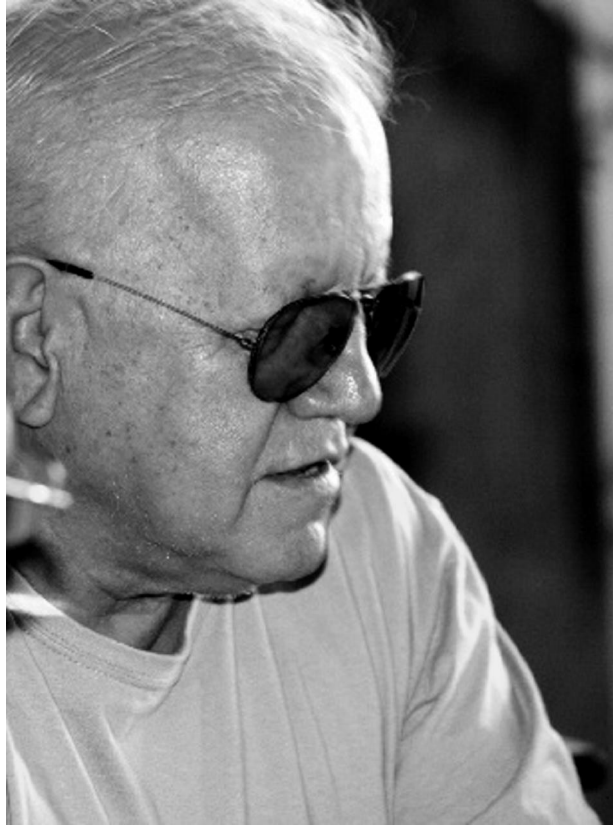


Foto: Rubens Rangel

## **Entrevista com Ronald Claver: um breve passeio pela literatura e cinema**

**Ronald Claver**

**Por Jane Teixeira Dias e Maria José de Castro Alves**

*Jane Teixeira Dias é licenciada em Letras (Língua Portuguesa e Língua Espanhola) pela FALE/UFMG, Especializanda em Língua Portuguesa: Ensino de Leitura e Produção de Textos pela FALE/UFMG e Coordenadora do Setor de Capacitação de Educadores do Programa de Ensino Pesquisa e Extensão A tela e o texto - FALE/UFMG.*

*Maria José de Castro Alves é licenciada em Letras (Língua Portuguesa e Literatura) pela Newton Paiva, Especializanda em Língua Portuguesa: Ensino de Leitura e Produção de Textos pela FALE/UFMG e Coordenadora do Setor Linha Editorial Tela e Texto do Programa de Ensino Pesquisa e Extensão A tela e o texto - FALE/UFMG.*

"A poesia reside no mundo... A poesia, assim como o pão e o salário, deve fazer parte de nosso cotidiano... A condição única para o ato criador é a liberdade. Escrever é refletir. É um processo. Uma caminhada. Uma longa caminhada sem porto de chegada..."

Assim encontramos Ronald Claver, nosso entrevistado: mineiro, poeta, atleticano, devoto de São Francisco de Assis, iluminado pela lua apesar da sua condição de estrela, mobilizado formador de leitores. Autor de mais de duas dezenas de publicações reconhecidamente por um público diversificado, é parceiro da cultura, da boa literatura, da vida e da arte.

**Jane e Maria José - O cinema é cenário tanto em *A última sessão de cinema* quanto em *Os bigodes do Tio Sam* e *No escurinho do cinema*, livro que, em seu site, você menciona ter reescrito no último final de ano. O que representa o cinema para o autor desses dois livros?**

**Ronald Claver** - Ainda peguei os cinemas de bairros de Belo Horizonte. São José (Calafate, Gameleira), Floresta (Floresta), São Carlos (Padre Eustáquio) etc. O cinema, assim como a missa, era o ponto de encontro dos namorados. Era ali que as coisas de amor começavam e aconteciam. E havia também os seriados (a novela de hoje), só que com muito mais ação e mistério. Seriado do Flash Gordon encantava a meninada e aos marmanjos. Passávamos a semana pensando como o Flash iria salvar Dale das mãos do Dr. Zarkov. O Indiana Jones retoma a ação e as aventuras dos seriados das matinês daquele tempo. E havia os filmes proibidos para menores de 18 anos. A Brigitte era a nossa musa e companheira de nossas safadezas e sonhos. Os faroestes eram o ponto máximo, assim como as chanchadas. No tempo das diligências, *Shane (Os brutos também amam)*, *Matar ou Morrer*, *Duelo de Titãs*. Era tudo mágico e inocente. Havia também os álbuns de figurinhas com as estrelas de Hollywood. O cinema fazia parte de nossas vidas.

*A última sessão de cinema* (Editora FTD - 1º prêmio Nestlé de Literatura Brasileira -SP) conta a história de uma turma de adolescentes que tem o cinema São José como referência. O São José era o ponto do encontro, era onde a turma se esbaldava e sonhava com o impossível. Chega a TV e sepulta o São José, a rua, a lua. As casas se verticalizam e o namorinho de portão tão casto e gostoso perde o seu lugar.

*No escurinho do cinema* (ainda sem editora) é uma sátira à política do governo. Há o Cine Abilene onde passa o seriado Saloon Brazil. O cinema acontece nas telas e nas ruas. As possíveis ficantes (não mais namoradas) têm nome das atrizes de Hollywood (BB, MM, DD, pela ordem Brigitte Bastos, Marylin Mendes, Dóris Dias, etc). As ruas e avenidas não ficam atrás:

R. John Wayne (grande e mal acabada), praça E o Vento Levou etc. E há o duelo final entre João, o cucaracha (que traz no coldre uma dose de cachaça, torresmo e chouriço) *versus* Sam, o abutre que carrega nos coldres chicletes Adams. Li quase toda a bibliografia sobre o faroeste americano e li algumas centenas de livrinho. Num deles, tomei conhecimento da visita do Oscar Wilde ao oeste americano. Começou uma conferência. O saloon encheu, mas como era um papo sem fim, os pistoleiros abandonaram as palavras do romancista e caíram nos braços das coristas, no carterado e no uísque. É uma história bonita que ficou nas retinas, na poeira das matinês, nos possíveis beijos, no pó de mico e nos jornais que antecederiam ao filme. Tudo mágico e nostálgico.

### **Como você vê a inserção da literatura brasileira no cinema?**

O cinema sempre utilizou a obra literária como roteiro para suas realizações. O primeiro grande prêmio do cinema brasileiro foi uma adaptação da peça de Dias Gomes, *O pagador de promessas*. Quem não se lembra de *Vidas secas*? *Meu pé de laranja lima*? Recentemente, mas não muito, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Gabriela*, *O Quatrilho*. *Cidade de Deus* e recentemente *Meu nome não é Johnny*, *Tropa de Elite*. *Dom*, *Os sete gatinhos*, *São Bernardo* etc. Os cineastas perceberam que filmes baseados em obras literárias já nascem com sucesso. O público quer conferir a leitura do cinema. Embora saibamos que são linguagens diferentes. A literatura é um meio quente segundo McLuhan, já o cinema é um meio frio. A literatura aguça a imaginação. Cada um cria o seu personagem de acordo com a sua leitura. A minha Capitu será sempre minha. Se aparecer na tela, deixa de ser minha e será de todo mundo. Depois que Sônia Braga fez *Gabriela*, a gente não consegue dissociar a personagem da atriz.

**Olavo Romano refere-se a Ronald Claver como "um poeta em qualquer lugar". Conhecê-lo é tomar conhecimento dessa verdade, é descobrir que a poesia pode estar no Bar do João, no Poesia com cachaça, no Mineirão, na hora do almoço com os alunos do COLTEC. Conte-nos sobre a experiência de viver a poesia em espaços inusitados.**



A poesia está no Bar do João porque tenho lá tem um mural que é mudado semanalmente e entre os recortes há espaço para a poesia. A poesia reside no mundo. A propaganda é pura poesia. Ela usa e abusa de seus efeitos sonoros. A poesia não pode ficar confinada em bibliotecas e salas de aulas. Ela, a poesia, gosta de alardear a sua prosa, gosta de grandes espaços, vozes, gente. Sempre gostei de poesia falada. Por isso reunia os alunos nos gramados do COLTEC para ler poesia em voz alta. É função nossa, amantes de poesia e em estado de poesia, propagá-la através dos dizeres em camisetas, recitais em bares e jardins. A poesia, assim como o pão e o salário, deve fazer parte de nosso cotidiano. A poesia não escolhe lugar para comparecer. Ela está aqui, ali, alhures. Já disse em uma das minhas falas que a poesia está na plumagem dos mares, no vôo das cachoeiras, na pele das tempestades, no barulho do silêncio, na vela acrobacia dos peixes, no verde sol e no ver do olho que tudo vê e não vê. A poesia? É só abrir os olhos e ver.





**A sua relação com a escrita é de muita intimidade. E quando sugere a escrita para o outro, também o faz como se esse outro pudesse apropriar-se dela com facilidade. Crê realmente que a escrita é para todos, que basta querer e esforçar-se?**

Não faço mágicas, nem tenho o condão da fada escrivinhadora. Apresento processos. Na contracapa do livro *Escrever sem doer* falo que escrever é um ato de amor, de liberdade, de solidão. A condição única para o ato criador é a liberdade. Escrever é refletir. É um processo. Uma caminhada. Uma longa caminhada sem porto de chegada. É uma tentativa. O importante é o processo: o escrever e o riscar, o escrever e o mudar, o escrever e o tentar. O escrever e o arriscar de tornar o branco impuro, mas sem doer. Ninguém escreve nada do nada. Crio possibilidades para que a escrita aconteça. Todo mundo pode e deve escrever. Deve-se criar o hábito. A repetição da atividade é um aprendizado. Aprendemos a organizar o texto. Aprendemos, com o tempo, o tempo do texto. É importante que se escreva cotidianamente. O tempo todo se possível para a mão ficar boa. Criatividade não é dom, é aprendizado. Aprende-se criar, criando, aprende-se escrever, escrevendo. Neste meio tempo entra o ato de ler. Precisamos ler com criatividade. Ler o não lido. Pescar no rio (escrita) do outro a ponte (o peixe) para a nossa escrita. Para tentar o limbo, o talento ajuda.



Rubens Rangel

## **Do fragmento às novas subjetividades – entrevista com o Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais**

**Por Maria Antonieta Pereira**

*Raquel Corrêa Ferreira é psicóloga, psicanalista, esquizoanalista e analista institucional. Fundadora do Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais - NPPI. Professora e supervisora do NPPI.*

*Ângela Carneiro Ricardo é psicóloga, psicanalista, esquizoanalista e analista institucional. Membro da coordenação geral do NPPI.*

*João Lúcio Dias Soares é psicanalista, esquizoanalista, acupunturista, comunicólogo. Professor e coordenador do setor de formação do NPPI. Membro da coordenação geral do NPPI.*

*Maria Antonieta Pereira é professora aposentada de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras/UFMG, onde atualmente exerce trabalho voluntário na Graduação e na Pós-Graduação. Pós-doutora pela Universidad de Buenos Aires. Pesquisadora convidada pela "Canada Research Chair in Literay*

*and Cultural Transfers"*, Universidade de Ottawa, Canadá. Autora de vários livros e artigos sobre telas, textos e educação. Pesquisa atual: *Esquecer para lembrar - redes narrativas na cibercultura*. Fundadora do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A tela e o texto e membro de sua Coordenação Geral.

**A entrevista a seguir foi realizada com os psicanalistas Raquel Corrêa Ferreira, Ângela Carneiro Ricardo e João Lúcio Dias Soares, na qualidade de membros do NPPI. Os entrevistados responderam de forma individual ou coletiva às perguntas.**

**Maria Antonieta Pereira/Revista txt - Quando e com quais objetivos foi fundado o Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais?**

**Raquel Corrêa** - Em 1972, o Núcleo foi criado com o nome de Núcleo de Psicanálise e Psicoterapia, com a proposta de atender/estudar uma ampla área de problemáticas - tanto as consideradas típicas da psicanálise, quanto as que extrapolam esse campo, aqueles casos cujo aparelho psíquico é mais primitivo, e que demandam um tipo de atendimento a partir de autores que enfocam o pré-genital. Esses casos teriam que ser primeiramente preparados, para experimentarem uma futura análise tipicamente psicanalítica. Outra novidade do Núcleo era prestar atendimento a famílias e casais, numa época em que o atendimento psicanalítico era realizado somente de forma individual. Aos poucos, a proposta foi se estendendo a questões sociais, utilizando o enfoque do grupo operativo, entrando em contato com questões institucionais. A partir desse momento, o Núcleo passou a reunir várias teorias como a Análise Institucional, a Esquizoanálise e outras, objetivando construir uma visão, uma leitura, uma proposta e uma ação mais abrangentes.

**Um dos pressupostos teóricos do Núcleo são as propostas de Deleuze e Guattari a respeito da Esquizoanálise. O que é Esquizoanálise?**

**João Dias** - A Esquizoanálise é uma forma de filosofia que se instituiu na França, na década de 1970, por meio de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a qual propõe uma nova concepção das formas de pensar e existir do homem na contemporaneidade. *Esquize* quer dizer *fragmento*, e esta palavra denota exatamente a proposta dessa filosofia: fazer a análise das micropolíticas sociais, ultrapassando certos conceitos firmemente arraigados, como o de *sujeito* e o *declasses sociais*, em busca de uma compreensão mais adequada das novas formas de subjetividades contemporâneas.

**Qual é a importância da Esquizoanálise na sociedade contemporânea?**

**João Dias** - As atuais formas de produção das subjetividades - idéias, sentidos, significações, códigos sociais - não podem ser bem compreendidas se não atentarmos para suas novas configurações, ultrapassando certas dicotomias solidamente instaladas, como eu/outro, sujeito/objeto, indivíduo/sociedade, dentro/fora. Tais dicotomias dificultam a percepção das subjetividades nascentes que se produzem fora desses padrões binários. As novas formas de percepção encorajadas pela Esquizoanálise são fundamentais para que possam ser modificadas as relações sociais, na busca de novas formas de existir em sociedade.

**Concretamente, a Esquizoanálise pode contribuir para melhorar as condições de trabalho em escolas, clínicas e noutros locais de aprendizagem?**

**Raquel Corrêa e Ângela Carneiro** - Sim, e muito! A reflexão sobre a escola e outros locais de aprendizagem - suas relações, seus poderes - sejam eles governamentais ou não, sejam locais ou globais em seus programas de ação, pode ser muito melhorada e amplamente alterada. A concepção da subjetividade e de um mundo fragmentados e atravessados por códigos sociais que os determinam faz com que as relações estabelecidas ganhem flexibilidade e, conseqüentemente, sejam passíveis de modificações.

**Que outras propostas teóricas são discutidas e trabalhadas pelo Núcleo? Em que circunstâncias são trabalhadas essas teorias (cursos, projetos sociais etc.) e como elas se articulam com a teoria esquizoanalítica?**

**Ângela Carneiro** - Eu diria que a Análise Institucional é a prima mais velha da Esquizoanálise. Um de seus criadores foi Félix Guattari o qual cunhou o nome "Análise Institucional" para indicar o saber nascido após maio de 1968 na França. O grupalismo, com a noção de que o grupo não é somente a soma dos fenômenos que acontecem em seu interior, também é parente da Esquizoanálise, e considera o contexto exterior como o texto do grupo. Noutras palavras, essa teoria mostra que o grupo é atravessado por um exterior. Para a Análise Institucional, esse exterior são as instituições sociais - que atravessam e constituem o grupo - sendo essa concepção semelhante à da transversalidade presente na Esquizoanálise. Esse arsenal teórico é utilizado quando estamos atuando no campo, já que ele proporciona novas formas de compreensão e, conseqüentemente, novas atuações nas intervenções sociais que o NPPI realiza.

**O Núcleo oferece cursos regulares, possui uma biblioteca etc. Poderíamos dizer que ele é uma escola formal e também um centro de pesquisa e uma clínica? Essa seria uma estrutura arborescente, rizomática ou uma combinação de ambas?**

**João Dias** - O NPPI oferece formação em Psicanálise, Esquizoanálise e Análise Institucional, além de preparar agentes para atuar em frentes de trabalho social. A pesquisa fomentada pelo Núcleo vem sempre acompanhada de ações concretas, tanto em escolas e organizações como junto à população carente e em situação de risco social. Nossos alunos e membros articulam os conhecimentos teóricos produzidos no NPPI com uma práxis social consistente. Todas essas formas de atuação se articulam entre si, fazendo incessantemente passagens de formas arborescentes - necessárias para organizar e estruturar as ações - para formas rizomáticas que sejam capazes de orientar nossas práticas a partir do novo, da diferença e do devir.

**De sua fundação até hoje, quais foram as principais realizações do Núcleo?**

**Ângela Carneiro** - O NPPI, desde sua fundação, sempre realizou diversos tipos de intervenções em organizações dos 1º e 3º setores - área governamental e área de organizações não governamentais que realizam atividades de interesse público. A partir de 1999, o NPPI realiza, de forma mais sistemática, principalmente no Aglomerado da Serra, diversos trabalhos com as pessoas e organizações locais. Mantemos diferentes tipos de atividades, tais como assessorias às escolas da rede pública no campo das análises institucionais, assessoria de agrupabilidade em associações comunitárias e organizações afins, atendimento numa clínica ampliada aos moradores do Aglomerado, criação e desenvolvimento de projetos de interesse social com esse público. Em todas essas atividades, nosso principal objetivo foi sempre a produção de novas subjetividades e a promoção da agrupabilidade nos coletivos sociais.

**Qual tem sido a utilização, por parte de educadores, terapeutas e outros atores sociais, do livro intitulado *Na trama da rede social*, recentemente publicado pelo Núcleo?**

**Ângela Carneiro** - Dentro do NPPI, ele é utilizado em aulas, principalmente no curso de Esquizoanálise e no Projeto Integração, onde contribui para a reflexão e a análise dos trabalhos realizados. Externamente, temos a prática de divulgação e doação desse livro a todos os projetos de interesse social dos quais o Núcleo participa: escolas, creches, centros culturais, universidades, entidades com finalidade social, conselhos etc. Os seminários, as palestras,

aulas e intervenções que realizamos nesses locais são sempre acompanhados da oferta do livro, o que permite divulgar nossas experiências e as teorias com as quais essas ações são pensadas e realizadas.

**Quais são as principais metas do Núcleo, a curto e longo prazos?**

**Ângela Carneiro e João Dias** - Continuar formando psicanalistas, esquizoanalistas, analistas institucionais e agentes sociais que promovam mudanças no mundo - nas formas de as pessoas se relacionarem entre si, e também nas suas relações com o dinheiro, com a cidade, com as máquinas sociais, com a natureza e consigo mesmas. Contribuir para a construção de projetos e ações que, modificando as relações acima citadas, possam produzir mudanças nos coletivos sociais.

Belo Horizonte, 23 de março de 2008.

**Contatos**

Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais  
Rua Dr. Alípio Goulart, 26 - Serra  
30220-330 - Belo Horizonte - MG  
Telefone: (31) 3221-8471  
Telefax: (31) 3264-5942  
Site: <http://nppibh.110mb.com>  
e-mail: [nucleopepi@hotmail.com](mailto:nucleopepi@hotmail.com)



Foto divulgação

## O suco da laranja seleta

**Nicolas Maria von Behr**

**Por Regis Gonçalves**

*Regis Gonçalves é escritor e jornalista. Autor dos livros *Queima de arquivo*, *Opus circus* e *Trama tato texto (poesia)*, atualmente prepara a edição de mais um livro de poemas e de outro que reunirá uma série de perfis de artistas e intelectuais publicados ao longo dos últimos dez anos na imprensa brasileira. É colaborador de jornais e revistas, dedicando-se também a trabalhos no campo editorial.*

Com a edição de *Laranja Seleta*, uma coletânea de sua produção ao longo de 30 anos, o poeta Nicolas Behr chega pela primeira vez ao mercado pela via de uma editora comercial – Língua Geral, Rio de Janeiro –, ao mesmo tempo que comemora 50 anos

de idade e 29 livros publicados – mimeografados ou impressos em *offset* – sempre distribuídos pelo autor.

Mas isso não chega a impressionar o velho poeta marginal, que desde 1977, quando lançou *Iogurte com farinha*, o primeiro livrinho mimeografado, ainda hoje seu *best-seller* (vendeu oito mil exemplares de mão em mão), vem trilhando um caminho próprio, sem concessões, e praticando uma poesia originalíssima, que o coloca entre os ícones de sua geração. Prolífero, já planeja publicar *Bagaço de Laranja*, com os poemas que não entraram na edição "oficial", além de um volume que ele chama de "livrão inédito", *A balada do falso poeta*.

Nicolas Maria von Behr, ou simplesmente Nik para os amigos, nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 1958. Estudou o primário com padres salesianos, em Diamantino, onde os pais eram fazendeiros. Mudou-se para a Brasília em 1974, onde vive até hoje. Não é um acontecimento fortuito: Brasília tornou-se o lugar de onde Nicolas fala, o espaço de eixões e super quadras onde sua poesia está entranhada.

Esse lugar, contudo, nada tem a ver com a Brasília que todos conhecemos como *locus* do poder e das barganhas políticas. Nicolas fala de uma Brasília mítica e não menos verdadeira, que ele chamou Braxília, onde o poeta interroga a contradição entre o espaço público a ser ainda construído e os blocos de concreto cercados pela miséria das cidades-satélites.

Mas deixemos o poeta falar de seu trabalho e de si mesmo, em entrevista concedida a Regis Gonçalves, exclusiva para esta publicação. Para saber mais sobre ele, acesse o site <http://www.nicolasbehr.com.br/>

**Regis Gonçalves - Que critério orientou você na escolha dos poemas de *Laranja seleta*? São poemas representativos dos vários períodos de sua produção ou apenas aqueles que você considera melhores?**

**Nicolas Behr** - As duas coisas, numa tentativa equilibrada de passar uma visão bem ampla da minha produção poética de 1977 a 2007. O livro tem os poemas "clássicos" (modéstia incluída) e os que tiveram mais repercussão, que foram mais publicados. Enfim, é um livro bonitinho, (mas não careta), bem feito. E pra ficar, espero.

**Você tem publicado em livro (edições quase sempre alternativas), mas também na Internet. Como você avalia a recepção dos leitores em cada uma dessas mídias?**



Pra mim, vale o que está escrito. O meio não interessa. Ou melhor: interessa pouco. O que vale é a mensagem. Muitos acham que, então, eu deveria ser carteiro ou mandar meus poemas pelo correios. Eu me concentro muito no conteúdo, no que está dito. Muitas vezes, as pessoas colocam tantos balangandãs nos poemas que o conteúdo do texto desaparece.

**Atualmente, sua produção tem sido mais ou menos intensa do que época da poesia marginal? Por quê?**

Escrevia muito mais nos anos 70. Hoje o poema já vem quase pronto, digamos. E o processo de remoção de entulho literário não é mais tão braçal, mas mental. Mas tenho escrito muito e rasgado pouco, o que é preocupante.

**Na poesia que você faz hoje, há alguma temática que lhe interessa mais especialmente?**

Há duas temáticas bem claras: Brasília e minha infância em Diamantino, Mato Grosso. Hoje tenho dois livros inéditos sobre esses dois temas. E gosto de trabalhar assim: reunindo poemas em livros temáticos. Mas tenho também um material não classificável que vai pro livrão, um inédito chamado *A balada do falso poeta*.

**O que você considera que mudou em sua poesia, desde que começou a escrever? Ou nada mudou?**

Claro que mudou: eu mudei, minha poesia mudou. Neste ano vou fazer 50 anos. Meu Deus, quem diria que um dia eu faria 50 anos! Mas continuo um garoto, apesar do cansaço físico ao subir uma escada muito longa. Minha poesia está mais existencialista, acredito. Sou limitado pelo meu estilo, um tipo de amarra. Tentar romper esses limites, continuando a ser fiel a mim mesmo, é meu desafio.

**E o que mudou (ou nada mudou) na poesia brasileira em geral?**

Acredito que muita coisa mudou na poesia brasileira desde que comecei a publicar, em 1977. A começar pelos novos meios: a internet, os *blogs*, a facilidade de veicular poesia pelo computador (a internet é o mimeógrafo de hoje). Tudo se atomizou, explodiu. E todos ficam procurando um rótulo, pois o homem é um classificador. Quer classificar pra entender. Mas, hoje, tá tudo muito confuso, e isso é bom.

**Sua imagem de poeta está intimamente relacionada a Brasília. Você se incomoda com o fato de ser tão identificado à cidade? Afinal, que Brasília é essa que você canta em verso?**

Ah, hoje sou um autor nacional, editado por uma editora do Rio de Janeiro, com distribuição por todo o país. Claro, somos classificadores: Nicolas Behr, aquele poeta marginal lá de Brasília. A cidade me traumatiza positivamente. Acho que, se morasse em Veneza, Buenos Aires ou Belo Horizonte, também escreveria sobre a cidade. Mas Brasília é uma cidade poeticamente virgem. Escreveu-se e se escreve pouco sobre a cidade. Então, sou um privilegiado, por estar aqui praticamente desde o começo. O que são 13 anos na vida de uma cidade? Também acho que é bom se identificar com um lugar, deixar uma marca, digamos. Claro, não sou nem nunca serei o poeta oficial de Brasília, não é a Brasília do poder que eu canto. Eu canto a Brasília rebelde, roqueira, criativa, *underground*. Que um dia vai expulsar o poder daqui. Quando Brasília deixar de ser capital, vai se chamar Braxília.

**Cite dois ou três nomes atuais da poesia brasileira que agradam a seu paladar.**

Atuais: Chacal, Francisco Alvim e Paulo Leminski. Sei que você quer nomes novos. Não os tenho. Sorry.

Belo Horizonte, janeiro de 2008.



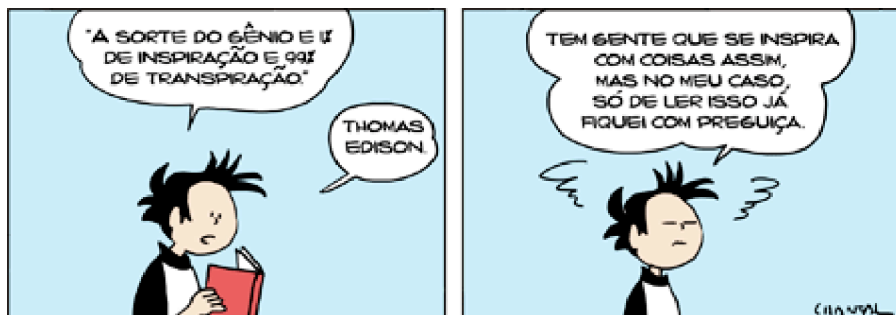
Capa do livro

## Bate-papo com Chantal: / / A gente merece

**Chantal Herskovic**

por **Ângela Carneiro Ricardo e Leila Cristina Barros**

Colaboração de Anderson Higino



*Chantal Herskovic é quadrinista e, diariamente, publica tiras no jornal Estado de Minas. É mestre em Artes Visuais pela*

*Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na área de cinema de animação, e especialista em Comunicação (novas tecnologias e hipermídia) pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH). Também possui formação em Design Gráfico pela Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), é integrante do grupo de pesquisa INTERMIDIA, da Faculdade de Letras da UFMG, e professora do curso de Comunicação das Faculdades Promove.*

*Ângela Carneiro Ricardo é psicóloga, psicanalista, esquizoanalista e analista institucional. É coordenadora geral do Núcleo de Psicanálise e Práticas Institucionais e integrante do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A tela e o texto, da FALE/UFMG.*

*Leila Cristina Barros é doutoranda em Literatura Comparada (linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas Semióticos) na FALE/UFMG, professora de Língua Portuguesa na Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte e integrante do grupo de pesquisa INTERMIDIA, da FALE/UFMG.*

**Ângela e Leila. - Fale sobre sua formação acadêmica e sua experiência de ensino de leitura/criação de imagens e textos.**

**Chantal** - Eu me formei em Design Gráfico na UEMG, fiz especialização em Comunicação: Novas Tecnologias e Hipermídia no Uni-BH e sou Mestre em Artes Visuais pela UFMG. Na Escola de Design, trabalhamos com imagens e textos o tempo todo. Buscamos integrar as duas mídias, de forma que se misturem e tornem-se um só objeto. Nessa abordagem, exploramos ao máximo a tipografia e elementos visuais, criamos e recriamos códigos visuais para alguma peça como um pôster ou uma marca. Até mesmo a diagramação pode ser trabalhada de forma a utilizar o corpo de texto como imagem. E o suporte também pode ser explorado, através de colagens, cortes, dobras e do uso de materiais especiais. Sempre incentivei meus alunos a explorar as diversas possibilidades gráficas para uma peça, a escrever suas idéias, a fazer *obrainstorm*, a discutir com os colegas para perceber pontos de vista distintos, para, assim, sair do lugar-comum e buscar a inovação. A criatividade é resultado de trabalho, pesquisa e abertura a novas idéias.



**Como você percebe, no ensino de leitura para jovens, o uso de novas mídias e tecnologias? Quais as possibilidades e os desafios?**

Os jovens, hoje, fazem parte de uma geração habituada à comunicação digital. Eles têm acesso a celulares, internet, videogames, televisão, além das revistas, jornais, rádios e livros. Hoje, existe a linguagem visual, baseada em códigos e poucos textos, em que as informações, às vezes, não são "lidas", apenas "vistas". Há informações em excesso e pouca coisa é absorvida. A geração *zapping*, que fazia tudo ao mesmo tempo sem se aprofundar em nada, transformou-se na geração *click*, soterrada por informações, que navega em vários sites ao mesmo tempo, mantém conversas online com os amigos, entra em *chats*, escuta músicas e *podcasts*, assiste a vídeos, verifica e-mails, troca mensagens, manipula o celular, joga videogames, quase tudo ao mesmo tempo. Uma criança de três anos já tem capacidade de mexer no computador e usar jogos. Reconhece os códigos visuais e consegue mexer em um teclado, apesar de não compreendê-lo totalmente.

Apesar de esses jovens viverem em um mundo em que existem links para quase tudo, isso não quer dizer que acessem sites de museus ou pesquisas. O que procuram mais é MSN e Orkut, sendo os blogs também bastante populares. Outra coisa que ocorreu foi o surgimento de uma nova linguagem virtual, com abreviaturas e palavras com apenas uma ou duas letras. Os textos e apostilas podem ser transformados em hipertextos e existem verdadeiras enciclopédias, seja on-line ou como softwares. O aluno pode acessar informações e, eventualmente, buscar os livros citados. Para o ensino, a tecnologia é essencial. Informações cuidadosamente montadas em hipertextos e assim apresentadas aos alunos, juntamente com vídeos e imagens, podem aumentar a interação e a participação. A criação de blogs e o fato de poder publicar mesmo um trabalho, quase instantaneamente e sem custo, para que outros possam ler e comentar, tudo isso é algo que não existia há vinte anos. As listas de discussão e os fóruns também têm seu papel, se bem utilizados. São inúmeras possibilidades. O desafio é apresentar aos jovens essas opções.



**Como surgiu a idéia de estudar a série *Os Simpsons* em sua pesquisa de mestrado? Como foi trabalhar com um representante da cultura de massas dentro da academia?**

A idéia surgiu do desejo de analisar uma animação contemporânea, seu visual e conteúdo. Escolhi *Os Simpsons* por ser uma animação de sucesso internacional, com alcance global. Compreender a estrutura de sua produção e o porquê de seu sucesso foi um incentivo para a pesquisa. Na dissertação, cheguei a dedicar um capítulo especial à produção dos episódios e ao empenho dos roteiristas, que é uma das chaves do sucesso. A questão sobre a cultura de massa é que a série faz parte de um movimento de contra-cultura dentro da indústria cultural. O conteúdo subversivo, a crítica social e cultural ao *american way of life*, ao cotidiano, ao homem comum, ao governo, à política nacional e internacional, tudo isso explica o grande sucesso da série entre todos os tipos de pessoas, inclusive o público acadêmico. Os episódios podem ser vistos em dois níveis de leitura: um superficial e outro mais profundo. Cabe ao leitor mais atento perceber as críticas e referências intertextuais. A série, além de apontamentos sobre o que está à sua volta, também faz autocríticas, demonstrando consciência de seu papel na indústria cultural, como série de TV. Além disso, há muitas referências metalingüísticas. Por exemplo, para mostrar como é feito o desenho animado *Comichão e Cocadinha*, é apresentado um estúdio, na China, que explora os animadores. Há também o episódio no qual o dono do estúdio critica seus roteiristas, por não criarem um personagem atual. Aí se faz, na verdade, uma sátira às fórmulas de criação de personagens, e os produtores aparecem como donos de idéias ultrapassadas e sem sentido.



**Em sua pesquisa, que relações intertextuais com os cânones literários você identificou n'Os Simpsons? Que aspectos dessas releituras constituem inovações?**

Cada episódio de *Os Simpsons* possui muitas referências. Com o passar do tempo, as referências aumentaram, tornando-se um dos prazeres do espectador procurar reconhecer as obras citadas. E são muitas citações, que, em alguns momentos, aparecem como homenagem e, em outros, como sátira ou pastiche. As referências intertextuais feitas na série vêm da literatura, do cinema, da televisão, dos quadrinhos e das artes. A obra mais referenciada na série é o filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, em que o personagem Sr. Burns seria relacionado ao próprio Kane. Além da referência ao cinema, Burns também é relacionado ao personagem Sr. Scrooge de *Um Conto de Natal*, de Charles Dickens. As referências não são feitas apenas nos episódios, mas também em seus títulos, tornando-se uma brincadeira como, por exemplo, em *Os crepes da ira*, *A montanha da loucura*, *Um conto de duas Springfields*, *Pigmalião*, dentre outros. Há referências a Edgar Allan Poe, Melville, Mark Twain, e até mesmo a histórias bíblicas. O poema *O Corvo*, de Poe, foi inteiramente narrado numa história em imagens, na qual Homer sofre pela perda de Lenore, representada por Marge, e o corvo é uma caricatura de Bart. Em outras ocasiões, Bart é apresentado como Tom Sawyer e Martin Prince, seu colega de escola, até consegue fingir a própria morte, como faz Tom no livro de Mark Twain. Além disso, o filho mais velho da família Simpson também faz o papel de Hamlet e de Dr. Watson, em outros episódios. Há também referências às obras lidas (ou não) pelos personagens. Por exemplo, Bart deveria ter lido *A ilha do tesouro*, na primeira temporada, mas nunca leu. Noutra linha de citações, entram o capitão aposentado da marinha de Springfield, que nunca capturou Moby Dick, e o episódio *Das Bus*, no qual as crianças vão parar na ilha de *O senhor das moscas*, de William Golding. Em outro episódio, a família Simpson visita a Ilha do Dr. Monroe e todos são transformados em animais, numa clara referência à obra *A ilha do Dr. Moreau*. Obras da literatura gótica, entre as quais *Drácula* e *Frankenstein*, são referenciadas nos episódios de *Dia das Bruxas*, assim como clássicos do cinema de horror. Dentre os autores contemporâneos, Tom Clancy, Stephen King, J. K. Rowling e Michael Chabon já participaram como convidados especiais. Considero essas releituras e paródias inovações, uma vez que são feitas de modo crítico em relação à contemporaneidade, à atual sociedade e à cultura de massas. Os roteiristas reinventam as obras, inserindo-as em Springfield e no mundo de *Os Simpsons*. Uma vez que os episódios são para a televisão e para o homem comum, ou seja, Homer Simpson, essas referências precisam ser feitas de forma engraçada para quem não as conhece, mas devem também preservar a possibilidade de serem interpretadas e analisadas pelo espectador crítico.



**Você considera que a intertextualidade literária e fílmica, presente em vários episódios d'*Os Simpsons*, pode funcionar como forma de incentivo à leitura dos textos de origem?**

Acredito que sim. O desenho animado é muito bem recebido pelas crianças e adolescentes, e *Os Simpsons* já provou seu sucesso, principalmente entre os jovens, mas também com os adultos. Assistir a um episódio, descobrir que é uma referência a uma outra obra, tudo isso desperta a curiosidade e o desejo pela leitura. O fato de a obra aparecer no desenho animado a torna mais especial para a criança, como quando a professora de Bart manda que ele leia *A ilha do tesouro* ou quando ele é caracterizado como Tom Sawyer. Isso torna possível desenvolver um trabalho interessante com os alunos: apresentar-lhes a obra original e depois os episódios com as referências. Assim, os alunos podem discutir sobre adaptação e paródia, e como elas foram feitas em *Os Simpsons*. Uma vez, em uma palestra sobre a série, em um congresso, falei das referências ao filme *Cidadão Kane*. Logo em seguida, descobri que os estudantes haviam acabado de assistir ao filme, para uma disciplina de cinema, e ficaram muito interessados em ver como algumas cenas haviam sido adaptadas para o desenho animado e como se deu a sátira à indústria do cinema.



**A partir do exemplo d'*Os Simpsons*, você diria que a TV pode tornar-se uma aliada, uma incentivadora, da leitura do texto literário? Em especial, como você vê possibilidades de conciliar a forte cultura televisiva brasileira com o aprofundamento dos níveis de leitura de telas e textos?**

Eu acredito que ela já é uma aliada, mas ainda tem muito potencial para ser desenvolvido. Existem programas que falam



sobre cultura, filmes e livros, além de muitos que falam sobre história e culturas antigas. Isso já mostra que existe um público interessado em aumentar seu conhecimento. Programas feitos sobre *O código Da Vinci*, o santo graal, J. R. R. Tolkien e Gabriel García Márquez foram apresentados com destaque na programação. Infelizmente, programas assim estão mais presentes na grade da TV por assinatura do que na TV aberta. Ainda assim, existe algum espaço e abertura, nesta última, para a divulgação de autores e suas obras, principalmente na TV regional.

O que poderia ser feito, quanto à produção brasileira, seria elevar o nível do conteúdo. Porém, a programação, em geral, é feita para o homem comum. Quando se pensa no espectador de TV, pensa-se em um Homer Simpson, que quer ver corridas de carros, programas sensacionalistas e futebol. E uma pequena parcela da audiência prefere acompanhar discussões mais sofisticadas e uma programação cultural. Na verdade, ambas as opções deveriam existir, para que o jovem espectador pudesse escolher aquilo a que realmente prefere assistir, em vez de ser levado a assistir a algo por falta de opções.

A televisão pode, sim, ajudar no incentivo à leitura. A questão é saber usá-la. Uma idéia que pode ser levada à sala de aula é propor aos alunos a leitura de um livro e, depois, fazer uma discussão em grupo e a exibição de um programa ou filme que faça paródia da obra em pauta. Por exemplo, utilizando *Os Simpsons*, é possível falar da obra de Mark Twain e seus personagens Tom Sawyer e Huckleberry Finn, pois ambos aparecem em um episódio da série. Outra sugestão é discutir contos de fadas e, depois, mostrar o que é a paródia a partir de *Shrek*, que faz referências a diversos contos e filmes infantis. Alguns desses contos infantis também foram parodiados por um dos mestres da animação, Tex Avery, que recriou *Chapeuzinho vermelho* numa história em que o Lobo Mau é um grande paquerador, no estilo Casa Nova, e fez uma versão urbana de *A cabana do Pai Tomás*, na qual a casa do personagem é cercada por arranha-céus.

A criança que já possui o hábito da leitura tanto poderá buscar por si mesma a obra original quanto pedir indicações. Já a criança que não possui esse hábito será incentivada com o uso das estratégias sugeridas. É também possível utilizar a internet para incentivar pesquisas sobre os autores e sobre como suas obras teriam sido adaptadas para desenhos animados. Outra atividade com bom potencial pedagógico é a busca de ilustrações feitas por diversos artistas, a partir de obras literárias. Aliar texto e imagem é hoje um passo importante para apresentar o mundo da leitura às crianças que ainda estão aprendendo a ler e formando esse hábito. É também um recurso valioso para a interação com os jovens, que podem perceber e

analisar diferentes níveis de interpretação de um texto, a partir de imagens produzidas por diferentes artistas, em épocas distintas, como os antigos desenhos de *Alice no país das maravilhas* ou uma releitura contemporânea de *Cinderela*.



**Fale um pouco sobre seu livro, que foi lançado agora em abril.**

O meu livro, que acabou de ser lançado, é o *Blog da Cacau: // ninguém merece*. É um livro infanto-juvenil, para meninas pré-adolescentes na faixa dos oito aos doze anos ou mais. Cacau, a personagem, é uma menina de onze anos, cheia de idéias, que resolve fazer um blog e compartilhar seus dramas da quase-adolescência, suas dúvidas e histórias. O irmão, de quinze anos, vai para um intercâmbio, Cacau fica com seu computador, o que lhe permite navegar mais na internet e escrever o blog com calma. O livro todo é o próprio blog, porém impresso. E o design gráfico foi desenvolvido de forma a criar essa ligação com os blogs que existem na rede. No final do livro, apresento um minidicionário de internetês e outro de desenhos utilizando o teclado como para fazer rostinhos felizes ☺ ou tristes ☹.

No livro, escrevi sobre problemas da idade, paqueras virtuais, mundinhos virtuais, desenho animado, internet e assuntos assim. Ao final de cada capítulo, Cacau dá alguma dica à turma, para ajudar a sobreviver à adolescência. Foi ótimo o processo de escrever o livro e também de ilustrar e trabalhar seu design. Foi um grande prazer e espero que todos gostem do resultado. ☺

Entrevista feita por e-mail,  
entre fevereiro e abril de 2008.



Foto: Juliana Helena Gomes Leal

## **Livros de pequeno custo, releituras de alto valor**

**Juliana Helena Gomes Leal**

*Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Estudos Literários. Professora de Língua Portuguesa da Rede Municipal de Ensino de BH/MG e de Língua Espanhola da ECFAZ/Receita Federal do Estado de Minas Gerais.*

Tomei conhecimento da publicação dos livros de bolso de Literatura Brasileira (em preto e branco) pela Linha Editorial *Tela e Texto*, do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão *A tela e o texto* da FALE/UFMG, coordenado pela Prof. Maria Antonieta Pereira, a partir da leitura do artigo "Livros de pequeno custo" veiculado pela revista *Presença pedagógica*, v. 13, n. 76, de julho/agosto de 2007. Também como aluna, no segundo semestre de 2007, da disciplina "Imagens de leituras e de leitores", do curso de doutoramento em Literatura Comparada da FALE/UFMG, ministrado pela referida professora, tive oportunidade de ler esse artigo.

Dentre os objetivos que nortearam a criação da Linha Editorial *Tela e Texto*, o que verdadeiramente me chamou a atenção foi a preocupação com a ruptura da imagem do livro como um artigo de luxo ou, ainda, no meu entender, como um "presente" governamental. Os livrinhos dessa coleção são comercializados pelo valor de R\$1,99 precisamente por terem sido idealizados nesse formato e editados com a liberação de pagamento dos direitos autorais por parte de escritores jovens ou consagrados, bem como por conterem textos de domínio público, o que permite, ao enorme contingente de leitores em potencial pertencente às camadas menos favorecidas da sociedade brasileira, o acesso mais facilitado a esse bem cultural.

Como professora de Língua Portuguesa da Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte, pensei em alguma atividade pedagógica que levasse ao conhecimento dos leitores em formação das instituições públicas de ensino a existência dessas pequenas amostras da literatura e da cultura brasileiras. Também procurei permitir que eles tivessem a possibilidade de intervir criativamente na materialidade literária dos textos lidos, por meio da formulação de releituras que seriam, posteriormente, compartilhadas e apresentadas a outros leitores da mesma escola.

A idéia se limitava, no início, à contação de algumas estórias da obra *Lendas e mitos do Brasil*, quarto livrinho da coleção *Tela e Texto*, para os estudantes de três turmas da antiga 3ª série, por parte de meus alunos da turma 3111B, primeiro ano do terceiro ciclo (6ª série), da Escola Municipal Maria de Magalhães Pinto. O desenvolvimento desse projeto, no entanto, mostrou-se muito mais interessante e motivador do que poderíamos supor, justamente porque permitimos que os alunos fossem os principais agentes na apresentação do texto escolhido e de suas releituras. Da mesma forma, viabilizamos alguns momentos coletivos de crítica - com o propósito exclusivo de enriquecer, ajustar e adaptar as idéias por eles apresentadas - em relação ao planejamento e à execução das releituras.

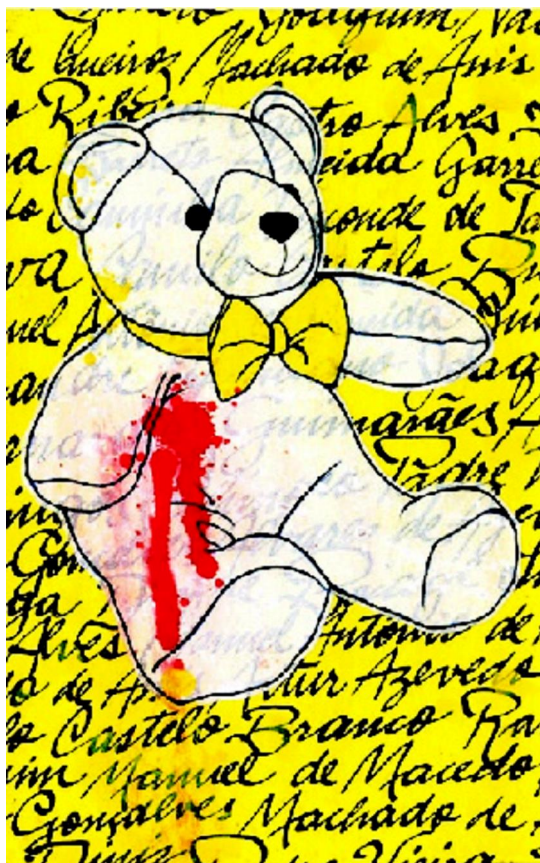
Como forma de motivá-los a passar adiante o conteúdo de *Lendas e mitos do Brasil*, projetamos, em VHS, algumas das narrações (releituras criativas) feitas pelo já conhecido contador de histórias Roberto Carlos. Vimos surgir, a partir daí: 1) o desejo de recontar "A lenda do negrinho do pastoreiro", por meio de uma representação teatral; 2) a necessidade de ilustrar os elementos sógnicos e personagens de "A lenda do surgimento da noite", visando a atrair o interesse dos pequenos espectadores; 3) o desafio de construir um teatrinho de marionetes (cujos personagens foram trabalhosamente desenhados e coloridos pelos próprios integrantes do grupo)

para representar, dinamicamente, a leitura da "Lenda do Pirarucu" etc.

Aos poucos, foi possível vê-los discutindo com entusiasmo a importância da trilha sonora para dar verossimilhança ao texto narrado ou pensando sobre a relevância de uma adequada leitura em voz alta com suas respectivas entonações. Além disso, passaram a debater acerca do valor que o cenário, o figurino e a gestualidade podem ter na execução da releitura das narrativas por eles lidas. Perceberam que tais recursos são fundamentais para a construção da coerência interna e global do texto literário, na releitura artística por eles construída.

Cabe destacar que a maior parte desses alunos adquiriu, com recursos próprios, o referido livrinho. Mesmo sabendo que a escola possivelmente subvencionaria o projeto, optamos por reforçar o objetivo primeiro do Programa *A tela e o texto* - permitir que os leitores de baixa renda possam adquirir seus próprios livros. Nesse caso, eles experimentaram não somente o sentimento de poder adquirir o objeto cultural *livro*, mas também se sentiram responsáveis por veicularem seu conteúdo a outros sujeitos, transmitindo-lhes, talvez, o desejo de fazer o mesmo. Essa prática foi, então, multiplicada tanto no que se refere à democratização do acesso ao livro como objeto, quanto ao compartilhamento de sua materialidade textual, que se desenvolveu por meio das releituras.

A relação com o livro, a partir dessa visão, deixou de ter um fim em si mesma e passou a ser vista como um meio que possibilita o intercâmbio das subjetividades resultantes de experiências advindas da interação do aluno-leitor com os textos literários. Noutras palavras, a experiência foi um detonador para a criação de outros textos (o teatral, o gestual, o sonoro, o verbal, o iconográfico etc.). A leitura, pensada assim, ganha força para se livrar dos grilhões da obrigatoriedade, da chatice e da falta de interesse, convertendo-se em uma maneira de situar o sujeito leitor em uma localidade na qual ele é agente ativo. Nesse lugar, sua relação com a literatura passa a ser sinônimo da possibilidade da manifestação de seu eu artístico e criador, que também intervém na realidade (na sua e na de outros sujeitos sociais), provocando uma dupla transformação: a do texto literário em outros e novos produtos culturais (as releituras) e a do próprio leitor que, certamente, será um sujeito diferente a cada nova leitura (releitura) do texto literário.



João Paulo Tiago

## **"Odeio português" e novas estratégias de leitura**

**Rejane H Neves**

*É formada em Letras, licenciatura plena em língua portuguesa, pela UNI-BH. Cursou extensão universitária em Neurolinguística e Introdução à semiótica. Atualmente, cursa na UFMG, especialização em Língua Portuguesa - Leitura e Produção de Textos e especialização em Temas Filosóficos.*

Em março de 2007, comecei a direcionar minhas aulas particulares de português para a leitura e a produção de textos. Depois de acompanhar vários adolescentes em estudos de diversas matérias interpretativas (geografia, história, ciências), percebi que meu trabalho deveria ser o de despertar sua capacidade de leitura. Comecei, então, esse trabalho com alunos de sétima e oitava séries do Ensino Fundamental. Todos eles, no primeiro contato comigo, chegavam dizendo que

detestavam ler e odiavam português. A professora dessa disciplina era considerada a mais chata do colégio. Na verdade, essa percepção está bastante enraizada, pois escuto de meus filhos o mesmo discurso. Eles sempre dizem que é inútil aprender se a oração é subordinada ou coordenada e criam resistências à Língua Portuguesa em geral.

Sem que eles percebessem que a aula já estava começando, a partir da construção de argumentos, eu ia colocando pontos positivos relativos à professora, à disciplina, à escola e finalizava com a questão da leitura. Eles ficavam surpresos quando eu dizia que tudo o que eles tinham me falado sobre Língua Portuguesa era uma leitura: era a maneira com que eles enxergavam o processo de ensino da língua materna. Propositadamente, eu ia construindo expressões faciais e corporais e observando a reação dos alunos. Em seguida, conversava com eles sobre o que tinha ocorrido mostrando a necessidade de leitura dos gestos e das expressões que o mundo nos oferece. Procurei sempre uma maneira bem descontraída e divertida de trabalhar. Os adolescentes não gostam de muita formalidade e rigor. Muita teoria espanta os leitores de tela e texto ainda em fase de formação.

Dessa forma, as aulas fluíam bem. Eu também fazia leitura da postura com que o aluno se apresentava (preguiça, cansaço, sono etc.). Comentávamos sobre a leitura feita por mim. Em alguns momentos, eles também faziam expressões propositadamente. Introduzi leituras de poemas, notícias trágicas, textos filosóficos etc. Nessa atividade, os alunos deveriam perceber que as expressões e o tom de voz ajudam a construir o sentido do texto. Depois, fui mostrando que o local onde o texto circula também influencia na produção de sentido. Isso significa ler códigos, sinais e imagens. Percebi que já havia, por parte deles, um maior interesse pela leitura. O trabalho de ler o mundo e a vida real vai quebrando a resistência do adolescente à leitura do texto. Outro detalhe muito importante é que eles precisam ser tratados como pessoas capazes e autônomas. A auto-estima é muito eficaz para despertar o interesse pela leitura e, sendo aula particular, é possível trabalhar com o interesse individual do aluno. A música e a internet, comuns a todos eles, é um excelente material de trabalho. A música já é mais explorada nas escolas, mas a internet é pouco utilizada como meio de leitura.

Eu também ainda não tinha experimentado trabalhar com a internet em minhas aulas particulares, até que um aluno me enviou uma propaganda que circulava no *YouTube*, propondo uma discussão a respeito. Tratava-se de uma interpretação difícil que rendeu muito assunto. Esse aluno me deu uma nova direção para as aulas: sua atitude, de me enviar a propaganda, já

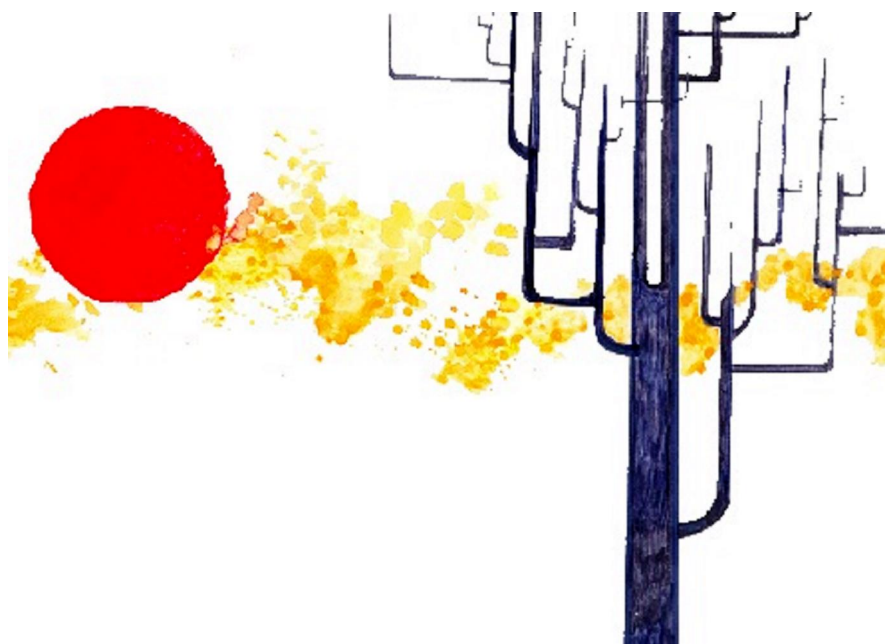
demonstrou uma mudança de seu olhar em relação ao que acontece no mundo. Ele já percebia que sempre há muito para se ler na imagem. Desde então, sempre utilizo imagens para falar de leitura e de interpretação. Peço aos alunos que escolham uma imagem para a aula seguinte e vou intercalando a ela os conceitos didáticos. É notável o crescimento da atenção dedicada às aulas. A não rigidez e a participação total deles os tornam mais atentos às aulas.

Depois de explorar bastante a leitura do mundo deles, foi mais fácil trabalhar a leitura dos livros propostos pela escola. Eu já não ouvia mais ninguém dizendo que detestava ler e sempre sugeria que eles extrapolassem a escrita do texto e lessem algo mais que estava pressuposto nas histórias. Com essa mesma abordagem, discutíamos propagandas de TV, novelas e filmes. Quando um aluno demonstrava interesse por determinado filme, eu sugeria aos demais que o assistissem para discutirmos na aula. Um aluno não conhecia o outro, mas o trabalho era em rede e eles sabiam disso. Sabiam que alguém tinha sugerido determinado tema para a aula e que os outros também interpretariam esse tema. As experiências eram trocadas sem mencionar nomes e eu deixava claro que também estava aprendendo coisas novas. Tornamo-nos um grupo de aprendizes. Eu relatava a percepção de um e de outro para que eles pudessem perceber as variações das leituras, pois o contexto do mundo atual é muito dinâmico e visual e os alunos precisam processá-lo de forma consciente.

A partir desse trabalho, foi possível desenvolver a capacidade de interpretar e sintetizar o que se lê, aumentando a competência em estudo de disciplinas que necessitam de produzir sínteses do conteúdo estudado. Alguns alunos não voltaram no segundo semestre, mas recebi *feedback* das mães que estavam muito satisfeitas com a evolução dos filhos. Em relação aos que continuaram até o fim do ano, eu mesma pude acompanhar essa evolução, inclusive quando a escola recomendava livros para leitura. Já não havia a resistência inicial, eles liam com mais interesse e mais crítica. Com esses alunos, também foi possível trabalhar a produção de textos: um escrevia usando pseudônimo, eu digitava o texto e entregava para outro aluno criticar e opinar. Eles gostavam de saber que outra pessoa - alguém como eles, da idade deles e aluno - ia ler sua produção. Também gostavam de saber que eu, embora professora deles, ainda era aluna, fazia deveres de casa e era acompanhada por professores. Na realidade, eles gostavam de saber que éramos iguais em estágios diferentes.

Acredito que muito do que faço em aula particular pode ser feito em sala de aula convencional. É só adaptar. A leitura da tela da vida é das mais estimulantes para qualquer idade, principalmente para os adolescentes.





João Paulo Tiago

## Por onde caminhar?

### Douglas Veloso

*Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Restaurador, pintor e artista gráfico, com atuação no Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte. Escreve crônicas, ensaios e letras-poesia.*

### Fragmentos

Quebra, lacunas, pedaços de um chão, ruínas de algo inexistente. Nem todos os olhos conseguem enxergar um detalhe nesse chão, uma rachadura que seja. Muito menos olhar por onde andam. Descobrir ruínas em coisas novas se torna um exercício. É como trocar as mãos quando se quer pintar. É como descobrir um ponto entre um amontoado de cores. Cores de verdade ou cores falsas. Cinzas, pretos ou amarelos. Se quiser descobrir detalhes, basta desviar de pessoas sem tempo, que também caminham sobre pretos e cinzas. Papéis são jogados pra trás, mesmo tendo cores e fotos. Escondem seus olhos azuis ou castanhos em relógios e celulares. E correm com medo do tempo. E correm com seus sapatos pretos pra pegar ônibus azuis e vermelhos ou carros prateados, que furam sinais vermelhos. Como se o tempo fosse se extinguir, como se fosse arruinar

algo que ainda não existe. Como se o tempo fosse apenas o que nos falta. Ruínas de imagens passadas, imagens de televisão. E no final o que nos resta? Nada talvez. Basta apenas apertar parafusos, reclamar do governo e fazer feijão branco ou preto. Correr por escadas, por estradas pretas faltando pedaços. E acordar cedo pra ver o céu cinza, impresso na espessura de uma linha. Mas os mais atentos conseguem ver o azul, o laranja. Mas as cores chamam a atenção demais e parar pra se perceber um detalhe custa caro. Detalhes são pequenas provas encontradas por cães em meio aos escombros. Fragmentos de processos, fragmentos de cor e coisas que estavam escondidas entre concretos e bueiros resolvem aparecer. Surgem pra dizer que, apesar de extintas e falsas, elas podem combinar com as cores dos nossos olhos, da nossa pele e do nosso tempo.

### **Realidade não construída**

Por onde começar a não ser duvidando da realidade? Eu duvido porque ela se mistura com cores e com tudo que pode ser nada. Estranho, parece que a realidade tomou coragem. Queimou um pouco e pegou uma cor. Pegou não, tomou. A realidade toma uma cor que, misturada com outra qualquer, se torna prova-chave do lugar. É que o que nos resta é comer restos de cor de um passado de luz. Passado de luz ligado por controles remotos, em alta definição. A realidade toma uma cor que, misturada com um significado qualquer, se torna elemento de diferenciação. Alguém pode dizer que essas cores todas estão fora do lugar. Podem até dizer que as mãos também estão. Esse alguém tem a cabeça branca demais, parece papel. Talvez alguns fragmentos de cor devem ter permanecido nessa cabeça. Nem que seja um cinza, desses da década de 60 que aparecem na televisão. Assim como nossos olhos se perdem em meio ao cinza, o cinza se perde em meio a suportes, dentro do campo da arte visual. As cabeças assim se escondem de vergonha quando não percebem isso.

### **Corpo dilacerado**

Escondendo do tempo, dilacero meu corpo. Minhas mãos torcem pra sair, pra abrir mão de certos tons. Minha cabeça ainda preta está muito longe daquela cabeça branca sem ao menos um cinza. Ao menos não se esconde do papel. Estradas faltando pedaços para se percorrer com vermelho. Cores de mais ou de menos, brancos de mais ou de menos. Depende da cor de suas calças sem pernas. Pernas cortadas como papel. Que as cabeças estejam atentas ao novo movimento do corpo, que dança louco como um ruivo descalço. Que as cabeças esqueçam o toque dos celulares e lembrem do gesto do aceno de longe. Braços soltos em meio ao mar de linhas e tons azuis. Parecem pipas em meio à neblina que vem do nada.

E alguém aqui resolveu fazer algo, sem reclamar do governo. Se o dinheiro é azul, deve ser bonito, ele me disse. Cortando os pulsos, estragou o papel de vermelho. Cansou de esperar o ônibus azul na pista central. Cortou a cabeça de vergonha quando ninguém percebeu isso.

Junho de 2007.



João Paulo Tiago

## Homem classe-mídia

### Anderson Tadeu

*Profissional da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação. Pós-graduando em Gestão da Informação e do Conhecimento pelo CEFET-MG. Atua no TJMG como Oficial do Judiciário junto à questão da criança e do adolescente. Escreve poesias e contos.*

Mídia reflexiva, impulsiva, que cativa

Diga, não minta, não brinca, sem gíria

Teu papel, no banco dos réus, dita, apita

Não és caixa vazia, matéria fria  
Palpita

Na tua sombra, textos são feitos,  
roteiros eleitos

Quadrantes mágicos, público ávido,  
vende o teu espaço  
Onde eu me encaixo?

Fazer pensar não é o teu prato

Auto-retrato, digestão de idéias, muitas  
até sinceras

Faz-me rir se estou de férias

Aquela matéria veiculada, esparramada  
Será convite à reflexão?

Acho que não, sou mais um na multidão  
Não há outro lugar para o meu controle  
da televisão  
Minha mão



João Paulo Tiago

## **A televisão na escola: novos modos de leitura**

**Lavinia Resende Passos**

*Mestranda em Teoria de Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve pesquisa na área de Literatura e Outros Sistemas Semióticos, analisando contos que foram adaptados para o cinema. Foi bolsista do CNPq durante um ano desenvolvendo a pesquisa As telas - cinema e televisão - como instrumentos de recepção dos contos de Luiz Vilela. É integrante do Programa A tela e o texto desde 2005.*

**NAGAMINI, Eliana. Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Cortez, 2004. (Coleção aprender e ensinar com textos; v. 11. Coordenação geral: Adilson Citelli e Ligia Chiappini).**

O livro *Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações* faz parte da coleção "Aprender e ensinar com textos". Toda a coleção é formada por trabalhos acadêmicos que tratam de assuntos relacionados à educação e que abordam principalmente as áreas da linguagem, da literatura e da comunicação. Os textos fundem as pesquisas desenvolvidas às experiências na sala de aula e têm como público-alvo os educadores.

De forma simples, com uma linguagem acessível não só ao professor da academia mas aos educadores em geral, Eliana Nagamini toca em um ponto crucial do sistema educacional de hoje – a formação do leitor – que, atualmente, deve considerar os conceitos ampliados de leitura, associando as estratégias de decodificação do texto aos recursos da mídia. O trabalho desenvolvido em *Literatura, televisão, escola* aborda essa pedagogia e mostra como a adaptação de uma obra literária para a televisão pode ser útil na formação do aluno-leitor. Didaticamente, a autora não só faz a análise da adaptação, mas também sugere atividades para serem desenvolvidas em sala de aula.

O primeiro capítulo faz uma abordagem teórica do gênero romance, mais especificamente do romance folhetim, e também uma abordagem histórica das adaptações desse gênero para a televisão. Essas análises têm como objeto de estudo o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e suas adaptações para o teatro e para a TV. Ao analisar a obra e suas adaptações, a autora nos fornece reflexões importantes sobre a adequação da linguagem ou do espaço literários ao novo código/veículo.

Nos segundo e terceiro capítulos, Nagamini desenvolve uma análise específica de *Vidigal*, nome que o texto recebeu em sua adaptação para a televisão. Nessa parte, ela faz uma detalhada descrição das ações narrativas e dos personagens, apontando semelhanças e diferenças entre o texto verbal e o texto televisivo. Além disso, aborda os programas televisivos (ressaltando inclusive seus aspectos técnicos) que trazem em seu conteúdo as adaptações literárias, como é o caso das minisséries e dos especiais. A análise nessa parte se tornaria um pouco cansativa, se não houvesse imagens ilustrativas das descrições.

Já o capítulo quatro, com base nas teorias dos capítulos anteriores, volta-se exclusivamente para a análise dos personagens, o que mais uma vez ressalta o caráter didático do livro. Com quadros/esquemas, a autora mostra toda a montagem dos personagens (tanto dos personagens do filme, quanto do

teatro e, por fim, da TV), examinando suas ações e relações mútuas. Assim, consegue clarear suas próprias afirmações relativas à manutenção ou não de determinados personagens na adaptação, tendo em vista as questões do tempo, do espaço ou da nova narrativa que se instala.

No capítulo cinco, Nagamini discute o uso da adaptação na sala de aula. É importante salientar que a autora em momento algum vê a adaptação como uma substituta da obra verbal, mas como seu complemento, como técnica capaz de despertar interesse inclusive para a leitura do texto original.

Nos capítulos seguintes, a autora vai além do estudo do romance e aborda a adaptação do conto, da peça teatral, da crônica, da poesia e de mais um romance. Em todos os gêneros, a autora oferece a ficha técnica do filme, alguns recortes do texto verbal ou do roteiro adaptado, ilustrações, comentários e sugestões para o trabalho em sala de aula. Em cada gênero, ela ressalta uma particularidade a ser trabalhada: construção de personagens, estrutura narrativa, uso de linguagem, metalinguagem e paródia, análise do tempo e do espaço. O fato de a obra oferecer sugestões de trabalho é interessante, pois são concretizadas assim, as idéias apresentadas na parte teórica.

Ao pensarmos num país como o Brasil, que possui altas taxas de analfabetismo e uma cultura predominantemente televisiva, a adaptação de obras canônicas da Literatura Brasileira para esse suporte contribui enormemente para a formação de leitores, sejam eles alunos ou professores. Nesse caso, um aspecto interessante citado pela autora é a lista de programas da TV Escola que discute as relações entre linguagem visual e literária. Além disso, ela oferece endereços de sites que tratam do tema, mostrando, mais uma vez, como os recursos da atualidade, utilizados de maneira correta, podem funcionar como ponto de referência para os educadores.

*Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações* mostra como é possível trabalhar em sala de aula com recursos audiovisuais, investindo na formação de leitores interativos e críticos, capazes, portanto, de decifrar a avalanche de textos/discursos da atualidade.





Capa do livro

## Análise ou análises do discurso?

**William Augusto Menezes**

*UFOP/AMPADIS - Associação Mineira de Pesquisadores em Análise do Discurso*

**LARA, Gláucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander (Orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Lucerna/Nova Fronteira, 2008. v. 1.**

Quatro décadas após o movimento fundador da Análise do Discurso na França, ganha relevo, entre nós, a publicação de *Análises do discurso hoje*, volume 1 – coletânea organizada por Gláucia Muniz Proença Lara, Ida Lucia Machado e Wander Emediato. Os organizadores, todos especialistas em Análise do Discurso e atualmente professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da UFMG, apresentam como pressuposto da obra o fato de que a Análise do Discurso, enquanto disciplina, metodologia e proposta de conhecimento, ampliou-se bastante nesses 40 anos. No entanto, se hoje a AD se apresenta como um conhecimento bem mais amplo, a obra em foco demonstra que não se trata somente de um crescimento linear. Há mesmo uma consciência de que, se o projeto da Escola Francesa de

Análise do Discurso foi importante no nascimento da AD, já não parece mais correto falar-se em a Análise do Discurso – aquela que seria a única a se escrever com iniciais maiúsculas. A análise é plural: o mesmo objeto pode ser visto de maneira diversa e, portanto, várias são as teorias e propostas que se apresentam à sua compreensão.

Fiéis a esse postulado, os organizadores trazem-nos contribuições de autores representativos de tendências contemporâneas prestigiadas nos estudos discursivos, a partir de doze artigos. Patrick Charaudeau (Universidade de Paris XIII), principal teórico e propositor da teoria semiolinguística, abre a coletânea com “Uma teoria dos sujeitos da linguagem”. Trata-se de artigo fundador da teoria em que duas questões ganham realce: i) a descrição, de maneira clara e bastante didática, dos quatro *princípios de base* do ato de comunicação (*princípio de interação, princípio de pertinência, princípio de influência, e princípio de regulação*) e de constituição do “contrato de comunicação”; ii) a apresentação do *quadro enunciativo de base*, presente em todo ato de comunicação, em que os parceiros (sujeito comunicante e sujeito interpretante), enquanto sujeitos do mundo social, “desdobram-se” em protagonistas do ato de linguagem (sujeito enunciativo e sujeito destinatário), enquanto sujeitos do mundo de palavra e, portanto, participantes das estratégias de organização discursiva.

Na trilha de Patrick Charaudeau, seguem-se os artigos de Eliana Amarante de Mendonça Mendes (UFMG), intitulado “Análise do discurso e tradução”, de Maria Aparecida Lino Pauliukonis (UFRJ) e Rosane S. M. Monnerat, (UFF), denominado “Operações discursivas na enunciação”, e do próprio Wander Emediato (UFMG), de nome “Os lugares sociais do discurso e o problema da influência, da regulação e do poder nas práticas discursivas”. Seria importante, sem dúvida, algum comentário sobre cada um desses trabalhos, mas, no limite que temos, chamaremos a atenção apenas para a novidade teórica que se reveste na temática tratada por Eliana Mendes, na medida em que, a partir da semiolinguística, a autora procura explorar a interdisciplinaridade entre a Análise do Discurso e a Tradução, vistas até então como áreas desvinculadas.

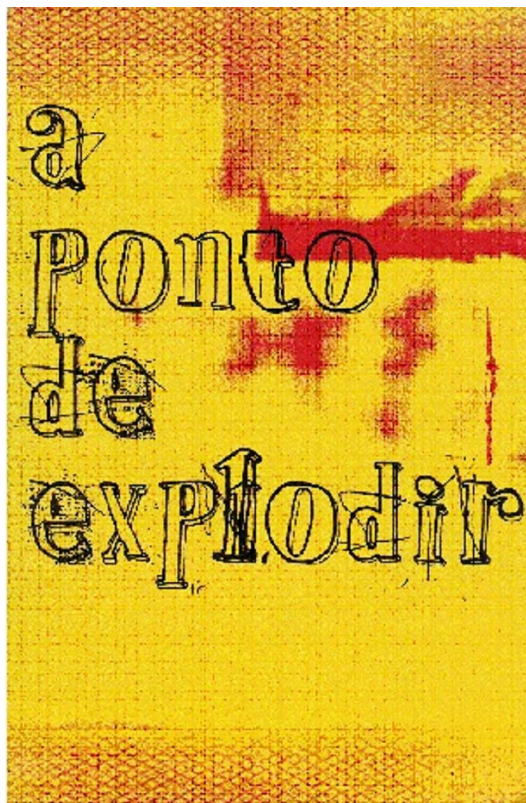
Jacques Fontanille (Universidade de Limoges) dá início ao segundo conjunto de abordagens, cuja filiação teórica apresenta-se no prolongamento dos trabalhos de Algirdas Julien Greimas e, mais particularmente, no da *semiótica das paixões*. No artigo em destaque (“A conversão mítico-passional”), o autor, em busca das condições de aparição e desaparecimento das manifestações afetivas, examina de que modo operam as coerções enunciativas na configuração de três “paixões”: a *cólera*, a *piedade* e o *ciúme*. José Luiz Fiorin (USP), também na esteira

de Greimas, traz uma importante contribuição no artigo intitulado "A semiótica discursiva", em que apresenta um quadro geral desse campo teórico. Glaucia Muniz Porença Lara (UFMG) e Elisson Morato (POSLIN/UFMG) dão continuidade à apresentação de aportes da teoria semiótica, realizando uma aplicação do modelo da semiótica visual (ou plástica) à pintura de Mestre Ataíde, mais especificamente à tela *Batismo de Cristo*, uma das mais representativas peças do barroco mineiro, que se encontra na Catedral da Sé, em Mariana - MG. Lucia Teixeira (UFF), articulando semiótica tensiva e semiótica visual, apresenta-nos uma outra possibilidade de análise: os textos sincréticos, aqui representados pelos cartazes de cinema, em seu artigo "Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema".

Em outra linha de análise - a da chamada Escola francesa de Análise do Discurso -, encontramos a contribuição de Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen (UFMG). Abordando questões que se colocavam no início da ADF, dentre as preocupações de Michel Pêcheux e Jacques Lacan, e outras bastante contemporâneas, a autora retoma a discussão acerca do sujeito do discurso, em "A questão do sujeito e algumas articulações possíveis: a análise do discurso e a psicanálise". No mesmo quadro teórico, Dominique Maingueneau (Universidade de Paris XII), já bastante conhecido do público brasileiro pela sua perspicácia e pelas contribuições efetivas ao campo da AD, retoma o estudo sobre o discurso religioso e se volta, mais especificamente, para um gênero que muito interessa àqueles que se debruçam sobre esse campo: o sermão.

Outros dois autores estrangeiros participam da coletânea: Ruth Amossy (Universidade de Tel-Aviv) também tem se tornado cada vez mais presente entre os estudiosos brasileiros, principalmente entre os que se dedicam aos estudos sobre a argumentação. Numa visão arrojada, essa autora tem defendido a existência de um programa de estudos que elabore uma teoria da *argumentação no discurso*, integrando as aquisições da retórica e dos estudos argumentativos às ciências da linguagem contemporâneas. No artigo intitulado "As modalidades argumentativas no discurso", Amossy dedica-se à elaboração da noção de "modalidade argumentativa" e à sua relação com o "registro argumentativo". O último artigo é de Jean-Claude Soulages (Universidade de Lyon II). Soulages, que trabalha juntamente com Patrick Charaudeau nas atividades do Centro de Análise do Discurso - CAD -, é especialista nos estudos discursivos sobre a mídia, principalmente, os estudos televisuais. Em seu artigo, "Instrumentos de análise do discurso nos estudos televisuais", examina programas de auditório na França, a partir de considerações sobre a questão genérica, o dispositivo midiático, a "formatação do olhar" e as orientações persuasivas.

Após esse quadro de diversidade, em que se contempla a Análise do Discurso nas suas várias vertentes – num quadro incompleto, é claro, mas já aberto a um segundo volume – e em que se percebe o cuidado na análise ampla de corpora (documentos de arquivo, pinturas, cartazes, imaginários etc.), fica ainda mais clara a posição dos organizadores de *Análises do discurso hoje*, volume 1: o que importa não é propriamente a questão de que a AD seja plural, mas o fato de que é bem melhor que assim o seja.



Capa do livro

## **A explosão da literatura de Sérgio Fantini**

**Maria José de Castro Alves**

*Licenciada em Letras (Língua Portuguesa e Literatura) pela Newton Paiva. Especializanda em Língua Portuguesa: Ensino de Leitura e Produção de Textos pela FALE/UFMG. Coordenadora do Setor Linha Editorial Tela e Texto do Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão A tela e o texto.*

**FANTINI, Sérgio. A ponto de explodir. Belo Horizonte, Segrac Editora e Gráfica Ltda., 2008.**

Para o leitor que não conhece o estilo de Sérgio Fantini, a leitura inicial dessa obra causa choque e estranheza. Mas, aos poucos, ele será seduzido pela capacidade do texto de sugá-lo para o reino das palavras. E passará, de espectador, a sujeito participativo frente às histórias narradas.

O estilo intimista da obra descreve o micro-universo que permeia os pensamentos dos personagens em seu cotidiano - as coisas do dia-a-dia, da rua, do bairro, do casamento, da vida em família e da solidão. Quando dá conta de si, o leitor já embarcou na viagem. Tanto os sonhos de moleques e a inconseqüência da adolescência quanto a violência e a irresponsabilidade de um jovem em conflito são partes da crueldade de uma realidade dura. Além disso, a forma de o livro narrar a solidão e a alienação quebra certos padrões estabelecidos pela sociedade.

Essa narrativa também apresenta aspectos memorialísticos. Em "Pegador", o conto narrado deixa em aberto para o leitor utilizar a imaginação e completar com a verdade possível de ações que sugerem realidade e ficção. Saber se os fatos aconteceram ou não ficará a cargo do leitor, não mais do narrador. Tem-se que ler para se envolver e completar a história. Uma coisa é certa - passa a haver uma identificação entre o leitor e o autor porque o texto trata de temas caros a todos nós, como a infância:

Na rua em que cresci havia muitas crianças. Havia também os vendedores de quebra-queixo, de biju, de pirulito de café, de pipoca, de enciclopédia e de dobradinha, além do amolador de facas... Claro que minha infância não foi só uma bala delícia derretida no céu da boca, mas trago tantas lembranças agradáveis... um beijo de meu pai quando tive febre alta, a primeira vez que fui sozinho à padaria...

Nas entrelinhas da obra, encontramos uma espécie de saudosismo, uma certa melancolia. Também presenciamos um grito de fúria, de revolta contra a destruição da natureza e contra a violência urbana. Há uma premente necessidade de adaptação aos novos tempos, à modernidade, além de impotência e pequenez diante da falta de controle sobre o rumo que as coisas vão tomando. Sérgio Fantini mostra, em "Seu deus não é o meu", a necessidade de se atentar para o que não está escrito:

Vivo num tempo estranho. As coisas não são como são. Muito menos são como eles nos contam. É preciso atentar para as entrelinhas. Mas também não estou preocupado com As Grandes Verdades ou O Destino da Humanidade. Minha atenção está nos vizinhos, no meu bairro. Sou um deles, parte deste mundinho. Pode ser pequeno, mas é o único que tenho. Ele precisa de mim para existir e eu preciso dele para ser o que sou.

O recurso da frase inacabada é muito interessante em "Diário do inflame", pois o leitor completa o texto a seu bel prazer, e é um prazer enorme entrar nessa brincadeira.

Na garagem a cachorra te lambe os pés;  
No motel a amante de chupa o;  
Em casa sua mulher sua;  
No escritório seu chefe acha que;  
No hospital sua cunhada está para ter;  
Sua sogra não aparece há;  
Se melhorar piora.  
Entretanto. ...

O presidente da  
Entra em sua sala -  
Quanta informalidade.  
O que dirão os colegas?  
Prestígio é isso aí, prezado.  
Não é todo dia que;  
Seu projeto de ampliação do;  
Cortanto custos; uma promoção a.  
Entretanto...

A falta de pontuação sugere a falta de pausa que há nos dias de hoje, na vida moderna, na correria do dia-a-dia. A irreverência presente no não uso de maiúsculas pode determinar a tentativa de promover, pela igualdade textual, a crítica à desigualdade humana, como podemos ver em "John goes, bells":

quando john lennon morreu, eu ainda não sabia disso:  
estava zanzando pelo centro da cidade com um copo de  
vinho na mão e...

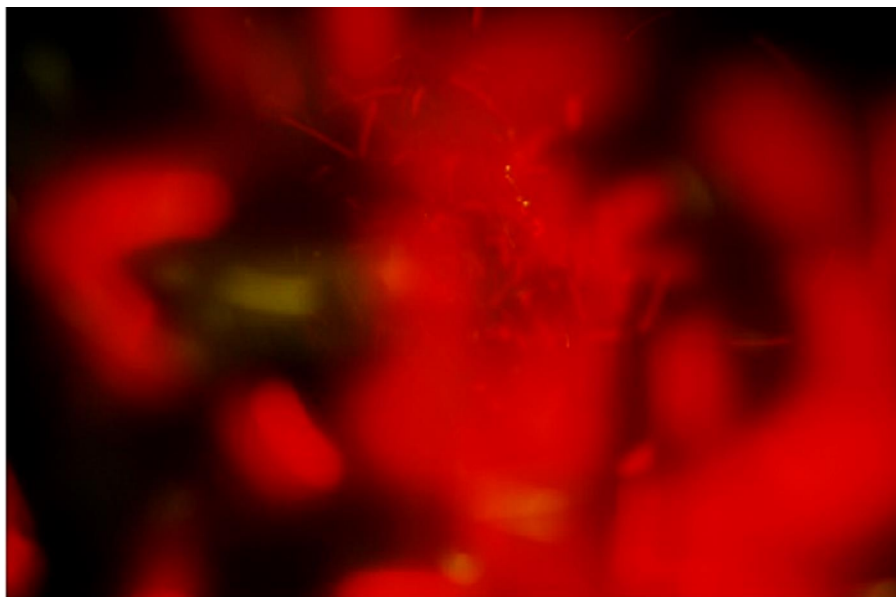
[...] mas aquela foi uma noite ruim de um dia duro:  
acabei

voltando pra casa mais cedo que o normal  
e sonhei que tinha tudo dos beatles  
mas eu não tinha  
nem tenho  
nada  
até hoje.

A respeito dessa obra, Ernani Ssó afirma, de modo taxativo, na quarta capa do livro: "Acho que foi Henry Miller que disse que um escritor deve viver como um cordeiro e escrever como um tigre. É mais ou menos o que Sérgio Fantini faz: pessoalmente, é a simpatia. Escrevendo? Um perigo."

*A ponto de explodir* já explodiu. É uma explosão de emoções e experiências não apenas de um indivíduo chamado Sérgio, mas do escritor Fantini que, cordeiro-e-tigre, registra histórias de muitas vidas - das suas e das nossas. Por isso, é um livro que vai provocando, no leitor, pequenas explosões de lembranças e, nesse micro movimento estético, associa indelevelmente ficção e vida.





Rubens Rangel

## **A arte cinematográfica como possibilidade de permanência da fantasia e da imaginação**

**Dilma Beatriz Rocha Juliano**

*Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Teoria Literária/UFSC. Professora dos Cursos de Letras e de Comunicação Social - habilitações em Jornalismo, Publicidade e Cinema-Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina/UNISUL. Pesquisadora na linha de narrativas em audiovisuais.*

**EM BUSCA DA TERRA DO NUNCA. Direção: Marc Forster. Intérpretes: Johnny Deep; Dustin Hoffman; Julie Christie; Katie Winslet. Fotografia: Roberto Schaefer. Reino Unido, Estados Unidos: Lumière, Miramax Films, 2004. 1 DVD (106 min.), color.**

A indicação feita pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de que a escola deva preparar-se para ensinar Mc Luhan tanto quanto Gutemberg é indicadora da necessidade da leitura de imagens. Não se trata de educar adultos e crianças para a leitura das narrativas imagéticas, numa retomada

iluminista da "educação do gosto", mas de indicar o exercício do ver como forma de demonstrar a polissemia das imagens.

O filme *Em busca da terra do nunca* é um belo exemplo das inúmeras possibilidades de sentido que se pode encontrar na produção cinematográfica. Essa película situa-se numa interessante fronteira - tanto pode ser consumida por adultos como uma história de amor impossível, ao contrapor vida e morte, quanto pode ser lida por crianças como um conto de fadas, nos moldes da "cultura da criança" enunciada por Walter Benjamin(1), como "o mundo autêntico daqueles contos [de fadas], [que] não é idílico, é belo e cruel".

Um filme dentro de um filme, assim parece desdobrar-se a narrativa de *Em busca da terra do nunca*. Na superfície das imagens é possível ver a estética hollywoodiana mais conhecida como imagem mercadoria: a imagem que se vende fácil pela repetição indiscutível do entretenimento. No entanto, nas dobras do filme, o processo criativo da peça *Peter Pan* confunde-se com a própria história de convencimento sobre a criatividade e a imaginação como componentes inseparáveis da vida humana. Duas histórias que se dobram e desdobram nesse filme - uma mostrando os adultos que, mesmo infelizes e conformados aos padrões sociais, buscam desempenhar a função de educar as crianças na lógica burguesa, aquela do

concidadão útil, socialmente confiável e ciente de sua posição. [...] "As crianças têm mais necessidade de nós do que nós delas", esta é a máxima não confessada dessa classe [burguesa], que subjaz tanto às especulações mais sutis de sua pedagogia como à sua prática da reprodução(2).

A outra história mostra que na terra imaginária tudo está por ser inventado. Peter, a criança que no filme é mais resistente à fantasia, aprende no decorrer da história que a imaginação não é o inverso da maturidade. Talvez o que melhor se possa ler no texto-imagem é que imaginação e fantasia são ingredientes fundamentais para a consciência do adulto maduro. Buscar as respostas para os problemas da vida na materialidade das trocas, usando as regras da realidade já conhecida, pode gerar angústia, redobrar o sofrimento e sobrepesar os problemas. Ao contrário disso, recorrer à imaginação, buscar na terra do nunca o refúgio ao trágico da existência pode, surpreendentemente, fazer-nos esbarrar em jogos até então impensados. Imaginar é inventar outras lógicas, é criar sentidos ainda não experimentados.

É certo que o filme, em certos momentos, esbarra em maniqueísmos morais, mas eles não chegam a comprometer as possibilidades de leitura com um conteúdo ideológico de imagens plasmadas na estética mercadológica.

Sem dúvida, o ponto alto da estética do filme é a encenação da história de Peter Pan. É ali que se revela toda a potência imaginativa da criança. Benjamin(3) afirma que "a encenação contrapõe-se ao treinamento pedagógico como libertação radical do jogo, processo que o adulto pode tão-somente observar". Marc Forster nos faz observar "as energias das crianças" em contraposição aos "embaraços da pedagogia burguesa"; embaraços ali representados pela dureza dos adultos, em trajes *black-tie* e atitude circunspeta, que se instalam no teatro em busca de uma terra sempre reconhecida.

A imaginação e a capacidade de improvisação se confundem na criatividade infantil em cena. É também na encenação da peça *Peter Pan* que se dá o ápice da narrativa fílmica. Naquele momento, as crianças – tanto as que estão na platéia quanto as que estão no palco – mostram aos adultos o valor da fantasia: é ali que a arte revela a necessidade de que se acredite nela e que se extrapole com ela os limites da vida regrada. Não se trata, portanto, de um chamamento à sensibilidade? Nesse caso, não somos provocados a desconstruir nossa percepção do mundo e irmos em busca da terra do nunca?

O conjunto de elementos, a música, os enquadramentos de câmera, as imagens em movimento, os atores, o figurino, os cenários, a linguagem dos personagens compõem uma estética que pode despertar a sensibilidade anestesiada pelo cotidiano da vida, proporcionando aquilo que se chama de experiência estética – "novas forças, novas inervações vêm à luz, das quais o diretor jamais teve qualquer vislumbre durante o trabalho (4)."

#### Notas

[1] 1984. p. 15.

[2] 1984. p. 87.

[3] BENJAMIN, 1984, p. 89.

[4] BENJAMIN, 1984, p. 88.

---

#### **Bibliografia**

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcos Vinícius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.