

**Bruna Fontes Ferraz**  
**Juan Ferreira Fiorini**  
**Maria Elisa Rodrigues Moreira**

ORGANIZADORES

# **OBRA EM EXPANSÃO:**

TEXTUALIDADES E RELEITURAS MÚLTIPLAS





**OBRA EM EXPANSÃO:  
TEXTUALIDADES E  
RELEITURAS MÚLTIPLAS**



**Bruna Fontes Ferraz  
Juan Ferreira Fiorini  
Maria Elisa Rodrigues Moreira  
(Organizadores)**

**OBRA EM EXPANSÃO:  
TEXTUALIDADES E  
RELEITURAS MÚLTIPLAS**



1ª EDIÇÃO  
BELO HORIZONTE  
2025

O13      Obra em expansão: textualidades e releituras múltiplas  
/Organizadores Bruna Fontes Ferraz, Juan  
Ferreira Fiorini, Maria Elisa Rodrigues Moreira.  
– Belo Horizonte, MG: Tradição Planalto, 2025.

168 p. : foto. ; 15,5 x 22,5 cm

ISBN (impresso) 978-65-86268-59-1

ISBN (e-book) 978-65-86268-58-4

1. Linguística aplicada. 2. Letras. 3.  
Literatura. 4. Artes. I. Ferraz, Bruna Fontes. II.  
Fiorini, Juan Ferreira. III. Moreira, Maria Elisa  
Rodrigues.

CDD: 418

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Informação bibliográfica deste livro, conforme a NBR 6023:2002 da Associação  
Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

Copyright © 2025

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

Editor Executivo

**Ricardo S. Gonçalves**

Revisão

**Bruna Fontes Ferraz**

**Maria Elisa Rodrigues Moreira**

Conselho Editorial

**Dr.a Ana Carolina Vilela-Ardenghi (UFMT)**

**Dr. André Tessaro Pelinser (UFRN)**

**Dr.a Bruna Fontes Ferraz (CEFET-MG)**

**Dr.a Daniela Correa Leite (in-Próprio Coletivo)**

**Dr.a Leticia Fernandes Malloy Diniz (UFRN)**

**Dr.a Luisa Angélica Paraguai Donati (PUC-Campinas)**

**Dr.a Maria Alzira Leite (UTP)**

**Dr.a Maria Elisa Rodrigues Moreira (UPM)**

**Dr.a Regina Pires de Brito (UPM)**

**Dr.a Rosângela Fachel de Medeiros (UFPEL)**

Produção

**Tradição Planalto Editora**

[www.tradicaoplanalto.com.br](http://www.tradicaoplanalto.com.br)

Tel.: +55 (31) 3226-2829

# Sumário

- 7**      **Textos em potência: desdobramentos artísticos**  
Bruna Fontes Ferraz  
Juan Ferreira Fiorini  
Maria Elisa Rodrigues Moreira
- 13**     **Literatura em campo expandido: reflexões teóricas**  
Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Bruna Fontes Ferraz
- 27**     ***Boquitas pintadas* e a colagem como  
técnica de expansão de textos**  
Juan Ferreira Fiorini
- 41**     **Livros em chamas: materialidade do texto  
e literatura em campo expandido**  
Rafael Climent-Espino
- 63**     **Textualidades coextensivas: Robert Smithson e  
a pós-narrativa de Agustín Fernández Mallo**  
Michel Mingote Ferreira de Azara
- 79**     **Do cinema para a literatura: a novelização  
da obra *Era uma vez em... Hollywood***  
Isabella Mantovani Matta
- 91**     **Irene e Francisco: comparações entre as personagens  
do livro *De amor e de sombra* e do filme homônimo**  
Laís Gerotto de Freitas Valentim

- 107** ***Memórias póstumas de Brás Cubas em cordel: uma análise intermediática***  
Adeval Ferreira de Andrade Neto
- 121** ***Quando a literatura se torna oráculo: uma reflexão sobre *The Literary Witches Oracle****  
Emanuel J Santos
- 137** ***O desenho animado em livros: uma análise dos paratextos em *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!*, de Martin Olson, Olivia Olson e Pendleton Ward***  
Giovanna Suleiman
- 151** ***A poeistência do slam: literatura em campo expandido nas escolas***  
Camila Valcanover  
Luana Della-Flora
- 165** ***Sobre os autores***



# Textos em potência: desdobramentos artísticos

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2018)<sup>1</sup> correlaciona dois conceitos para que uma obra se constitua: potência e ato. Para ele, o “antes” da obra, aquilo que existe ainda idealmente e que começa a tomar corpo por meio de fragmentos esboçados ou rascunhados, passará ao ato de criação sem que a potência seja completamente esgotada. Nesse sentido, uma obra, no seu entendimento, nunca estaria completa ou acabada, contribuindo para um “processo criativo potencialmente infinito” (Agamben, 2018, p. 117). Assim, a obra é uma “criatura híbrida”, um “não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança, por assim dizer, no ato” (Agamben, 2018, p. 122).

Esse resto de potência que uma obra guarda em si é imprescindível para que a leitura e a recepção se façam possíveis: diante de uma obra realizada, é como se o leitor conseguisse captar essas fagulhas mantidas em potência e, delas, extraísse uma nova obra, num processo criativo vivo e contínuo. O “depois” da obra, considerando sua impossibilidade de completude ou acabamento, poderia, pois, ecoar em produções derivadas: ali onde um artista “abandona”<sup>2</sup> sua obra ao julgá-la finalizada, outro captaria a potência mantida no ato e, partindo dela, produziria uma nova.

Essa dinâmica garante a infinitude do processo de criação: se a realização em ato não esgota a potência de uma obra, é possível que ela ecoe e se desdobre em outras produções estéticas. É, pois, partindo da constatação de que toda obra é um tipo de releitura de outra, que

---

1 AGAMBEN, Giorgio. Do livro à tela. O antes e o depois do livro. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 111- 136.

2 O uso do termo “abandonar” para se referir a uma obra realizada remonta ao pensamento do artista plástico e escultor Alberto Giacometti, para quem, segundo Agamben (2018, p. 117), “um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado”.

a expande rumo a outras textualidades, linguagens e mídias, que este livro passa ao ato.

Para que alguns conceitos da chamada “literatura em campo expandido” reverberem sobre os textos que compõem este livro, o iniciamos com algumas reflexões teóricas que se detêm sobre esse campo de investigação, cuja abertura sem limites gera ainda certo atordoamento entre leitores e críticos. Espera-se, assim, que o texto de abertura, escrito por Maria Elisa Rodrigues Moreira e Bruna Fontes Ferraz, possa suprir uma lacuna ao situar histórica e criticamente o percurso artístico que culmina na expansão do campo da literatura.

Na sequência das reflexões teóricas discutidas por Moreira e Ferraz, Juan Ferreira Fiorini analisa, em “*Boquitas pintadas* e a colagem como técnica de expansão de textos”, o romance de Manuel Puig como um caso paradigmático da interseção entre o literário e o popular, no qual a técnica da colagem — por meio do uso de recursos gráficos, técnicas intertextuais e da atribuição de epígrafes — expande a literatura.

Partindo do postulado da crítica argentina Josefina Ludmer, uma das pensadoras que contribui para se pensar a literatura em campo expandido, de que “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)”, Rafael Climent-Espino, em “Livros em chamas: materialidade do texto e literatura em campo expandido”, argumenta que livros são produtos para serem consumidos como qualquer outro, dessacralizando, de certa forma, o texto literário. Para endossar sua tese, analisa o que chama de “objetos-livros”, materializados em caixas de fósforos, a partir do diálogo com a obra *Homenaje* (1974), do escultor argentino Leopoldo Maler: *Cabezas rascan paredes (poemas para prender en plena calle)* (2012), do artista espanhol Julio Fernández Peláez; *Hai-Kaixa* (2010), de Marcelo Dolabela; e *Dois palitos* (2007), de Samir Mesquita, observando como, na própria materialidade do texto, há uma expansão da prática literária.

Michel Mingote Ferreira de Azara, por sua vez, em “Textualidades coextensivas: Robert Smithson e a pós-narrativa de Agustín Fernández Mallo”, investiga o modo como as textualidades dos dois artistas expandem-se para o espaço da rua: no caso do

escultor estadunidense, pelas fotografias feitas, durante um passeio no espaço periférico de Passaic, de alguns objetos, estruturas e cenas que ele nomeia de “monumentos”; já o escritor espanhol refaz a caminhada daquele pelo ciberespaço do Google Street View. Azara conclui, assim, ao observar no gesto dos dois artistas uma “escrita de caminhada”, uma espécie de “devir heteromidiático”, no qual a paisagem e o espaço (e tudo aquilo que os constitui) se expandem para a escrita e o livro.

A potência que se mantém numa obra realizada permite ainda que outras artes dela se apropriem num curioso caso de “inversão de papéis”. É o que analisa Isabella Mantovani Matta, em “Do cinema para a literatura: a novelização da obra *Era uma vez em... Hollywood*”, ao investigar um caso de expansão entre mídias diversas: a novelização. A partir de um estudo comparativo do processo adaptativo que leva o filme de Quentin Tarantino para as páginas de um livro, a autora evidencia que esse texto, para além de satisfazer demandas comerciais, possibilita uma expansão dos sentidos das duas obras de arte em diálogo, enriquecendo uma à outra pela multiplicidade de perspectivas que cada materialidade oferece.

Também analisando o diálogo intermídia, Laís Gerotto de Freitas Valentim, em “Irene e Francisco: comparações entre as personagens do livro *De amor e de sombra* e do filme homônimo”, debruça-se sobre o romance de Isabel Allende, contrastando-o à sua adaptação cinematográfica, realizada por Betty Kaplan. A pesquisadora reafirma a independência de uma mídia que deriva de outra, revelando sua abrangência significativa para além da obra que lhe deu origem.

Em “*Memórias póstumas de Brás Cubas* em cordel: uma análise intermediática”, Adeval Ferreira de Andrade Neto, tendo em vista a expansão da recepção à Literatura de Cordel no Brasil, investiga a adaptação realizada por Varneci Nascimento do clássico romance de Machado de Assis. Ao analisar as estratégias do cordelista em sua produção derivada, Andrade Neto compreende a liberdade criativa de Nascimento, que busca dialogar com Machado de Assis numa perspectiva palimpséstica, como apregoa Linda Hutcheon, sem desrespeitar as estruturas composicionais do cordel.

Outro curioso exemplo de expansão narrativa — o dos oráculos literários — é investigado por Emanuel J Santos em “Quando a literatura se torna oráculo: uma reflexão sobre *The Literary Witches Oracle*”. Ao se deter sobre a obra *The Literary Witches Oracle*, de Taisia Kitaiskaia, que constrói o seu oráculo a partir de um livro biográfico — *Bruxas Literárias: Alquimia das palavras* —, o pesquisador observa o processo de composição das setenta cartas que constituem o oráculo: 30 cartas referenciando as escritoras da obra de partida, e 40 cartas cujas identificações associam-se ao universo semântico da bruxaria, como “Sapo” e “Caldeirão”, por exemplo. Ao mesclar as linguagens verbal e imagética, a obra de Kitaiskaia expande-se, configurando uma nova mídia: o oráculo, mais especificamente, o oráculo literário.

Refletindo sobre a expansão narrativa em sua conjugação com outros gêneros textuais, Giovanna Suleiman, em “O desenho animado em livros: uma análise dos paratextos em *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy’s Super Secret Scrapbook!!!*, de Martin Olson, Olivia Olson e Pendleton Ward”, analisa o modo como os paratextos são explorados nesse livro com vistas a criar outras camadas narrativas e outros mundos ficcionais.

Por fim, percebendo a potência artística no âmbito educacional, Camila Valcanover e Luana Della-Flora, em “A poesistância do slam: literatura em campo expandido nas escolas”, partindo da premissa de que “a literatura em campo expandido é também a literatura em um campo de resistência”, analisam onze poemas produzidos por estudantes do Ensino Médio integrantes do projeto Slam Interescolar, no ano letivo de 2019, que figuram na obra *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: slam interescolar* (2021). Por meio desse estudo, constatam no slam uma forma de alargamento dos horizontes do literário, em vez de seu apagamento, assumindo a transposição de fronteiras de materialidades diversas, de performances e de corpos como determinantes para a produção de novos sentidos e formas de fruir e produzir a arte contemporânea.

Os dez textos que constituem este volume — articulados às quatro linhas de pesquisa desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa LICEX

– Literatura em campo expandido<sup>3</sup>, ao qual estão vinculados seus autores — são, portanto, um exemplo promissor de como toda obra de arte mantém-se viva a cada vez que um leitor acolhe sua potência preservada no ato e, dessa potência, faz surgir uma nova possibilidade de criação artística que amplia as fronteiras do campo literário.

Boa leitura!

*Bruna Fontes Ferraz*  
*Juan Ferreira Fiorini*  
*Maria Elisa Rodrigues Moreira*

---

3 O Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em Campo Expandido, formado em 2022 na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e certificado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), se constitui como espaço de reflexão e pesquisa sobre a literatura, considerando as abordagens teórico-críticas que a compreendem como uma manifestação cultural em constante diálogo com outras artes e outros campos do saber, e que, por conseguinte, a cada dia vê suas fronteiras se expandirem. Para o desenvolvimento de suas atividades, o LICEX organiza-se sob quatro linhas de pesquisa, quais sejam: Literatura, artes e mídias; Arte, literatura e espaço público; Literatura e outros campos do conhecimento; e Materialidades do texto Cf. [grupolicex.com](http://grupolicex.com).



# Literatura em campo expandido: reflexões teóricas

Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Bruna Fontes Ferraz

Entre 1967 e 1970, o crítico norte-americano Gene Youngblood escreveu e publicou uma série de artigos para o periódico *The Los Angeles Free Press*, nos quais analisava, entre outros fenômenos de contracultura, cinema experimental, música, teatro e novas mídias. Dessa relação entre arte, sociedade e mídias audiovisuais, resultou não só o livro *Expanded cinema*, lançado em 1970, como se sedimentou um conceito que reverbera até os dias de hoje. Embora essa expressão não tenha sido cunhada por Youngblood — sua autoria é creditada ao cineasta Stan VanDerBeek, que utilizou o termo em questão em 1966 —, cabe a ele o estabelecimento de uma concepção que se alastrou pela arte de um modo geral, desde que a tecnologia passou a ser utilizada com finalidades estéticas na promoção de uma arte que expandisse suas fronteiras em direção a um espaço heterotópico (ver Foucault, 2009).

Youngblood constatava, assim, uma revolução cultural proporcionada pelo advento da tecnologia, que culminaria em “uma constelação de conversações em uma república democrática de comunidades de realidades autônomas no espaço virtual. Seriam atopias — formações sociais sem limites nem fronteiras, definidas não pela geografia, mas pela consciência, pela ideologia e pelo desejo”<sup>1</sup> (Youngblood, 2012, p. 17, tradução do espanhol nossa). A expansão de que fala o crítico norte-americano é, pois, um caminho para a liberdade e para a fusão, decorrente dessa “rede intermídia” (*intermedia network*)

---

1 No espanhol: “una constelación de conversaciones en una republica democratica de comunidades de realidad autónomas en el espacio virtual. Serian atopias — formaciones sociales sin limites ni fronteras, definidas no por la geografía, sino por la conciencia, la ideología y el deseo.”

que provocaria uma transformação da consciência humana. Nesse sentido, para o autor o próprio conceito de “cinema expandido” seria ampliado:

Quando dizemos “cinema expandido” nos referimos verdadeiramente à consciência expandida. Cinema expandido não significa filmes computadorizados, monitores de fósforo, luz atômica ou projeções esféricas. Cinema expandido não é, absolutamente, um filme: tal como a vida, é um processo de transformação, uma viagem histórica em curso do homem para manifestar sua consciência fora de sua mente, em frente a seus olhos<sup>2</sup> (Youngblood, 2012, p. 57, tradução do espanhol nossa).

A ideia de expansão marcaria, portanto, para o crítico de cinema estadunidense, uma possibilidade de efetivação da utopia, que deixaria de ser um lugar inexistente para se tornar viável. Isso só seria possível em decorrência do que o próprio Youngblood denominou “rede intermídia”. Ou seja, a tecnologia abriu espaço para o encontro, o contato, de “comunidades” autônomas entre si. Essa abertura — pela ausência de um espaço delimitador, segregador e limitante — nas artes evocaria uma expansão jamais vista: a tecnologia permitiu um cruzamento potencial de mídias díspares pelo espaço virtual.

Também atenta à maleabilidade e à fusão entre artes e mídias diversas que marcavam a produção estética desse contexto estava a professora e crítica Rosalind Krauss. Contemporaneamente a Youngblood, Krauss observava com certa surpresa que, nas décadas de 1960 e 1970, obras bastante heterogêneas estavam recebendo a denominação de escultura. Nesse sentido, constatava que o próprio campo estaria passando por um processo de ressignificação e de abertura, pois poderia abarcar coisas muito díspares, até mesmo aquilo que não seria considerado escultura: “Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas [...], numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de

---

2 No espanhol: “Cuando decimos ‘cine expandido’ nos referimos verdaderamente a la conciencia expandida. Cine expandido no significa películas computarizadas, monitores de fósforo, luz atômica o proyecciones esféricas. Cine expandido no es una película en absoluto: tal como la vida, es un proceso de transformación, el viaje histórico en curso del hombre para manifestar su conciencia fuera de su mente, frente a sus ojos.”



um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (Krauss, 1984, p. 129).

A transgressão imposta pelos artistas daquele contexto obrigou a crítica a se situar de maneira diferente diante da obra; o desconforto, se foi gerado, decorreu de um certo colapso na forma canônica e tradicional de se compreender a arte — no caso de Krauss, a escultura. Assim, a pesquisadora observa que já não havia mais uma categoria universal que pudesse classificar a escultura, uma forma artística que colocava os críticos diante do desconhecido:

[...] o termo escultura, que pensávamos estar resguardando, começou a se tornar obscuro. Havíamos pensado em utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades; mas esta categoria, ao ser forçada a abranger campo tão heterogêneo, corre perigo de entrar em colapso. Logo, ao olharmos para o buraco feito no solo, pensamos que sabemos e não sabemos o que seja escultura (Krauss, 1984, p. 131).

Krauss pontua, portanto, que é justamente a conjugação entre escultura e não-escultura o que permite a expansão desse campo artístico. O estranhamento gerado pelas obras com as quais se deparava naquele contexto era decorrente da imposição da perda de um lugar, de um espaço fixo, o que até aquele momento era condição *sine qua non* para a definição de um monumento escultórico. Duas categorias da escultura moderna — perda absoluta de lugar e autorreferencialidade — foram, portanto, determinantes para “a condição essencialmente mutável de seu significado e função” (Krauss, 1984, p. 132): “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (Krauss, 1984, p. 132).

Nesse sentido, a autora observa uma espécie de “ausência ontológica” que marcaria o próprio processo de expansão pelo qual passava a arte escultórica, ou seja, “a *não-arquitetura* é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo *paisagem*, e *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*” (Krauss, 1984, p. 132, grifos da autora). Seguindo essa lógica, o próprio conceito de escultura, que poderia

ser definido como “não-arquitetura” e “não-paisagem”, passa a admitir também a “arquitetura” e a “paisagem” em sua composição, de modo que o campo estaria se expandindo, já que “pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: paisagem e arquitetura — termos estes que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra” (Krauss, 1984, p. 134). A conclusão a que Krauss chega, em texto intitulado “*Sculpture in the Expanded Field*”, de 1979, é a de que a escultura pode contemplar “meios diferentes de expressão” (Krauss, 1984, p. 137), e que esses meios — ou mídias — podem passar a constituí-la em sua própria concepção e conformação.

Se quiséssemos, comparativamente, usar a teoria estruturalista de Krauss para pensar a literatura em campo expandido, poderíamos supor que um conceito tradicional e canônico para defini-la seria o de “não-pintura” e “não-escultura”, por exemplo. Porém, em seu viés transgressor, instaurado sobretudo pela literatura contemporânea (mas não apenas), a literatura se vale de outras materialidades artísticas, incluindo as digitais, de modo que o campo da literatura pode, sim, passar a contemplar o da “pintura” e mesmo o da “escultura”, entre outros, rompendo com esse conceito tradicional constituído pela negatividade.

Alguns anos se passaram até que a noção de expansão fosse utilizada em associação com a literatura: a primeira referência que pudemos encontrar com essa abordagem é de 2003, quando a pesquisadora e professora de teoria literária holandesa Mieke Bal publicou o artigo “*Meanwhile: Literature in an Expanded Field*” (Bal, 2003). Nesse texto, Bal discute a questão da fronteira em diálogo com as noções de nacionalidade, interculturalidade e interdisciplinaridade, e, ainda que de maneira tangencial, recupera elementos que a ideia de “campo expandido” de Krauss delineava, ao afirmar que “Fronteiras foram traçadas tanto em torno das nações quanto da literatura; até certo ponto, são as mesmas fronteiras. Se as fronteiras definem nações, elas também definem territórios acadêmicos” (Bal, 2003, p. 185, tradução nossa).

Analisando um romance congolês escrito em francês<sup>3</sup>, a pesquisadora discorre sobre a insustentabilidade das fronteiras tematizadas na narrativa, sejam elas de cunho nacional, idiomático, histórico, político ou moral. Esse esgarçamento das fronteiras é elaborado narrativamente, por meio da imprecisão e complexidade com que se constroem a trama, seu narrador, seus personagens e os espaços pelos quais estes transitam. E é ao refletir sobre esses elementos e estratégias narrativas que Bal (2003, p. 186, tradução nossa) se pergunta se essa forma de narrar seria “uma metáfora para o estado incerto da nação” ou se, ao contrário, a trama ali apresentada seria “uma metáfora para o estado da literatura em uma poética de atravessamento de fronteiras” e “uma alegoria para o potencial da literatura de contribuir com o pensamento social”.

Ainda que não mencione os dois textos dos anos 1970 sobre os quais nos detivemos, Bal se aproxima da discussão tanto pela escolha terminológica com a qual intitula seu texto quanto por se valer de questões que tomam a porosidade das fronteiras como lente analítica para refletir sobre o lugar ocupado pela literatura, como espaço de produção de conhecimento, em um contexto de globalização e avanço tecnológico.

O tema volta ao debate quando Josefina Ludmer, no ensaio “Literaturas pós-autônomas”, de 2007, considera que, no século XXI, estaríamos vivendo o fim de uma determinada ideia de “campo”, de matriz bourdiesiana<sup>4</sup>, que garantiria a autonomia e a independência

---

3 Trata-se do romance *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, de Tchicaya U Tam'si (1931-1988), cujo protagonista é um juiz que atua no Congo logo após a independência da nação, momento que se apresentava repleto de esperanças e de problemas decorrentes da colonização. O juiz se depara com o caso de assassinato em série de meninas que ainda não atingiram a puberdade, o qual desvela uma série de dilemas culturais presentes em toda a África recém-descolonizada.

4 A noção de campo desenvolvida por Pierre Bourdieu foi construída progressivamente, sendo recuperada em textos produzidos entre os anos de 1966 e 2001, os quais se encontram reunidos no livro *Microcosmes. Théorie des Champs*, editado por Jérôme Bourdieu e Franck Poupeau em 2022 (Martin, 2022). Essa noção foi posteriormente estendida a dimensões específicas da vida social, como o “campo literário” (Bourdieu, 1996), assim como questionada por autores como Michel de Certeau, com sua “invenção do cotidiano” (Certeau, 1998), e Bernard Lahire, com seu “contracampo” (Lahire, 2002). O aprofundamento dessa discussão não cabe nos limites deste artigo, e pretendemos desenvolvê-la em outra oportunidade.

de cada arte. É por isso que, como observava Krauss, a escultura, por exemplo, poderia ser definida como “arquitetura” e “paisagem”, pois a expansão pela qual passava permitia que outros campos artísticos fossem a ela fundidos. Assim, muito embora Youngblood pensasse esse fenômeno a partir do cinema e Krauss, da escultura, essa expansão não se restringia apenas às duas artes destacadas: trata-se de uma característica da própria contemporaneidade que viabiliza o contato entre os campos. Nas palavras de Ludmer (2010, p. 3): “hoje se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A realidade ficção da imaginação pública as contém e as fusiona”.

Diante desse cenário, Ludmer reivindica uma “mudança no estatuto da literatura” para que haja, de maneira coerente às escrituras do presente, outra episteme e outros modos de lê-la (ver Ludmer, 2010, p. 4). Se a literatura do presente atravessa a fronteira da ficção, reformulando a categoria de realidade e tomando várias formas, gêneros e mídias para “fabricar” o cotidiano, observa-se que aquelas categorias críticas exclusivas de uma certa imanência teórico-literária não se adequam mais para ler esses “objetos verbais” híbridos:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não

são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (Ludmer, 2010, p. 1).

É, portanto, esse caráter ambivalente que marca a estética contemporânea, fadada a se situar num espaço intervalar e limítrofe: dentro e fora ao mesmo tempo de si, da realidade e das artes. Nesse contexto, não caberia mais pensar o campo literário em uma perspectiva autônoma, associada em especial aos seus limites e circunscrições, mas, antes, far-se-ia necessário compreendê-lo em perspectiva expandida, uma vez que os elementos que o compõem não são mais facilmente delimitáveis como “literários”.

Nesse campo expandido cabem os mais variados objetos, teorias, metodologias, processos, mídias e materialidades, que acabam por tornar visíveis as ambiguidades, as aporias, a inconstância disso a que vimos chamando literatura e tentando, ao longo do tempo, especificar e classificar. Afinal, conforme considera Claudia Kozak em artigo intitulado “Literatura expandida en el dominio digital”, “A noção de literatura expandida resulta sugestiva, ainda que não de todo explicativa. Sua amplitude e vaguidão sugerem mundos possíveis para a literatura em épocas de sua mutação. Sugere, inclusive, porvires que nos animam a seguir dizendo literatura, ainda que na incerteza”<sup>5</sup> (Kozak, 2017, p. 221, tradução nossa).

É a partir dessa mirada expansiva que a pesquisadora argentina Florencia Garramuño também se insere nesse debate teórico-conceitual, recuperando as reflexões de Krauss e de Ludmer para a elas acrescentar outras noções relevantes: as de inespecificidade, não pertencimento (ou impertinência)<sup>6</sup> e fora de si. O assunto surge nos artigos “Los restos de lo real”, de 2008, e “La literatura en un campo

---

5 No original: “La noción de literatura expandida resulta sugerente, aunque no del todo explicativa. Su amplitud y hasta vaguedad sugiere mundos posibles para la literatura en épocas de su mutación. Sugiere, incluso, porvenires que nos animan a seguir diciendo literatura, aun en la incerteza.”

6 Ao discutir sobre o não pertencimento, Garramuño aponta que o uso da expressão “impertinência” parece mais adequado para se pensar essas produções estéticas por seu caráter provocativo: a impertinência reforça, ao contrário do não pertencimento, não algo que se assuma como uma “carência”, uma “falta”, mas antes como uma resposta criativa, potente, impertinente a algo que se deseja limitar.

expansivo: y la indisciplina del comparatismo”, de 2009, mas suas proposições serão sistematizadas no livro *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, lançado em 2014, no qual ela toma como mote para reflexão a instalação *Fruto extraño*, do artista e escritor brasileiro Nuno Ramos, realizada em 2010. Segundo Garramuño (2014, p. 11-12), essa instalação se configura por meio “da áspera convivência de diferenças e heterogeneidades que a compõem”, o que mobilizaria a questão que interessa à pesquisadora para refletir sobre as estéticas contemporâneas: como tratar da especificidade das diferentes linguagens artísticas quando a arte passa a se constituir de “meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros — em todos os sentidos do termo — e disciplinas [...]” (Garramuño, 2014, p. 11-12)?

Essa discussão a respeito da inespecificidade como característica central da arte contemporânea articula-se aos debates associados ao “campo expandido”, uma vez que este também teria como característica basilar a dificuldade de se estabelecer a partir de categorias estéticas baseadas na semelhança formal, alargando, portanto, os limites do que tradicionalmente associávamos a determinadas linguagens artísticas. A literatura contemporânea, por exemplo, na perspectiva de Garramuño, enfatiza justamente a ultrapassagem de alguns dos limites mais caros ao campo literário, limites com os quais esse campo foi abordado “com relativa comodidade” (Garramuño, 2014, p. 33) até os anos de 1960, e vai na contramão mesmo da “noção de campo como espaço estático e fechado” (Garramuño, 2014, p. 34)<sup>7</sup>. O campo, agora, encontra-se em movimento, sendo atravessado por fluxos constantes que rompem com os limites com os quais se procurava circunscrevê-lo, exigindo que leitores e pesquisadores abandonem um certo lugar de conforto para se lançar em movimentos críticos frágeis, efêmeros, múltiplos.

---

7 Entre esses limites, ou categorias, que marcavam o literário e são agora postos em xeque, a pesquisadora argentina menciona como exemplos “o esvaziamento da categoria de personagem”, “a desestruturação da forma romance, na ficção” e “os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa com discursos indiferenciados” (Garramuño, 2014, p. 87-88).

Esse movimento de “impertinência”, ou seja, de não pertencimento a uma categoria específica, atravessa a arte contemporânea, seja nas artes plásticas, como exemplifica a já mencionada instalação de Nuno Ramos, seja na literatura, que aqui nos interessa mais diretamente. Recorrendo a estratégias diversas em sua conformação — a incorporação de outras linguagens à materialidade do texto literário (como fotografias ou ilustrações), a fragmentação do texto, a composição de um material heteróclito temática ou materialmente, a abertura a questões advindas de diversos “campos” —, essas obras têm em comum o fato de que provocam um transbordamento dos limites que se associam às categorias nas quais se inserem (talvez seja mais apropriado falar sobre categorias das quais se aproximam, não mais tomando-as como relação de pertencimento).

Assim, para pensarmos com Cássio Hissa (2006), podemos pontuar que essas obras artísticas fazem dos limites fronteiras que se tornam, a cada vez, mais espessas e porosas, reforçando a ideia de que o campo literário se encontra em pleno movimento expansivo, passando a ser atravessado por manifestações bastante distintas entre si. O que aproximaria as obras que compõem esse campo seria justamente “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (Garramuño, 2014, p. 12). Nesse sentido, pode-se afirmar que o campo expandido diz respeito a essa ruptura com os próprios, à articulação de materiais e linguagens heterogêneos, à imbricação entre o ficcional e o real, enfim, a uma literatura que não se percebe mais como “esfera independente e autônoma” (Garramuño, 2014, p. 36), mas como espaço de imbricamento com o mundo, com outras linguagens, com outros modos de conhecimento. Uma literatura, portanto, “fora de si”, atravessada por tensões e instabilidades.

Garramuño percorre em seu livro uma série de obras estéticas, desvendando os múltiplos caminhos pelos quais elas se propõem a esses movimentos de impertinência. Ao falar sobre o romance *Lejos de dónde*, por exemplo, de Edgardo Conzarinsky, reforça como esse movimento pode decorrer, de um lado, das temáticas ali discutidas (no caso, as migrações), e, de outro, de escolhas formais, como a mistura

de informações reais e ficcionais, que leva a uma “continuidade entre ficção e realidade” que reforça o não pertencimento da obra a nenhuma dessas categorias.

A pesquisadora pontua ainda uma ideia de “brevidade” que pode ser associada a essas obras, em razão de certa fragilidade, ou vulnerabilidade, que as caracteriza: são obras que não chegam “a articular-se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade, a procurar ou achar um abrigo que as proteja” (Garramuño, 2014, p. 13-14). Seus vínculos com qualquer categoria literária pré-determinada são precários, frágeis, efêmeros.

Outro caminho pelo qual essas obras questionam a especificidade e o pertencimento é a utilização, em sua composição, de “vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam música, filme, literatura, arte, cinema, fotografia e poesia” (Garramuño, 2014, p. 14). Ao recorrer a essas estratégias, tais obras questionam o que haveria de “próprio” à literatura, ou seja, a especificidade desta. Com isso, provocam a expansão dos limites do campo do literário, apostando seja na intermedialidade, seja no diálogo transdisciplinar, criando linhas de fuga a qualquer noção de propriedade, especificidade e pertencimento, mobilizando “uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção” (Garramuño, 2014, p. 15).

Garramuño sustenta ainda que esse recurso à multiplicidade de meios, suportes e campos disciplinares não se faz apenas pelo entrecruzamento entre eles, mas também por tentativas de esgarçamento dos limites localizados no escopo de uma mesma linguagem, reforçando o debate sobre uma “arte inespecífica” na contemporaneidade, uma arte que aposta em sua impertinência como potencial crítico-criativo.

É assim que a literatura contemporânea problematiza, por exemplo, os gêneros literários, esboroando os limites entre uns e outros seja pela inserção de um gênero no outro (um romance que traz contos em sua conformação), pela continuidade entre gêneros (como no romance autobiográfico e em suas variantes), pela hibridez de seus elementos (narrativas que se situam entre o conto e o ensaio, entre a prosa e a poesia). Embora essa característica não seja fenômeno recente



na literatura, e essa expansão tenha sido intensamente explorada ao largo da Modernidade e do experimentalismo das vanguardas europeias que marcaram o início do século XX, Claudia Kozak, em artigo já referenciado, observa que o impulso de expansão se acelera a partir dos anos sessenta do século XX, constatando, assim, que o uso do “campo expandido” para a literatura funcionaria como o adjetivo kafkiano para Borges em “Kafka e seus precursores” (ver Kozak, 2017, p. 222). Esse movimento coloca em xeque, desse modo, a possibilidade de identificação do que seria “próprio” à literatura, e contribui para a expansão do campo literário.

Assim, além de um cruzamento de meios diversos, a literatura em campo expandido procede pela “combinação de diferentes mundos de referência” (Garramuño, 2014, p. 96), evidenciando que pôr em crise as especificidades do literário ultrapassa a mistura de suportes, visando à redefinição dos modos de se conceber, ler e analisar (ou criticar) essas obras impertinentes. Ao questionar noções como “próprio”, “especificidade” e “pertencimento”, a literatura contemporânea nega a moldura que cerceia o seu campo, escolhendo o limiar, a passagem e o deslocamento como os lugares de experiência da obra. A literatura, portanto, sai de si mesma.

Ana Kiffer, ao sistematizar o conceito de uma escrita fora si, em texto que integra o livro que organizou juntamente a Florencia Garramuño — *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas* —, reivindica dessa noção sua ambiguidade semântica para pensar a escrita contemporânea: “por um lado estar ‘fora de si’ exprime uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas, por outro, essa mesma noção vem evocar um certo deslocamento, mais além, uma profunda dissociação entre um ‘eu mesmo’ e algo fora dele” (Kiffer, 2014, p. 52). O sentido metafórico de “fora de si”, o daquele que perde a razão, é também tomado por essa literatura em expansão que, ao habitar o fora e por ele ser habitada, “ganha através da escrita essa libertação” (Kiffer, 2014, p. 53).

Outras corporalidades são, portanto, associadas ao “espaço” plástico e movediço onde a literatura contemporânea transita, nem dentro nem fora, mas na passagem, deixando “sua identidade fixadora

para transformar-se num procedimento algo móvel, vibrátil” (Kiffer, 2014, p. 55). Nesse contexto, a arte contemporânea parece propor refazer seu próprio corpo: composto pela literatura e pela não-literatura, pelo artístico e pelo cotidiano, pelos espaços reais e virtuais. Desse tensionamento, decorreriam formas expandidas.

## Referências

BAL, Mieke. Meanwhile: Literature in an Expanded Field. In: HOVING, Isabel; KORSTEN, Frans-Willem; VAN ALPEN, Ernst (ed.). *Africa and Its Significant Others: Forty Years of Intercultural Entanglement*. New York: Rodopi, 2003. p. 183-197.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 3, 2008. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/los-restos-de-lo-real-de-florencia-garramuno-2/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 1, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/2190>. Acesso em: 11 jul. 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 47-68.

KOZAK, Claudia. Literatura expandida en el dominio digital. *El taco en la brea — Revista del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, Santa Fé, año 4, n. 6, p. 220-245, nov. 2017. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EITacoenlaBrea/article/view/6973>. Acesso em: 21 jun. 2024.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1984. Reedição disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 20 jan. 2018.

- LAHIRE, Bernard. Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, n. 37-38, p. 1-37, 2002. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/Coleccionpedagogicauniversitaria/2002/no37-38/7.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2023.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro: Panfleto Político-cultural*, Desterro, p. 1-6, 2010. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- MARTIN, Monique de Saint. A noção de campo em Pierre Bourdieu. *Revista Brasileira de Sociologia*, Porto Alegre, v. 10, n. 26, p. 222-235, set./dez. 2022. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/910/433>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Cine Expandido*. Trad. Marfa Ester Torrado. Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.



# ***Boquitas pintadas e a colagem como técnica de expansão de textos***

*Juan Ferreira Fiorini*

*Nada es realista, todo es estilizado.*

**Manuel Puig**, *Bajo un manto de estrellas/El misterio del ramo de rosas*

O conceito de campo expandido<sup>1</sup>, entendido aqui como exercício crítico e como estratégia de produção literária, vem adquirindo relevância nos últimos anos, sobretudo quando os agentes acadêmicos — pesquisadores, cursos de graduação e pós-graduação, grupos de pesquisa e de estudo — se tornaram sensíveis ao reconhecimento de que a literatura é um campo aberto atravessado por confluências e convergências; por experimentações formais, estéticas e de linguagens; por diálogos com um universo textual (seja o texto verbal, sonoro ou visual) e com diferentes áreas de conhecimento; e formado ora por textos que, embora tradicionais, passam a ser permeáveis por possibilidades de leituras diversas às tradicionais, ora “aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido” (Ludmer, 2010). Torna-se, também, uma chave de leitura que traz certo conforto

---

<sup>1</sup> A modo de retrospectiva do conceito, poderíamos destacar quatro trabalhos fundamentais aos seus estudos: o livro *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood (1970); o artigo “A escultura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss (1984), publicado originalmente em 1979; o artigo de Mieke Bal (2003), “Meanwhile: Literature in an Expanded Field”, que é talvez o pioneiro em associar o conceito à literatura; e o artigo “Literatura postautónomas”, de Josefina Ludmer (2010). A consolidação do conceito impulsionará estudos aproximados, como os sobre inespecificidade e impertinência de Florencia Garramuño (2014) e sobre uma “literatura fora de si”, de Ana Kiffer (2014).

quando nos deparamos com objetos que, por sua inespecificidade (Garramuño, 2014), parecem estar alguns passos à frente, ou ser escorregadios demais para se deixarem apreender pelo exercício da crítica literária. A configuração do campo expandido como conceito nos permite, ademais, identificar o espírito de um tempo da crítica, e serve para calcularmos o quanto avançamos (ou pelo menos, o quanto nos tornamos mais maleáveis) em termos de aceitação do que será condizente ao jogo literário e em termos de entendimento de que a literatura é mais um ponto dentro de um amplo polissistema cultural (Even-Zohar, 2017), a conviver — pacificamente ou em crise, nos contatos e nos atritos — com outros sistemas de significação em um transbordamento das hierarquias ou das convenções que estabelecem quais espaços os textos devem ocupar.

Em paralelo, variados produtos literários foram produzidos antes dessa perspectiva de leitura (e durante a conformação do conceito de expansão, e depois de sua consolidação, como uma espécie de triunfo dos objetos e de suas potencialidades de leitura), abarcando, em sua tessitura, a desobediência não só aos estatutos da literatura como também às finalidades, aos suportes e às categorias formais de outros objetos culturais que, uma vez colocados em circulação nesses projetos literários, foram reelaborados, reestilizados, recortados de seus suportes convencionais, reciclados e colados à materialidade desses produtos. Embora praticamente infinitos sejam esses casos, vêm-me à memória os livros *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último Round*, de Julio Cortázar, publicados em 1967 e 1969, respectivamente, nos quais as imagens (fotografias, reprografias de anúncios publicitários e de notícias de jornal, desenhos feitos pelo autor e por outras pessoas) se intercalam à pluralidade genérica de textos verbais, organizados em variadas disposições, diagramações e tipografias (Cortázar, 2010a; 2010b). Recordo também os livros-objeto dos concretistas, em seu diálogo entre escultura, cisão da relação significante/significado e experimentalismo com design gráfico. Cito esses dois exemplos porque explicitam o questionamento da autonomia dos textos na confluência proposta nesses livros; por confirmarem em seu escopo a produção artística da América Latina como espaço singular de experimentação

estética e de expressão das especificidades culturais do continente, no qual emerge como um *locus* privilegiado de negociação identitária e de reconfiguração das linguagens artísticas; e por se situarem em um período do século XX em que as experimentações com as linguagens eram férteis e instigariam os limites interpretativos da crítica. Obras como essas e outras passariam a ser classificadas, posteriormente, sob um conjunto de termos — experimental, híbrida, pós-moderna, polifônica, pop — até chegarmos ao intento de Florencia Garramuño que, em 2014, ao ter como ponto de partida uma exposição de Nuno Ramos, traça um horizonte de leitura no qual produtos como esses (romances, contos, poesia, audiovisual, exposição, entre várias formas) e outros contemporâneos se assemelhariam a “frutos estranhos”

[...] e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros — em todos os sentidos do termo — e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem num local nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. [...] todas elas revelam, em seu conjunto — para além das diferenças formais entre elas —, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (Garramuño, 2014, p. 11-12).

Um terceiro caso, que se encaixa nos critérios a partir dos quais citei como exemplo os livros de Cortázar e dos concretistas, e que nos interessa especialmente neste artigo, está na obra de Manuel Puig, mais precisamente em seu romance *Boquitas Pintadas* (1982). Embora este texto tenha como propósito traçar uma análise sobre como as técnicas da colagem operam deslocamentos de diversos gêneros textuais convergidos na tessitura do romance, e propor uma perspectiva de leitura com relação a como esses textos, ao serem articulados formalmente na narrativa, são despídos de sua autonomia, de sua finalidade e de seus espaços específicos de produção, circulação

e consumo, creio que seja necessário trazer um breve resumo de sua trama.

Publicado em 1969, *Boquitas pintadas* traz à tona o jogo entre a linguagem literária e algumas formas textuais populares como elementos caros à estrutura do romance e à psicologia de seus personagens. Ambientado na pequena cidade fictícia de Coronel Vallejos, na Argentina da década de 1940, o romance explora as complexas interações entre os desejos individuais, as convenções sociais e as dinâmicas de classe em uma comunidade provinciana, e seus eventos narrativos giram em torno das memórias e correspondências que ligam diversos personagens a Juan Carlos Etchepare, um homem encantador e sedutor cuja morte precoce por tuberculose transforma em figura idealizada e nostálgica. As mulheres que orbitaram sua vida revisitam suas histórias pessoais em uma teia de paixões, frustrações e ressentimentos.

Ao elaborar a trama com vozes múltiplas, Puig cria um mosaico de vozes, gêneros e formas textuais para desconstruir as noções de amor romântico e heroísmo, expondo as contradições e fragilidades das relações humanas em uma sociedade patriarcal e conservadora, elabora uma reflexão sobre o poder das narrativas populares na formação de subjetividades e na perpetuação de estereótipos, e rende uma homenagem crítica à cultura de massas e às estéticas populares, adaptando-as a um texto literário que atravessa

[...] a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma



realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático (Ludmer, 2010).

Na obra de Manuel Puig, elementos como as radionovelas, os folhetins, as *novelas rosas*, as revistas de aconselhamento sentimental, as entrevistas para revistas de moda, os titulares das notícias dos jornais, as letras de bolero e de tango e o cinema constituem um escopo heterogêneo de sistemas de significação de consumo popular submetidos a uma micropolítica cultural e a um efeito de desterritorialização (Deleuze; Parnet, 1994), no qual a literatura e as mídias saem de seus espaços simbólicos, ocupam um espaço intermediário, habitam sem repouso uma instável zona de intersecção entre o literário e outros sistemas de significação.

Em *Boquitas pintadas*, o primeiro deslocamento está presente na premissa folhetinesca. Apesar do subtítulo “folhetim” presente na folha de rosto do livro e da distribuição dos capítulos por “fascículos”, simulando as estratégias de produção e circulação dos folhetins, o romance é elaborado como uma “transgressão paródica do folhetim” (Sarduy, 1971, p. 557), na qual são submetidos à paródia não somente a sua condição paratextual, em seus elementos mais estruturais, como também os desenlaces, as intrigas amorosas que constituem as tramas folhetinescas e os personagens que dão a tônica melodramática, heroica e maniqueísta dessas tramas: todos estão condenados a uma espiral de enganos, traições e finais infelizes.

O mosaico de vozes, gêneros e formas textuais ao qual me referi anteriormente é operado por Manuel Puig através de jogos de colagem e reciclagem das formas, conteúdos e códigos dos textos populares.

Enquanto técnica exercida pelas artes plásticas e visuais, a colagem se apropria de elementos preexistentes, deslocando-os de sua condição temporal e fazendo-os aderir a um produto que provoca uma suspensão das hierarquizações dos materiais presentes, de sua

condição indisciplinada (há uma técnica prevista, mas não um princípio orientador de um *quê* e um *como* da colagem), e uma aproximação estética entre cotidiano e arte — não como fusão, mas como uma quase-justaposição, um diálogo. Na colagem, revalorizam-se o descarte e sua reconfiguração na composição de um produto outro, e o que há de preexistente se renova em uma sensibilidade heterogênea, composta por texturas e materialidades que se, por um lado, são interferências, rasuras, deformações, por outro lado conferem ao produto sua estranha fluidez e sua indecisão.

Na leitura das técnicas da colagem possivelmente presentes no literário, algumas diferenças de método devem ser consideradas, além da existência de um leitor dotado de repertório para decodificar as materialidades incorporadas ao texto escrito e para reconhecer no literário um espaço de interseção e aberto à confluência de outros códigos a serem absorvidos estrutural e diegeticamente. Uma etapa do método de leitura da colagem na literatura está na gramática do olhar a reconhecer a diferença material entre os suportes visual e linguístico mediante o movimento de leitura. Se em um quadro a dispersão de elementos heteróclitos é organizada e interpretada pela simultaneidade do olhar do leitor, em um texto escrito o reconhecimento dos caracteres e das palavras como imagens dentro da quadratura de uma página exigirá uma organização linear do signo escrito mediante a sucessão dos morfemas e dos sintagmas cuja interpretação dependerá de paradigmas: língua, grau de conhecimento da língua, grau de familiaridade com as singularidades do texto, grau de atribuição e organização dos sentidos etc. Apesar de ser uma teoria rudimentar de decodificação, é possível identificar quando certas manifestações materiais da palavra alteram a uniformidade do texto implicando uma inconsistência do ritmo de leitura e deslocando o foco do olhar sobre a página. Há, na página, um estranhamento, e, se sei que se trata de uma intromissão no texto, também sei que se incorpora a ele. E sei, ainda, que entre essas rasuras e essas deformações, podem se dispor de variadas maneiras outros textos, num eco que é citação, retorno, evocação, transmutação, tradução, subversão desses textos. Ao leitor caberá emaranhar-se pela rede textual de relações que os textos guardam entre si. Outra etapa do

método de ler as colagens sob o literário: a colagem é a base sob a qual se assenta a intertextualidade.

Em *Boquitas pintadas*, o efeito de colagem se dá em duas operações. A primeira que aponto neste texto consiste na materialidade gráfica da palavra impressa e interfere no aspecto formal e visível da página; os enxertos gráficos atuam como signos que irrompem na página propondo pequenos tropeços nos ritmos de leitura de maneira que a colagem seja, a princípio, interpretada visualmente como interrupção da homogeneidade. A segunda, de teor diegético, estabelece um diálogo intertextual graças aos exercícios da paródia, do pastiche e da citação, que ora se mesclam, ora se separam do caráter formal do texto e colocam em circulação objetos estéticos que se revestem de novos valores.

No primeiro caso, o da alteração gráfica prevista na edição, a grafia em itálico ou em letras maiúsculas provoca um efeito de justaposições de efeitos textuais diversos, como os monólogos internos, as técnicas de capturas de vozes e olhares de seus personagens, ou a transcrição de um pensamento simultâneo de personagens que nem sempre corresponde à sua fala, oferecendo-nos uma perspectiva não unívoca da fala trazida à escrita, uma cisão entre o que se pensa e o que se diz, entre o que é mencionado para se chegar a um propósito e o que acaba sendo sepultado no imaginário do personagem.

Assim, a alteração gráfica se associa ao desenho de uma interferência, a um ruído resultante do repertório cultural da personagem, manifestado nas vozes internas ou externas das personagens. No caso da personagem Raba, por exemplo, as letras de tango atravessam o monólogo interno e atuam como autocomentário do sofrimento amoroso, da sensação da rejeição, da pobreza e das reminiscências da personagem. À performance internalizada articula-se o tango como enxerto em uma pertinência temática:

[...] assim Pancho vê que eu já voltei de Buenos Aires e de manhã, depois da missa das seis, ninguém vai à igreja, pela porta bem bonitinha dos fundos entra o Pancho, eu, a madrinha e o padrinho, peço ao patrão e à patroa para serem os padrinhos, a menina Mabel durante a manhã trabalha na escola, “... *y el gaucho extrañado le*

*dijo no llores mi pingo, que la patroncita ya no volverá...*” é um tango triste porque quando a rapariga morre o gaúcho fica sozinho com o cavalo e não pode acostumar-se com isso “... *tal vez por buena y por pura Dios del mundo se la llevó...*” mas o tango não diz se o gaúcho ficou com um filho, o Pancho ficaria com o Panchito se eu morresse, em que barraco? No dele ou no de minha tia? estamos no quarto sozinhos e com este pregador penduro a camisa azul-celeste por uma manga e os lenços de cor já estão pendurados, assim sendo só falta a outra camisa branca de seda, porque se eu morro e ele fica sozinho com o Panchito já não vai ficar tão triste, pelo menos deixei para ele um filho com boa saúde e bem bonito “... *entró al rancho en silencio y dos velas encendió, al pie de la virgencita que sus ruegos escuchó, decile que no me olvide, virgencita del perdón, decile que su gaucho se quedó sin corazón, tal vez por buena y por pura Dios del mundo se la llevó...*” e vejo que ele chora e reza por mim, perdô-lhe tudo! (Puig, 1982, p. 162-163).

Um segundo exemplo relevante para que se possam ver as heterogêneas texturas provocadas pelo efeito de colagem em *Boquitas pintadas* está no décimo primeiro fascículo do folhetim puiguiano. Nené, após ir a Cosquín e visitar o sanatório onde se recuperava Juan Carlos, e depois de um diálogo com uma das amantes de Juan, regressa a seu povoado em um ônibus com seus dois filhos. Impressionada com a experiência da viagem, o trajeto de Nené é, no plano narrativo, um jogo de texturas. Embutidas no monólogo interno, uma prece silenciosa e a memória da personagem trabalham em uma combinação com transcrição do efeito visual do direcionamento do olhar à paisagem que se vê desde a janela do veículo, na qual apenas as placas de sinalização e os anúncios publicitários — os signos colados na narrativa — parecem destacar-se. Assim está caracterizado o monólogo interno de Nené:

... “– Ao passo que de você falava sempre bem, que foi a única com quem pensou em se casar”... Senhor que estás no céu, isso terás de ouvir, é verdade que Tu não o esqueces? “LA FALDA – 40 QUILOMETROS” sem destino eu vou, até onde? Sem destino... “– E que mais ele dizia a meu respeito?... – Bem, isso: que você era uma boa moça e que numa certa ocasião ia se casar com você.”... comigo? pois é, comigo, que amei somente a ele em toda a minha vida, “DIRIJA DEVAGAR – CURVA A 50 METROS” e o coração,

quem é que o dirige? Porque sem que nada nos faça pressentir se ouvirá um clarim ao longe, é quando aparecerão os anjos bons no céu azul, de cabelos dourados e todos vestidinhos de organdi “O QUE CÓRDOBA TEM DE MELHOR? ÁGUA MINERAL LA SERRANITA” e o melhor do céu? muito em breve os anjos vão me mostrar isso, para onde me levam? a terra ficou lá embaixo, eclipse de vida na terra, as almas já voam em direção ao sol, de repente o sol entra em eclipse e fica negro o céu de Deus. Ao longe se ouve um clarim, será que anuncia que quem muito amou pelo ser mais querido nada terá a temer? trevas sem fim do espaço, e os anjos ainda perto de mim não estão... “CONHAQUE MARZOTTO, O PREFERIDO EM TODA A ARGENTINA” e eu, de quem sou a preferida? eu vou sê-lo na morte, já que não fui na vida? as pessoas faleceram, os corpos tesos de meus parentes ficaram lá embaixo, aquele que quisesse se beliscar para de um possível sonho despertar tentaria em vão com os seus dedos de algodão ou de nuvem a pele tocar, pois toca a carne se volatizou! e em nome deste amor e pelo bem dele próprio vou propor uma troca a Deus, “DIRIJA DEVAGAR – CURVA A 70 METROS” se terei de me salvar, que ele se salve antes, será que já está perto ou longe? [...] (Puig, 1982, p. 234-235).

A segunda perspectiva para a leitura da colagem em Manuel Puig está no jogo intertextual que provoca. Porém, em vez do enxerto textual explicitado pela disposição gráfica, a intertextualidade também se manifesta na monotonia visual dos caracteres, e deverá ser interpretada como uma estratégia cognitiva de conexão entre os textos na qual a colagem (enquanto método, artifício, recurso e combinação de texturas) não se restringe à diferença das texturas dos fragmentos e de suas fronteiras, mas se evidencia também através de um olhar que identifica, reconhece e põe em relação um repertório.

Nessa perspectiva, a colagem intertextual é elaborada por Puig como truques da enunciação que atuam como enxerto na dimensão do personagem e como trabalho direto na arquitetura do texto, instigando o leitor (ou mesmo convidando-o a participar do jogo de deciframento) a reconhecer as materialidades presentes. Essas estratégias são legíveis através de fenômenos de remanejamentos textuais como a paródia e o pastiche.

Poderíamos dizer que em *Boquitas pintadas* a paródia e o pastiche são caros à narrativa de tal maneira que são as suas operações que determinam o começo e o fim do romance: inicia-se com a nota necrológica que informa o falecimento de Juan Carlos Echepare, e com as cartas que Nené envia à mãe do falecido; encerra-se com outra nota necrológica — desta vez, sobre a morte de Nené — e com a incineração das cartas escritas por Juan Carlos, até então guardadas pela personagem. É através da recriação dos estatutos formais e convencionais dos textos epistolares que se instauram os anseios nostálgicos de Nené com o passado, o que, por sua vez, nos conduzirá aos acontecimentos sucedidos no povoado em que viviam entre as décadas de 1930 e 1940. Nas correspondências estão também o idílio entre Nené e Juan Carlos e os desdobramentos afetivos do personagem, ao escrever cartas para outras mulheres com versões diferentes, e através delas acompanhamos também as estratégias de sedução do personagem.

Outra articulação da paródia está na simulação de documentos oficiais. Trato aqui como “simulações” por serem textos articulados não como cópia não manipulada de um hipotexto, mas como colagens que adaptam e imitam as convenções (retórica, estrutura padrão com suas notáveis modulações) e cujos conteúdos parecem sofrer uma inversão do efeito solene que carregariam. Assim, as imitações de documentos estabelecem um outro efeito de recepção, burlador da seriedade desses gêneros textuais. Não se trata de uma ridicularização da linguagem escrita em si — como uma mostra anacrônica de expressão localizável na empáfia linguística —, mas de uma degradação do solene, e um deslocamento funcional dos documentos na escrita que se ocupa de simular as convenções dos gêneros abarcados no nível da criatividade literária.

Em *Boquitas pintadas*, os documentos são apresentados na estrutura como lampejos breves que parecem ter uma função: trazer recortes de acontecimentos a modo de comentário das ações recém-sucedidas como forma de expandir o núcleo de personagens e a importância narrativa que possuem na compleição da multiplicidade de vozes que atuam no romance. Relatórios como o emitido pela polícia da província de Buenos Aires, comunicando a viagem de Pancho à

capital argentina para seu treinamento inicial como policial (Puig, 1982, p. 120-121); o processo movido pelo ex-noivo de Mabel contra Antonio Sáenz (Puig, 1982, p. 121-122); ou o comunicado da prisão dos irmãos de Pancho ao agredirem Raba antes de ser enviada para o julgamento (Puig, 1982, p. 181) poderiam parecer recortes pequenos e menos relevantes para a trama, mas é justamente esse deslocamento de sua funcionalidade genérica que se converte em motor da narrativa: são os textos colados e parodiados que, paralelamente às vozes dos personagens, montam os eventos da trama.

Outro objeto alvo da colagem em *Boquitas pintadas* são as epígrafes, localizadas ao começo de cada capítulo, e que são citações de estrofes de algumas letras de tango. Copiar e colar a modo de epígrafe põe em jogo o valor textual do hipotexto a ser extraído e lhe atribui outro valor quando colocado em relação. Uma vez exilado de sua origem e apropriado no enxerto, o valor de ser apropriado e citado e sua condição de participante do diálogo com o texto literário serão variáveis, a depender da competência leitora e da experiência que o leitor comunga com uma trajetória da história literária, com os estilemas de um escritor, com o regime de ambiência proposto pelo romance, tal qual pontuaria Derrida (2001, p. 17): “citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena”. Manuel Puig, em seu jogo de arquivista do repertório cultural de determinadas épocas, parece consciente de que seu arquivismo consiste na abertura, na interpretação, na consignação e no uso como ferramenta criativa.

Ao longo dos capítulos de *Boquitas pintadas*, as epígrafes poderiam ser interpretadas como um claro convite a estabelecer as conexões entre esses textos de fora e o conteúdo do romance. A operação de colagem das estrofes de tango escritas por Carlos Gardel e Alfredo Le Pera obedece a um preceito de transcrição direta, como citações sem interferência no conteúdo, como um corpo externo colado à narrativa de maneira menos elaborada que a paródia, assemelhando-se ao pastiche. Poderá haver a subversão de uma ontologia das estrofes, mas isso se deverá muito mais à potencialidade interpretativa do leitor do que ao exercício de deslocamento provocado por Puig.

O tango como ponto de partida das leituras em *Boquitas pintadas* será uma moldura localista que circunscreve a geografia social e os anseios de experiência estética do povoado em que vivem os personagens e, em algum momento, estabelece como limite máximo de alcance Buenos Aires, que também será o espaço máximo de experiência estética de teor estrangeiro do qual alguns personagens desfrutarão. A limitação geográfica e social sugerida pelas epígrafes começa pelo próprio título do romance, que alude à ascensão internacional do tango como retrato popular e estereotipado da cultura urbana argentina: *Boquitas pintadas* não é extraído de um tango *stricto sensu*, mas de um *foxtrot*, *Rubias de Nueva York*, uma fusão com o jazz norte-americano que, associado à voz de Gardel, se torna tema do filme *El tango en Broadway* (1933, direção de Louis Gasnier, com roteiro e argumento de Alfredo Le Pera, que “acompanha” a voz de Gardel nas epígrafes de cada capítulo).

Ao buscar um referencial hegemônico do ritmo e trazê-lo à compleição de *Boquitas pintadas*, Puig evoca o espírito de época da trama, conectando as epígrafes às pretensões e às limitações dos personagens. As estrofes parecem atuar, ainda, como lembrete dessa abertura do tango ao mundo; da superação dos prováveis ideais puristas de algumas gerações anteriores do tango; da moldura textual dos limites geográficos e sociais dos personagens; como comentário dos eventos narrativos e como recorte histórico de uma época mediada pela cultura radiofônica. Se o discurso desse elemento mítico aponta “para o vazio da existência (social) das personagens, cuja consciência alienante é reificada pelos meios de comunicação de massa” (Jozef, 1986, p. 184), as epígrafes traduzem a impossibilidade de superação do mito gardeliano do lançar-se ao mundo dentro da própria argentinidade provinciana. Diferentemente do monólogo interno de Raba, que absorve o tango como autocomentário do sofrimento, articulado por Manuel Puig como uma colagem explícita graficamente inserida no conteúdo do romance, o tango como epígrafe transcende a esfera da mentalidade subjetiva e alcança um espectro social de maior amplitude, seja como comentário-barreira social entre a classe média interiorana — que se pretende urbana e que tende mais à absorção dos produtos estéticos estrangeiros



como marcos do prestígio sociocultural — e o núcleo mais pobre dos personagens — preso ao caráter autóctone, menos “contaminado” pela influência estrangeira. Ao mesmo tempo, as sensações de encanto amoroso e de desejo expressadas nas epígrafes (e que vão determinar a rotação dos desejos no romance) carregam um selo de legitimação quase universal, Gardel, que parece simular a sentimentalidade em uma espécie de tradução válida para todos e inserida em uma universalidade escorregadia — escorregadia porque alcançável apenas pelo cidadão urbano mais ou menos cosmopolita e pelo consumidor consciente de que consumir Gardel o insere em um mundo da cultura com o qual não se sentirá desamparado em sua experiência estética e que lhe permitirá expressar-se em e com uma dada comunidade que se constituirá, através de Gardel, como diferenciada.

Por fim, *Boquitas pintadas* se revela um caso paradigmático da interseção entre o literário e o popular, no qual a técnica da colagem emerge como uma chave interpretativa central. Através da justaposição de gêneros textuais, vozes e suportes culturais distintos, convergidos em um jogo de atravessamentos textuais a conformar o romance (tanto em termos de estrutura formal quanto diegéticos), Puig desestabiliza as fronteiras formais e genéricas dos textos populares e também da linguagem literária. A sintonia entre a literatura de Manuel Puig, o panorama de experimentações literárias frequentes nas décadas de 1960 e 1970, o crescente espaço de crise e reinvenção das formas e métodos das artes, e o surgimento de uma perspectiva crítica da arte preocupada em entender os mecanismos, os processos e os horizontes de recepção dos produtos culturais e de suas tendências de expansão (e de colocar, em seu escopo, outros textos nesse regime expansivo) parecem soar datadas, mas ao mesmo tempo evidenciam o quanto esses produtos também parecem atemporais — a ponto de a crítica ainda reconhecer-se tão inesgotável quanto as formas artísticas que seguem instigando-a.

## Referências

- BAL, Mieke. Meanwhile: Literature in an Expanded Field. In: HOVING, Isabel; KORSTEN, Frans-Willem; VAN ALPEN, Ernst (ed.). *Africa and Its Significant Others: Forty Years of Intercultural Entanglement*. New York: Rodopi, 2003. p. 183-197.
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomos I e II. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010a.
- CORTÁZAR, Julio. *Último round*. Tomos I e II. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010b.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. 1994. [Transcrição integral, para fins exclusivamente didáticos. 1988 (Vídeo), 1994 (transcrição). Mimeografado]. Disponível em: <https://clinicand.com.br/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Último acesso em: 25 jan. 2025.
- DERRIDA, Jacques. Exergo. In: DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 17-38.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universitat Tel Aviv, 2017.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JOZEF, Bella. A recuperação de uma cultura. In: JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986. p. 180-190.
- KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 47-68.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1984. Reedição disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 20 jan. 2018.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro: Panfleto Político-cultural*, Desterro, p. 1-6, 2010. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SARDUY, Severo. Notas a las notas a las notas... a propósito de Manuel Puig. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. XXXVII, n. 75-77, p. 555-567, jul./dez. 1971. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/epdf/10.5195/reviberoamer.1971.2871>. Último acesso em: 25 jan. 2025.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.

# Livros em chamas: materialidade do texto e literatura em campo expandido

Rafael Climent-Espino

*Levou à padaria da casa o baú com os versos, no momento em que Santa Sofía de la Piedad se preparava para acender o forno. — Acenda com isto — disse a ela, entregando-lhe o primeiro rolo de papéis amarelados. — Arde melhor, porque são coisas muito antigas. Santa Sofía de la Piedad [...] teve a impressão de que aquele era um ato proibido. — São papéis importantes — disse. — Nada disso — disse o coronel. — São coisas que uma pessoa escreve para si mesma. — Então — ela disse — queime o senhor mesmo, coronel. Não apenas o fez, mas espedaçou também o baú com uma machadinha e jogou os cavacos no fogo.*

**Gabriel García Márquez**, *Cem anos de solidão*

## Introdução

Desde sua aparição nos séculos IV e V de nossa era, o códice foi o transmissor principal de textos, sejam eles literários ou não. Esse paralelepípedo de papel, que é o tipo de livro comum ao qual estamos tão acostumados, tem sido desde então o formato privilegiado de transmissão textual até hoje, principalmente pela praticidade de seu transporte, durabilidade e facilidade de leitura. Na cotidianidade, quando falamos de livro fazemos uma referência sinedóquica ao nos referirmos só a uma possibilidade — a do códice — dentre muitas

outras, pois o conceito de livro é muito mais abrangente. O prestigioso historiador do livro Roger Chartier (2013, p. 188-204) afirma que simplesmente a intencionalidade de unir ou atar diferentes partes poderia ser um livro. Uma faceta inevitável que atravessa qualquer produção textual e, portanto, literária é a materialidade na qual o texto é produzido e transmitido. Assim, não pode existir texto fora de uma materialidade, qualquer que ela for e, por consequência, o texto é sempre objeto. É essa a razão pela qual Chartier (1995, p. 2) afirma que, “Se queremos entender as apropriações e interpretações de um texto em sua completa historicidade, precisamos identificar os efeitos, em termos de significado, que suas formas materiais produziram”.

Na literatura contemporânea a práxis de criação textual e de edição de textos é variada, original e extremamente diversificada. Nestas páginas proponho que a materialidade do texto seja incorporada aos estudos de literatura em campo expandido e se faça uma reflexão sobre as articulações da literatura em campo expandido com o livro de artista e, mais especificamente, com o que chamo de objeto-livro (Climent-Espino, 2018, p. 90-94)<sup>1</sup>. Argumento que essa simbiose envolve práticas como escrita e performance, poesia e ativismo e solicita um papel ativo do leitor ao ter que manipular objetos textualizados — caixas de fósforos, nos casos aqui analisados — que o convidam a uma experiência leitora diferente, pois o obriga a interagir com um texto ou *escrita efêmera* (Cardona, 1999, p. 52), ou seja, com textos criados para ser destruídos, queimados. Assim, proponho examinar esses textos incorporando uma análise não só textual mas também objetual dos suportes nos quais eles são transmitidos e mostro que propõem uma ampliação ou expansão do campo literário através da materialidade do texto.

Com esse intuito, tomo como ponto de partida o ensaio “Literaturas pós-autônomas” (2010), de Josefina Ludmer, para refletir sobre algumas das ideias que a crítica argentina desenvolve nesse ensaio e que me servirão para analisar como a materialidade dos

---

1 Nesse sentido, algumas áreas ligadas à materialidade do texto poderiam iluminar análises críticas de textos literários. Refiro-me aqui a disciplinas como a história da escrita, história da leitura, história do livro, história da edição de textos, sociologia dos textos, antropologia da escrita, a crítica genética e até a história dos objetos.

textos — neste caso, de objetos estéticos e textualizados em formato de caixa de fósforos — está ligada ao consumo da literatura como produto efêmero na lógica capitalista e neoliberal de usar e jogar fora, seja na cadeia de produção, distribuição, consumo e eliminação pela qual passam todos os objetos. No texto supracitado, Ludmer (2010, p. 1) argumenta que há escrituras que “não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’, esse é precisamente seu sentido”. Uma década antes de Ludmer, Chartier (1999, p. 35-36) afirmara que, com as novas correntes críticas, “se tira a leitura do texto, pois a leitura não é mais concebida como resultado de um conhecimento linguístico puro, mas como o resultado da interação entre um texto e um leitor”, ou seja, um texto se lê de forma distinta quando o suporte que o veicula varia; essa ideia é essencial e subjacente em todo o meu trabalho. Ludmer (2010, p. 1, grifos nossos) continua:

Imaginemos isto. Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o *formato de livro*.

Os objetos-livros e os objetos estéticos que analiso nas seguintes páginas são, desde essa perspectiva, literaturas diaspóricas, textos literários em êxodo, pois fogem dos transmissores tradicionais da literatura, desse *formato de livro* — o códice — ao qual se refere Ludmer. O livro-códice tem sido o material fundamental para a autonomia do campo literário, mas interessa lembrar que há produções literárias veiculadas em outros formatos que, efetivamente, ampliam ou expandem o campo literário. Ao falar de objeto-livro — *versus* livro-objeto — refiro-me essencialmente a textos editados em objetos comuns, industriais — caixas de fósforos, garrafas, guardanapos, latas, maços de cigarros, papel para cigarros, tabaco de enrolar, sapatos, envelopes etc. —, em que não se dá prioridade ao formato códice, pois se procuram práticas diversas de escritura e leitura que querem produzir

um estranhamento no leitor através do transmissor textual e dos usos do objeto comum que veicula o texto, agora ressignificado em livro.

A distinção entre livro-objeto e objeto-livro é proveitosa. Enquanto o livro-objeto prioriza o formato códice, no objeto-livro o texto é veiculado em um objeto comum<sup>2</sup>. Ambos os conceitos estariam dentro da área mais abrangente de livro de artista. Para fazer uma exegese desse tipo de textos, a análise literária entra necessariamente em diálogo com a história dos objetos agora convertidos em transmissores textuais, nos quais as práticas de escrita e leitura tradicionais ligadas ao códice têm sido desbordadas.

Florencia Garramuño (2009, p. 103) refletiu com profundidade sobre a literatura em seu campo expandido para afirmar que há “uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinário”<sup>3</sup>. Acredito que esse é o caso dos objetos-livros, objetos industriais com usos primários que nada tem a ver com a literatura, portanto extrínsecos, e que, além disso, são textualizados ao ser usados como suporte literário. A escolha de textos se deve fazer pensando no objeto que os veicula — garrafas, copos, sapatos etc. — antes que no seu conteúdo, o que supõe uma grande inovação para os estudos literários comparatistas, historicamente centrados no conteúdo dos textos do códice. Agora, a prioridade para formar um corpus de análise será a similitude entre objetos que veiculam a literatura.

A tese principal é que os objetos-livros, nos quais os textos são veiculados em objetos produzidos de forma industrial, evidenciam que a literatura é um produto de consumo, dentro da lógica do

---

2 Em Climent-Espino (2018) desenvolvi extensivamente o conceito de objeto-livro. Pode-se consultar Climent-Espino (2019) para uma análise de objetos-livros em formato de frascos e caixas de remédios.

3 Vale a pena mencionar que, dentro das bibliotecas, esses objetos-livros estão normalmente na seção de “livros raros”. Para Mark Fisher (2020, p. 15), “As obras contemporâneas e experimentais nos parecem estranhas a primeira vez que as vemos. Essa sensação do errado associada à estranheza — a convicção de que alguma coisa não deveria estar lá — geralmente é um sinal de que estamos perante algo novo. Mas o que é estranho aqui é a indicação de que os conceitos que usávamos anteriormente se tornaram obsoletos”. No original: “Las obras contemporâneas y experimentales suelen parecernos raras la primera vez que las vemos. Esta sensación de lo erróneo asociada con lo raro —la convicción de que algo no debería estar allí— suele ser una señal de que estamos en presencia de algo nuevo. Aquí lo raro es un indicio de que los conceptos y los marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos”.

mercado neoliberal oferta/demanda. Nesse sentido, interessa outro dos postulados sobre os quais Ludmer (2010, p. 2) fundamenta as literaturas pós-autônomas: “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)”, ou seja, se desmitifica a ideia do campo literário afastado das práticas econômicas: a cultura e a literatura são também produtos de compra/venda, como qualquer outro. Nessa lógica capitalista, os objetos-livros que se analisam nas próximas páginas evidenciam esse postulado ao veicular os textos literários em caixas de fósforos, livros criados para serem queimados/consumidos como qualquer outro produto, dessacralizando a importância da permanência do texto literário.<sup>4</sup>

No contexto da literatura em campo expandido no qual se centra este volume, vale a pena pensar que tradicionalmente os livros de artista, incluindo aqueles que comportam textos literários, têm sido estudados antes nos departamentos de artes do que nos departamentos de literatura, onde ainda hoje estes seguem sendo *rara avis*. Nesse sentido, estabelecendo paralelismos com as ideias propostas por Rosalind Krauss (1984, p. 129) sobre a escultura como campo expandido, proponho que há também uma ampliação da literatura através da materialidade que veicula os textos. É claro que, quando Ludmer (2010, p. 1) fala que a literatura “tem formato de livro”, se refere ao formato de códice que tem sido o transmissor por excelência da literatura durante séculos, pois é, sem dúvida, um artefato eficiente para a transmissão textual. Todavia, caberia dizer, nunca foi o único. Essa rotina inercial da literatura apresentada em formato de códice faz com que se identifique até hoje o códice como o único transmissor literário “sério”<sup>5</sup>. Ao longo dos séculos se estabeleceu um tipo de binarismo que liga inconscientemente o literário ao códice, mas, no século XX, uma

---

4 Há claros precedentes dessas ideias de Ludmer em filósofos, pensadores, historiadores e críticos culturais que refletiram, ao longo do século XX, em detalhe, sobre o papel da cultura na sociedade de consumo capitalista, entre eles Walter Benjamin, Stuart Hall, Pierre Bourdieu, Mary Douglas ou Baron Isherwood. No contexto brasileiro alguns textos importantes são *Literatura e cultura de massas*, de Silviano Santiago, ou *Literatura e desenvolvimento*, de Antonio Candido.

5 Em Climent-Espino (2017) analiso, desde a crítica genética e a materialidade do texto, como a estrutura interna de quatro romances publicados em formato de códice desmente que esse formato seja o transmissor textual mais apropriado para veicular essas ficções.

série de experimentações poéticas começam a mostrar certo cansaço com esse formato e jogam com as possibilidades da página, com a visualidade das palavras e, finalmente, procuram outros formatos que aportam novas potencialidades e conotações ao texto literário.

A materialidade do texto submete, assim, o campo literário a uma ampliação e interconexão com distintas áreas, desde as belas-artes, até o marketing ou a história dos objetos. Essas novas materialidades da literatura colocam em xeque algumas categorias fundamentais da autonomia do campo literário ao veicular a literatura em objetos cotidianos criados para a imediatez do consumo. Ludmer (2010, p. 2) dá bastante importância à transmissão textual e inclusive indica que “esse fim de ciclo [da autonomia] implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas”. Nesse sentido, os textos que se analisam são pós-autônomos, pois a perda do transmissor literário por antonomásia, o códice, implica “um processo de perda da autonomia da literatura” (Ludmer, 2010, p. 3).

O corpus de análise para demonstrar minha tese é um objeto estético, *Homenaje* (1974), do escultor argentino Leopoldo Maler, e três exemplos de objetos-livros em formato de caixas de fósforos: *Dois palitos* (2007), de Samir Mesquita; *Hai-Kaixa* (2002), de Marcelo Dolabela; *Cabezas rascan paredes (poemas para prender en plena calle)* (2012), do artista espanhol Julio Fernández Peláez. Meu argumento principal é que, na própria materialidade do texto, há uma expansão da prática literária ao diversificar os objetos onde se transmite a literatura.

## **Censura e queima de livros e bibliotecas: *Homenaje* (1974), de Leopoldo Maler**

Para Ludmer (2010, p. 3), a perda de autonomia da literatura se evidencia no fato de que surgem debates sobre a relação da literatura com outras esferas da cultura, como a política, a economia ou a história, quando tradicionalmente as matérias que se ocupavam ou interessavam pela literatura eram a crítica literária, o ensino e as academias literárias.



Interessa como alguns objetos estéticos refletem a perda de autonomia ou inclusive como outras esferas, nesse caso a política e o jornalismo, podem ser indicativas de uma forte influência na liberdade de criação ou até na destruição de obras e livros que questionam o poder político. Um desses objetos estéticos é *Homenaje* (1974), do escultor argentino Leopoldo Maler, que, em 1974, regressou à Argentina muito afetado pelo sequestro de seu tio, David Kraiselburd — diretor do jornal *El Día* — durante a ditadura militar argentina. Para denunciar esse fato, Maler se inspira em uma velha máquina de escrever da marca *Underwood*, tira dela o rolo onde se coloca o papel e instala um rolo de aquecedor de gás que conecta a um botijão e que expele fogo em lugar de palavras. Essa obra, ode à liberdade de expressão, já foi proclamada como peça icônica da arte contemporânea latino-americana. *Homenaje* é prelúdio dos anos de chumbo da ditadura argentina entre 1976 e 1983. Nesses anos acontecem a desapareição e assassinato de escritores e jornalistas: Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Enrique Raab, Rafael Perrota, Marcelo Gelman etc. Muitos outros foram ao exílio: Osvaldo Bayer, Jorge Bocanera, Nicolás Casullo, Griselda Gambaro, Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher etc.

O objeto estético é impactante, uma máquina de escrever que arde. A atividade mais repressora contra a cultura escrita é, sem dúvida, a de queimar os livros, reduzi-los a cinzas, fazê-los desaparecer. É uma operação que acontece em regimes totalitários supostamente para que os cidadãos não sejam influenciados por ideias ruins, contrárias ao *status quo* e ao poder estabelecido. Guardiões da moral grafofóbicos, generais biblioclastas ou militares livricidas tiveram e têm como alvo de sua ira aqueles que argumentavam ideias contrárias às deles. A censura, a repressão intelectual e a afirmação do totalitarismo sempre vieram acompanhadas da queima de textos e livros e do extermínio, quando possível, daqueles que os produziam.

É nesse contexto de repressão ideológica, no contexto da ditadura fascista argentina, quando acontece a chamada *guerra sucia*, ou seja, o uso por parte do poder político dos recursos do estado para eliminar a todos aqueles com ideias contrárias às proclamadas pelo governo, que Maler cria *Homenaje* como denúncia — sim —,

mas também, e ao mesmo tempo, como lembrança, como chama permanente que lembra aqueles que foram assassinados por causa dos textos que escreveram. Esses assassinatos e desaparecidos escrevem com fogo a história argentina, um fogo que marca e que, por isso, é permanente na máquina.



Figura 1 — *Homenaje* (1974), de Leopoldo Maler. Máquina de escrever, gás, fogo.  
Fonte: Fotografia do autor.

*Homenaje* faz referência às ideias discordantes; o objeto é um convite a pensar sobre os textos que foram produzidos nessa máquina com a provável intenção de divulgação e permanência. Queimar o texto é a violência mais extrema que se pode exercer contra a cultura escrita<sup>6</sup>. A circunstância política e a criação/destruição textual se misturam nessa obra icônica da escultura latino-americana. Como argumenta Francisco

6 Vale a pena mencionar o impressionante trabalho da artista brasileira Élide Tessler que elaborou *Phosphoros* (2003), um objeto artístico em homenagem a todos os livros e autores citados em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. *Phosphoros* consiste de 122 palitos, nos quais títulos e autores aparecem inscritos nos palitos de fósforos (Cf. <https://www.elidatessler.site/coleccionadores>).

Gimeno Blay (2001, p. 2), em *Quemar los libros... ¡qué extraño placer!*, “entre os partidários de ideologias totalitárias sempre se localizarão acaloradas defesas da aniquilação, seja do indivíduo, seja de seus escritos, para assim afirmar sua visão da realidade. Uma visão que se acha única, intransigente com as discrepâncias e que não tem alternativa possível”. A produção intelectual de caráter textual sempre esteve no alvo dos poderes ditatoriais<sup>7</sup>.

## **Queima o poema: versos para acender na rua**

*Cabezas rascan paredes (poemas para prender en plena calle)/ Cabeças riscam paredes (poemas para acender no meio da rua)* (2012), de Julio Fernández Peláez, é um objeto-livro feito em uma caixa de fósforos longos<sup>8</sup>. A caixa, capa e contracapa, aparece como recipiente para os 36 palitos-páginas que compõem o livro. Na contracapa se pode ler que: “*Cabeças riscam paredes* é um livro de poesia escrita em fósforos e é, ao mesmo tempo, uma caixa de fósforos que contém um livro de poemas”<sup>9</sup> (Fernández Peláez, 2012, s/p), portanto, um objeto que contém um livro: um objeto-livro. Aqui a mensagem é materializada formalmente em cada um dos palitos-página, os quais são a materialidade que sustenta a escrita; assim o livro-objeto surge como arte.

---

7 Além de Francisco Gimeno Blay (2001), sobre a queima de livros e bibliotecas, vale a pena consultar os estudos de Fernando Báez (2004), Lucien Polastron (2007), Susan Orlean (2018) e Richard Oveden (2021).

8 A caixa de fósforos é um dos objetos preferidos de artistas e poetas objetais. Ben Vautier, um artista visual relacionado ao Fluxus, criou sua *Total Art Match-Box* (1965) para destruir toda a arte. Sobre o processo de fabricação industrial de caixas de fósforos, se pode consultar o seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=mLqQGywM8Ow>.

9 No original: “*Cabezas rascan paredes* es un libro de poesía escrito en cerillas / y es a su vez una caja de cerillas que contiene un libro de poemas”.



Figura 2 — Imagem da capa de *Cabezas rascan paredes*.  
Fonte: Foto de Michael L. Darough (Climent-Espino, 2020, p. 12)

A técnica utilizada é simples: texto manuscrito com tinta azul em palitos de fósforos de madeira, tiragem de 50 cópias. A dificuldade para escrever em um material tão estreito e irregular é máxima. O fato de não usar tipografia e priorizar a caligrafia — conjunto de marcas que caracterizam a escrita de uma pessoa — ou a escrita manual é significativa e notável, representa um retorno à prática amanuense e uma filiação entre o artista e os escribas ao mesmo tempo que, curiosamente, uma rejeição à produção industrial do livro. A presença da caligrafia opera como resistência da escrita pessoal contra a onipresença tipográfica da imprensa no códice. Esse objeto-livro propõe um retorno ao trabalho artesanal e manual de criação textual. Além disso, pode ser lido como uma reivindicação da mão como instrumento indispensável do pensamento, uma apologia da escrita sem a intermediação da máquina, uma reivindicação mais importante hoje do que nunca, quando a Inteligência Artificial já começou a produzir ficções de autoria não humana. A experiência de ler um texto manuscrito, cada vez mais estranha, difere muito da leitura do texto impresso. A caligrafia é uma marca pessoal, única, que desperta a curiosidade do leitor que, ao se deparar com um texto escrito à mão, pode realizar até uma leitura grafológica: Que percepções os traços da letra proporcionam? Como informam sobre seu autor? Como enriquecem a percepção do texto? A caligrafia permite que a leitura seja mais rica ao ir além do conteúdo meramente

textual e entrar em nuances sobre a visualidade do texto, sobre a inscrição ou o traço da letra.

O aspecto caligráfico é um detalhe notável de *Cabezas rascan paredes*. Cada caixa é composta de 36 palitos longos quadrangulares onde há versos ou textos escritos quase em cada lado. São 50 exemplares do livro, num total de 1800 fósforos; portanto, teríamos ao redor de 7200 faces manuscritas, uma produção que exige enorme paciência por parte do autor.



Figura 3 — Imagem do interior de *Cabezas rascan paredes*.

Fonte: Foto de Michael L. Darough (Climent-Espino, 2020, p. 13)

Em contraste com essa delicada elaboração textual, chama a atenção a utilidade do objeto, fósforos criados de forma industrial que propõem ao leitor realizar um ato performativo: queimar o texto, reduzi-lo a cinzas. Existe um forte contraste entre a dificuldade de produção e a facilidade de destruição. A mão que escreve também manipula o fósforo; a gênese e a destruição do texto estão, paradoxalmente, em um simples movimento da mão. Incinerar o livro traz ecos de práticas biblioclastas. Cabe ao leitor a última palavra: Acender a poesia? Atear a escrita? Queimar o texto? Vale a pena pensar sobre alguns elementos paratextuais. Na capa achamos uma mão “empunhando” os palitos-poemas; a literatura se torna, aqui, arma incendiária de defesa. Porém, a contracapa da caixa propõe uma ação performática pacifista:

## AÇÃO

1. Ir com a coleção de poemas para uma revolta pacífica.
2. Abrir a caixa e distribuir os fósforos entre um grupo de confiança (cuidado com os infiltrados).
3. Indicar aos manifestantes a possibilidade de modificar o conteúdo do poema ao gosto deles.
4. Acender o fósforo ao mesmo tempo e antes da carga policial (evite golpes a todo custo).
5. Ler os poemas durante a corrida ou quando estiver seguro.
6. Reunir-se novamente em privado para encher a caixa com os restos e guardar o livro numa biblioteca pública.<sup>10</sup> (Fernández Peláez, 2012, contracapa)

Essa AÇÃO enquadra-se no *happening*, ultrapassa os limites do próprio objeto e cria um acontecimento no contexto de um ativismo pacifista. Para isso, é necessária a participação ativa dos leitores, o processo tem tanto interesse quanto o resultado. Refere-se, ainda, à arte efêmera, por se tratar de uma obra literária concebida para não perdurar no tempo, pensada com um caráter transitório. A queima dos fósforos faria desaparecer o livro em segundos, de modo que escrever no palito possibilita que um ato tão simples como acender um fósforo se torne um *happening*<sup>11</sup>. O efêmero é inerente ao fósforo que veicula o texto, e esse “brincar com fogo” estabelece uma conexão com os livricídios cometidos ao longo da história, quando a queima de livros buscava destruir o conhecimento, a memória e o indivíduo. A AÇÃO fala de uma polícia vigilante no ponto 4 e, portanto, de controle. Essa ação se pode ligar com muitas outras, por exemplo, a queima de livros

10 No original: “ACCIÓN

1. Acudir con el poemario a una revuelta pacífica.
2. Abrir la caja y repartir las cerillas entre un grupo de confianza (cuidado con los infiltrados).
3. Indicar a los manifestantes la posibilidad de modificar a su gusto el contenido del poema.
4. Prender la cerilla a un tiempo y antes de que cargue la policía (evitar a toda costa los golpes).
5. Leer los poemas en plena carrera, o una vez a salvo.
6. Volver a reunirse en privado para llenar la caja con los restos y guardar el libro en una biblioteca pública.”

11 Em *A Beginner's Guide to Art Deconstruction* (1995), Norman Conquest propõe com sarcasmo quatro métodos para des(cons)truir a obra de arte: demolição manual, queima, desconstrução mecânica e dinamitação da obra.

realizada pela Inquisição na Espanha ou pelos nazistas na Alemanha para prevenir “doenças textualmente transmissíveis” (Pennac, 1993, p. 159). Na parte da ficção, um exemplo bem conhecido é o famoso escrutínio de livros da primeira parte de *Dom Quixote*, na qual muitos livros acabam na fogueira culpabilizados da loucura de Dom Quixote. Outros exemplos mais recentes são *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, ou *1984*, de George Orwell<sup>12</sup>.

Além da originalidade do formato, as possibilidades interpretativas desse objeto-livro requerem ser enquadradas em práticas históricas e, ao mesmo tempo, em um contexto associado ao objeto que transmite o texto e seus usos cotidianos para expandir o campo literário e estabelecer ligações com outras áreas. A própria história do objeto é um itinerário possível e válido para a análise do objeto-livro, que considera caminhos distintos de transmissão textual dos oferecidos pelo códice, os quais subverterão e diversificarão práticas associadas à sociologia da literatura, à sociologia dos textos e à sociologia da leitura na medida em que esses objetos podem ocupar espaços que o códice não ocuparia e criar práticas de escrita e leitura muito diversas. Além disso, os objetos-livros pretendem outras interações com a “corporeidade do leitor” (Chartier, 1995, p. 39), como corpo que interage com o objeto textualizado e que, portanto, oferece uma experiência leitora diferente da que ofereceria o mesmo texto em formato de códice.

O fósforo é transformado pelo texto, fato que rapidamente produz estranhamento no leitor habituado à página do códice, agora reformulada. É nesse sentido que, para Paulo Silveira (2001, p. 23), a página “não deve ser confundida com uma folha de papel avulsa [...] é a menor unidade possível de suporte de livro”; nesse caso, seriam 36 palitos/páginas. O deslocamento da escrita em direção ao objeto obriga o usuário do livro a lidar com o texto e com o objeto tridimensional que funciona como suporte. Nesse objeto-livro, o editor é o próprio artista, e tem total controle sobre o processo de criação e produção.

---

12 Recentemente a editora da escritora canadense Margaret Atwood criou uma cópia incombustível de *O conto da Aia* (1985) para protestar contra a proibição e a destruição de livros nos EUA.

O objeto também problematiza a leitura, pois cada fósforo pode ser lido em uma ordem diferente, não há nenhum tipo de organização dentro da caixa. Além disso, a omissão de paginação implica leituras de ordem aleatória ou múltiplas. Por exemplo, em um fósforo está escrito “AS IDEIAS TORTAS / são as mais difíceis / DE MEDIR / normalmente”<sup>13</sup> (Fernández Peláez, 2012), mas a ordem também poderia ser: “são as mais difíceis / DE MEDIR / normalmente/ AS IDEIAS TORTAS”<sup>14</sup> (Fernández Peláez, 2012), se assumirmos um hipérbato. Existe também um jogo entre letras maiúsculas e minúsculas que podem ser lidas separadamente: “IDEIAS TORTAS/ DE MEDIR”, “são as mais difíceis/normalmente”<sup>15</sup>. Além disso há exemplos metapoéticos como: “~~É melhor riscar este poema / para que aprenda / a ser / poema~~”<sup>16</sup> (Fernández Peláez, 2012) e ainda alguns apelos ao leitor: “DECLARAÇÃO DE AMIZADE / abrasa-me por favor / dá-me um rescaldo nos lábios / e um aperto de áscuas”<sup>17</sup> (Fernández Peláez, 2012), nos quais há um claro jogo entre *abrasa-me* e *abraça-me*; esses versos ganham um significado especial quando lidos em fósforos, pois há uma referência indireta ao material que os transmite numa espécie de alusão meta-objetual. O próprio objeto, através da escrita, pode ser aceso. O suporte material condiciona, assim, a leitura e a interpretação do texto.

Não há linearidade de leitura nesse objeto-livro devido à materialidade dos palitos, que possuem autonomia dentro da caixa. O objeto dá forma à operação da escrita, o fósforo é feito para ser aceso, de modo que esse objeto-livro corresponderia a uma variedade de *escrita efêmera* (Cardona, 1999, p. 52). A materialidade do objeto possibilita leituras que seriam impensáveis se veiculadas em formato de códice. Se a escrita é a protagonista principal do códice, no objeto-livro ela se torna uma espécie de ator secundário, uma vez que o suporte textual tem primazia e potencializa a função poética e literária do texto. Eis um

13 No original: “LAS IDEAS TORCIDAS / son las más difíciles / DE MEDIR / con normalidad”.

14 No original: “son las más difíciles / DE MEDIR / con normalidad/ LAS IDEAS TORCIDAS”.

15 No original: “IDEAS TORCIDAS / DE MEDIR”, “son las más difíciles / con normalidad”.

16 No original: “~~Este poema mejor tacharlo / para que aprenda / a ser / poema~~”.

17 No original: “DECLARACIÓN DE AMISTAD / abrásame por favor / dame un rescaldo en tus labios / y un apretón de ascuas”.



primeiro exemplo no qual a materialidade possibilita originais leituras do texto literário e, ao mesmo tempo, coloca em xeque a preeminência do códice, base material do campo literário por séculos.

## **Subversões incendiárias no Brasil: a caixa de fósforos como transmissor literário**

A caixa de fósforos industrial, surpreendentemente, é um objeto de preferência para artistas, escritores, poetas e editoras independentes da América Latina e Espanha e, com certeza, de outras latitudes<sup>18</sup>. No Brasil, a caixa de fósforos continua tendo grande sucesso entre artistas e escritores. A literatura em seu campo expandido é uma área idônea por sua interdisciplinaridade para a análise desses textos que chegam aos leitores por transmissores textuais distintos ao códice. A materialidade da literatura deve ser estudada na literatura em campo expandido, que se deve ocupar também da história “objetual” e marginal da literatura.

### **Literatura no bolso: a *Hai-Kaixa*, de Marcelo Dolabela**

A *Hai-Kaixa* (2002), do poeta mineiro Marcelo Dolabela (1957-2020), contém cem haicais. Poeta inovador, Dolabela publicou mais de cinquenta livros, trabalhou com arte postal e em laboratórios de poesia. As composições breves — versos, ideias líricas, microcontos — são adequadas para esse tipo de objeto-livro. Mas, qual é o propósito

---

18 A caixa de fósforos é um container preferido das editoras independentes. Destaco algumas criações de diferentes países. A artista chilena Pía Barros, criadora da Editora Sherezade e da *Colección Quemarlo Todo* (2020), elabora textos em caixas pequenas de fósforos. Alguns títulos da coleção são: *Vergüenza*, de Alberto Sánchez Argüello; *Sename*, de Andrea Calvo Cruz; *Piratas XIV*, de Lorena Díaz Meza; *Edificio IV*, de Pía Barros. Todas as caixas têm ilustrações de Lorena Díaz: ([https://www.instagram.com/p/CGvGH7Dj3In/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CGvGH7Dj3In/?img_index=1)). Além disso, as Ediciones La Más Bella de Madri criaram recentemente uma caixa de fósforos, o *Pasa-Página* (2023) ([https://www.instagram.com/p/CsyCz0-qsBL/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CsyCz0-qsBL/?img_index=1)), para publicizar a Fêria Poetas. A editora El Naufraguito de Barcelona também edita microcontos em caixas de fósforos na coleção *El Micronaufraguito* (2023). Alguns títulos da coleção são: *Te quise*, *Te quiero*, *Te querré*; *Te engañé*, *me engañaste*, *nos engañamos*; *Celos*, *Odio*, *venganza* (<https://www.instagram.com/p/CroSjPlsutn/>).

do poeta ao veicular seus textos nesse formato? O pequeno formato da caixa de fósforos é confortável para levar a literatura a lugares e momentos de leitura não comuns. Qual é o lugar da caixa de fósforos? Como e onde é usada na cotidianidade? Que espaços ocupa? Os usos e as práticas do objeto-livro podem levar a literatura a espaços em que o literário não aconteceu, como afirma Ludmer (2010, p. 2) sobre as literaturas pós-autônomas: “saem da literatura e entram na realidade e no cotidiano”. Dolabela leva a poesia ao seu limite material, desmistificando a composição japonesa do haikai ao “encaixá-la” em uma caixa para fósforos<sup>19</sup>. Essa materialidade não específica ao campo literário evidencia que haveria práticas de “impertinência” e “inespecificidade” (Garramuño, 2014) associadas com a *Hai-Kaixa*:



Figura 4: Capa da *Hai Kaixa*, de Marcelo Dolabela.  
Fonte: Foto de Michael L. Darough (Climent-Espino, 2020, p. 16)

Assim, o propósito inicial é levar a literatura para fora de seu campo, fazê-la aparecer em todo lugar, uma literatura pensada para

19 O Brasil é um país com grande tradição de haicaístas, entre eles Masuda Goga, Guilherme de Almeida, Afrânio Peixoto, Paulo Leminski, Helena Kolody e Millôr Fernandes.

ser lida e consumida às pressas. São textos criados com o propósito da leitura rápida, ideias poéticas e pensamentos em verso. O tradicional haikai japonês são 17 sílabas divididas em 5-7-5, mas Marcelo Dolabela não só quebra esse esquema métrico, como também a ideia de que esses textos devam ser transmitidos em formato códice.

### **A expansão do fogo à literatura digital: *Dois palitos*, de Samir Mesquita**

Uma experiência similar, mas agora com um deslocamento para a área da literatura digital, é a que oferece *Dois palitos* (2007), de Samir Mesquita. Essa caixa de fósforos que existe em formato material e virtual é um objeto-livro que contém 50 microcontos. A capa da caixa, muito similar à *Hai-Kaixa*, de Dolabela, explica o conteúdo da seguinte forma:

Composição: Contos feitos com até 50 letras (sem contar título e pontuação), ideias soltas, experiências roubadas e alguns exageros. Indicados para pessoas impacientes ou sem tempo. Perfeitos para serem transportados para todos os lugares e lidos em uma paulada só. Mantenha fora do alcance dos chatos de plantão (Mesquita, 2007, s/p).



Figura 5. Capa do objeto-livro *Dois palitos*.  
Fonte: Fotografia de Samir Mesquita cedida ao autor.

Importa salientar novamente a procura de Dolabela e Mesquita por textos breves, a caixa pequena requer textos breves, de rápida leitura. No canal de Youtube do Observatório da Literatura Digital Brasileira, podemos assistir a um vídeo de *Dois Palitos*<sup>20</sup>. Nele, após o forte som do risco do palito, aparece o microconto; o tempo para lê-lo requer apenas 6-7 segundos, o tempo que o fogo tarda em consumir o palito no vídeo. Exibindo a rapidez e o consumo como signos de nosso tempo, *Dois palitos* se apoia na mediação das imagens virtuais que propositalmente oferecem pouco tempo para leitura, pois são textos criados para serem consumidos rapidamente por “pessoas impacientes ou sem tempo” (Mesquita, 2007, s/p). Os microcontos de *Dois palitos* tentam impressionar o leitor, por exemplo: “Era hora de dar um salto na vida, escolheu o 10º andar” (Mesquita, 2007, s/p) ou “O sal das lágrimas era o que dava o tempero entre eles” (Mesquita,

20 *Dois Palitos* – Samir Mesquita: <https://www.youtube.com/watch?v=wVTXApPUcqs>.

2007, s/p). São flashes narrativos, efêmeros, que, como os fósforos, se acendem e apagam. Os usos cotidianos da caixa de fósforos transformada em objeto-livro possibilitam leituras e comparações que seriam impensáveis se os microcontos tivessem sido veiculados em formato códice.

## Conclusão

Partindo do conceito de “literatura pós-autônoma”, de Josefina Ludmer, e, em menor medida, dos de “impertinência” e “inespecificidade”, de Florencia Garramuño, este ensaio analisou como a materialidade do texto e os objetos-livros são vias plausíveis de pesquisa dentro dos estudos da literatura em campo expandido. Mostraram-se exemplos de textos literários veiculados em formatos de caixas de fósforos para analisar as nuances que esses transmissores aportam à exegese do texto literário e como esses livros, devido à sua materialidade, entram na categoria de literatura pós-autônoma. Os objetos-livros são ponto de inflexão e convergência de, entre outras, disciplinas como a história da leitura e da escrita, a história do livro e a história dos objetos etc., o que tem uma proveitosa repercussão na prática historiográfica, crítica e teórica da literatura. Espero ter conseguido mostrar que o estudo de objetos estéticos e objetos-livros expande efetivamente as possibilidades analíticas do campo literário. Finalmente, reitero a necessidade de continuar pesquisando os objetos-livros na disciplina dos estudos literários e, muito particularmente, na literatura em campo expandido, pois não tenho dúvida de que trarão relevantes e surpreendentes contribuições para nossa área.

## Referências

BÁEZ, F. *Historia universal de la destrucción de libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Barcelona: Destino, 2004.

CARDONA, G. R. *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CHARTIER, R. *Forms and Meanings. Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

- CHARTIER, R. "What is a Book?". In: FRAISTAT, Neil; FLANDERS, Julia (ed.). *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 188-204.
- CLIMENT-ESPINO, R. *Del manuscrito al libro: materialidad del texto y crítica genética en la novela iberoamericana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
- CLIMENT-ESPINO, R. Al margen del código: análisis de tres ejemplos recientes de objetos-libro en España. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, v. 22, p. 89-108, 2018.
- CLIMENT-ESPINO, R. Bibliofármacos: subversiones poéticas de la medicina a través de la palabra. *MATLIT: Materialities of Literature*, v. 7, n. 1, p. 175-196, 2019.
- CLIMENT-ESPINO, R. Object-Books and Exposed Writings: New Textual and Literary Landscapes in Latin America and Spain. *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, v. 28, p. 1-29, 2020.
- CONQUEST, N. *A Beginner's Guide to Art Deconstruction*. San Francisco: Permeable Press, 1995.
- DOLABELA, M. *Hai Kaixa*. Belo Horizonte: Coleção Minimemória, 2002.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, J. *Cabezas rascan paredes (poemas para prender en plena calle)*. Madrid: Edición especial para Librería Arrebato, 2012.
- FISHER, M. *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Nuria Molines Galarza. Barcelona: Alpha Decay, 2020.
- GARRAMUÑO, F. La literatura en un campo expansivo: y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 1, n. 2, p. 101-111, 2009.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GIMENO BLAY, F. M. *Quemar los libros... ¡qué extraño placer!* Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1984. Reedição disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 20 nov. 2024.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro: Panfleto Político-cultural*, Desterro, p. 1-6, 2010. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- MESQUITA, S. *Dois palitos*. Contém 50 microcontos. Samir Conte Boa Mesquita, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVTXApPUcqs>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- ORLEAN, S. *La biblioteca en llamas*. Historia de un millón de libros quemados y del hombre que encendió el cerillo. Trad. Juan Tejo. Ciudad de México: Planeta, 2019.
- OVEDEN, R. *Quemar libros*. Una historia de la destrucción deliberada del conocimiento. Trad. de Silvia Furió. Barcelona: Planeta, 2021.
- PENNAC, D. *Como una novela*. Barcelona: Anagrama, 1993.

POLASTRON, L. *et al.* *Libros en llamas*. Historia de la interminable destrucción de bibliotecas. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

SILVEIRA, P. A. *A página violada*. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

TESSLER, E. *Φωσφόρος (Phosforos)*. São Paulo: Club de Colecionadores de Gravura, 2014.





# **Textualidades coextensivas: Robert Smithson e a pós- narrativa de Agustín Fernández Mallo**

*Michel Mingote Ferreira de Azara*

## **Introdução**

O presente trabalho se propõe a abordar o livro do escritor espanhol Agustín Fernández Mallo intitulado *El hacedor (de Borges), Remake* (2011), focando nas múltiplas intersecções e nos múltiplos diálogos com as artes visuais e performáticas engendrados pelo autor. Nesse sentido, considerando a área de estudos “literatura em campo expandido”, tomamos como ponto de partida o texto do escultor Robert Smithson intitulado “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey” (1967), citado no capítulo “Mutaciones” do livro de Mallo. A partir desse texto axial do artista estadunidense, referenciado pelo escritor, e a partir também de suas esculturas, instalações e experimentos, buscamos compreender como, ao se aproximar do trabalho artístico de Smithson, inserido no âmbito da *Land art*, o escritor amplia a noção de escrita ficcional, criando uma “pós-narrativa”, termo que apropriamos do conceito de “pós-poesia”, cunhado pelo próprio escritor (Mallo, 2009). A “pós-narrativa”, nesse contexto, se referiria a uma mudança de paradigma narrativo, à criação de um território de fricção, uma zona periférica e fronteira de entrelaçamento de heteromodalidades (Bruhn, 2020) ou textualidades coextensivas (Graciano, 2021) que configuraria uma espécie de *extrarradio* (zona periférica) que se forma quando se aproximam e se indiscernibilizam formas narrativas tradicionais com o *corpus* científico, artístico e

social contemporâneo. Para realizarmos nossa leitura, consideramos o pensamento de autores e autoras como o próprio escritor Agustín Fernandez Mallo, Jorgen Bruhn, Rosalind Krauss, Robert Smithson, entre outros.

## **Campo expandido**

O célebre passeio que o artista estadunidense Robert Smithson realizou no dia 30 de setembro de 1967, em sua cidade natal, Passaic, Nova Jérsei, se configurou como um ponto de inflexão da escultura moderna. A partir desta sua perambulação por alguns pontos periféricos da cidade, Smithson, nas palavras de Krauss, deflagrou “o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer, o *non-site*, o antimonumento” (cf. Smithson, 2009, Introdução). Ainda na concepção de Krauss (1984), em seu artigo seminal intitulado “A escultura no campo ampliado”, os escultores americanos da década de 1960 estavam deflagrando o “campo ampliado” nas artes. No caso específico de “Um passeio pelos monumentos de Passaic”, o artista, em um seu gesto inaugural, detecta e fotografa, durante o passeio, alguns objetos, estruturas e cenas que ele nomeia de “monumentos” no espaço periférico de Passaic: “O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda e saltei em uma esquina da Avenida Union com River Drive. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que ligava Bergen County e Passaic County” (Smithson, 2009, p. 164). Na sequência, o artista descreve a “cinematização” da paisagem, que exploraremos adiante: “O brilho do sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem superexposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia” (Smithson, 2009, p. 164).

O gesto inaugural de Smithson deflagra a abertura de um campo em que não apenas a escultura se expande, mas a própria noção de arte e de literatura. O relato do artista, o texto literário, cria uma zona expansiva que agrega diversas intertextualidades, criando um espaço ficcional que se abre a múltiplas correspondências. Além das citações e epígrafes, diversos textos conformam a narrativa de Smithson. Antes

de iniciar a sua caminhada, o escultor adquire um exemplar do *New York Times* e um livro em brochura chamado *Earthworks* [*Trabalhos de terra*], de Brian W. Aldiss. A leitura das manchetes do jornal e da revista, durante o percurso de ônibus, se superpõem à paisagem vista da janela do veículo, criando um espaço ampliado de “textualidades coextensivas”, conceito que apropriamos de Graciano (2021) e reinterpretamos à nossa maneira:

Li as propagandas da quarta capa e passei os olhos pelo *Earthworks*. A primeira frase era: “O homem morto vagava na brisa.” Parecia que o livro era sobre uma deficiência do solo, e os “trabalhos de terra” se referiam à manufatura do solo artificial. O céu sobre Rutherford era azul-cobalto-claro, um perfeito dia de verão indiano, mas o céu em *Earthworks* era “uma grande couraça preta e marrom na qual a umidade cintilava” (Smithson, 2009, p. 164).

Na acepção de Graciano (2021), as textualidades coextensivas se dão quando a ficção deixa de ser um tópico central no romance, passando a ser somente um elemento entre outros em sua elaboração, ou seja, quando se enfraquece a representação inventiva em favor da articulação de diferentes gêneros textuais na escrita romanesca: “Assim, esses gêneros são ressignificados não por meio de uma ficcionalização totalizante que os abarca, mas pela atribuição do valor de obra literária por estarem circunscritos ao signo do romance” (Graciano, 2021, p. 119).

Nesse contexto, o romance deixaria de ser um universo ficcional íntegro, homogêneo, e passaria a ser o “resultado de um processo que incorpora uma série de segmentos, episódios, notas, apontamentos, projetos, etc. Aquilo que usualmente estaria nos arredores da obra, sua antessala, é a obra” (Graciano, 2021, p. 126). Considerando a prosa de Silviano Santiago e Ricardo Lísias, o autor enfatiza que o romance, enquanto textualidade coextensiva, não apresentaria um conjunto de características textuais e protocolares específicas, sendo antes lugar de articulação de textos de diferentes naturezas e propósitos, como a carta, o jornalismo, a história, o ensaio, a (auto)biografia etc., e “instância em que a voz autoral integra-se à voz do narrador, recolocando o escritor no espaço público a partir de

uma compreensão renovada tanto da literatura quanto do indivíduo” (Graciano, 2021, p. 127).

Ao aproximarmos a escrita de Smithson — e, posteriormente, a de Mallo — ao conceito de textualidades coextensivas, almejamos enfatizar o caráter híbrido e heterogêneo de tais narrativas, que se articulariam na incorporação de textos de diferentes naturezas. No caso específico do relato inaugural de Smithson, além das fotos que acompanham os textos, anúncios, placas, citações e leituras do almanaque e da revista *Times* configuram este espaço coextensivo da escrita, que ultrapassa a ideia de unidade e homogeneidade da narrativa, a qual passa a ser lida e compreendida enquanto parte de uma ampla rede de coextensões, conexões e ligações:

Autoficção, pacto ambíguo e pós-autonomia são termos originários de especulações que demonstram ao mesmo tempo em que legitimam certa produção narrativa. Em diálogo com essas especulações, a ideia de textualidade coextensiva traz uma contradição que entremeia também aqueles termos: ultrapassar a ideia de unidade do romance limitando-se aos contornos... do romance (ou do que se nomeia como romance). Essas textualidades assinalam um transbordamento, apresentando-se como parte de uma teia em que a obra é apenas um vértice, texto dentro de um texto mais amplo e que pode ser precariamente vislumbrado na totalidade forjada pela edição (Graciano, 2021, p. 128).

Ressaltamos que, a nosso ver, o relato de Smithson não apenas deflagra a entrada da escultura no campo expandido, mas a da própria literatura, que, neste caso, já apresenta alguns sinais e características da noção de textualidades coextensivas, tal como tomamos de empréstimo de Graciano (2021). Para além do conceito de intertextualidade, é a própria concepção de texto que seria ampliada. O relato da caminhada do artista pela cidade de Passaic incorpora diversos textos com os quais ele se depara durante o percurso:

Na verdade, a paisagem não era paisagem alguma, mas “um tipo particular de heliotípiã” (Nabokov), um tipo de mundo de cartão-postal autodestruutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva. Estive vagando em um filme de imagens que eu quase

não conseguia imaginar, mas, justamente quando fiquei perplexo, vi uma grande placa que explicava tudo:  
SUAS TAXAS DE PEDÁGIO EM AÇÃO  
Rodovia Federal  
Recursos de Crédito 2.867.000  
Departamento de Comércio Norte Americano  
Ofício de Estradas Públicas Recursos da Rodovia Estadual  
2.867.000 (Smithson, 2009, p. 165).

Na caminhada de Smithson, é o próprio olhar que se amplia e se torna fotográfico, “um tipo particular de heliotipia”. Nesse movimento, a noção de textualidades coextensivas ganha uma nova dimensão. O recorte do real operado pela máquina “Instamatic” se amplia para a própria paisagem, que se torna também um fotograma:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda e saltei em uma esquina da Avenida Union com River Drive. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que ligava Bergen County e Passaic County. O brilho do sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem superexposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de stills através da minha Instamatic para dentro de meu olho. Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que nada mostrava além de um vazio contínuo (Smithson, 2009, p. 164).

Como analisamos em outro momento, a respeito da escrita de Samuel Rawet, aqui também observamos a criação de uma espécie de plano de imanência através da escrita, como “uma zona de ressonância mútua entre sujeito e espaço, que possibilita a transformação da cidade em paisagem” (Azara, 2015, p. 28). Cunhada por Deleuze e Guattari (1992), a noção de plano de imanência busca romper a dicotomia entre interior e exterior, dentro e fora, sujeito e objeto para postular uma zona de contaminação mútua, de imbricamento, de troca de fluxos. Essa zona de indiscernibilidade ou indiferenciação se dá através da aproximação

---

1 A heliotipia é um processo de impressão fotomecânica que utiliza a luz solar para reproduzir imagens em papel.

intensiva de diversas textualidades coextensivas que acabam por criar esse “plano de imanência”, essa “zona de contaminação mútua” que provoca um imbricamento radical das textualidades e das linguagens artísticas:

Vários monumentos menores, tais como suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma nova rodovia em processo de construção. River Drive estava parcialmente em obras e parcialmente intacta. Era difícil diferenciar a nova rodovia da velha estrada; ambas se confundiam em um caos unitário. Como era sábado, muitas máquinas não estavam sendo usadas, parecendo então criaturas pré-históricas presas na lama, ou melhor, máquinas extintas — dinossauros mecânicos sem pele (Smithson, 2009, p. 165).

Como frisamos anteriormente, a nosso ver a caminhada de Smithson por Passaic e a posterior publicação do relato em texto configuraram não apenas a passagem da escultura moderna para a escultura pós-moderna, ou seja, para o campo expandido<sup>2</sup>, mas também poderiam ser consideradas um marco fundamental para a teoria da literatura em campo expandido, que parte do texto de Krauss (1984) para pensar o campo ampliado na literatura. Dito isso, nos deteremos na sequência sobre o livro *El Hacedor (de Borges), Remake*, de Mallo (2011), que, inspirado em Borges e no relato de Smithson, também radicaliza o processo de textualidades coextensivas.

## Heteromidualidades

De acordo com Bruhn (2020, p. 16), a intermidualidade se configura como um campo de investigação estético e tecnológico mais amplo: em vez de se concentrar apenas nas artes convencionais (música, artes, literatura), ele se abria à investigação de outras formas estéticas contemporâneas, como a arte performática e a poesia digital, ou de midialidades não estéticas, como a publicidade, entre outras. No

---

2 Assim como o trabalho escultórico de artistas como Robert Morris, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, realizados entre os anos de 1968 e 1970 (cf. Krauss, 1984).

entanto, em oposição à ideia de intermidialidade como uma mistura entre midialidades autônomas, o teórico parte da premissa de que todos os textos, inclusive os literários, inevitavelmente refletem uma constelação mista, uma fusão de mídias. Por conseguinte, o autor propõe o conceito de heteromidialidade para compreender essas condições *a priori* mistas: “a mistura é uma condição a priori, existente em todos os textos; a mistura caracteriza todas as midialidades, todos os textos específicos” (Bruhn, 2020, p. 17). Ainda segundo o autor, a compreensão de que todas as mídias estão misturadas levaria a uma nova dimensão na análise textual, que visaria o desenvolvimento de uma teoria da linguagem:

Mitchell afirmou que “todas as mídias estão misturadas”, e busco traduzir isso em um conceito que chamo de heteromidialidade, que significa basicamente que todos os textos estão mesclados desde sua criação [...] Minha tese é a de que todas as mídias estão misturadas, e meu trabalho busca demonstrar como isso ocorre (Bruhn, 2016, s/p).

Assim como o conceito de textualidades coextensivas, a noção de heteromidialidade também poderia ser uma ferramenta teórica importante para nos acercamos tanto do relato de Smithson quanto do texto de Mallo. Ao focar no caráter multimodal de todas as mídias, nas palavras de Elleström (2021, p. 122), Bruhn considera que “produtos de mídia e tipos de mídia só possam ser corretamente compreendidos em relação uns aos outros”. No entanto, aqui também compreendemos que existiria uma radicalização desse caráter multimodal dos textos, que configuraria um plano de imanência em que as interações entre as diversas mídias se imbricariam de forma acentuada.

O texto de Smithson e o romance de Mallo são compostos por diferentes midialidades. Textos, panfletos, placas, fotos, fotogramas, sinais e telas fazem parte das composições escritas. São narrativas pautadas pelo ato de caminhar. A deambulação pela cidade de Passaic é fundamental para o relato de Smithson, mas também para a apreensão das diversas esculturas que o artista detecta no espaço. No caso de

Mallo, no capítulo do livro *El Hacedor, de Borges (Remake)*<sup>3</sup>, intitulado “Mutaciones”, o escritor espanhol narra a caminhada “virtual” do escritor, na tentativa de refazer, no ciberespaço do Google Street View — serviço de mapeamento fotográfico de ruas do Google — , a perambulação primeva do artista americano:

Cidade de Nova York, ano de 2009, final de julho, 7h da manhã, picadas de mosquito. Na rua, os porto-riquenhos já estão escutando música em seus carros no volume máximo. Direciono o ventilador para onde estou sentado neste momento. Preparo o material, verifico se o celular tem bateria suficiente para tirar uma boa coleção de fotos da caminhada (tenho uma rota pré-estabelecida, mas dentro dela vou improvisar; nem sei se vou encontrar algo que me motive o suficiente para tirar algumas fotos). Encho a garrafa de água. O café descafeinado, a sacarina, o niki verde, a calça estampada com pequenas piscinas [...] Ligo o iMac e, enquanto ele inicia, tiro uma foto com meu celular Nokia N85 do mapa que servirá de guia. Ele mostra a rota e os 4 pontos (em verde) onde, naquele dia de 1967, Smithson tirou as 4 fotografias que ele acabaria incorporando ao trabalho mencionado anteriormente. O mapa está reproduzido em um livro à minha esquerda, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, de Jennifer L. Roberts<sup>4</sup> (Mallo, 2011, p. 57-58, tradução minha).

O que move os dois textos é o ato de caminhar, de percorrer o espaço de Passaic ainda que de forma virtual, no caso do escritor espanhol. Nesse sentido, se configuraria uma escrita de caminhada,

---

3 O livro foi retirado de circulação pela editora Alfaguara, em 2011, devido a um processo movido pela viúva de Jorge Luis Borges, María Kodama.

4 No original: “Ciudad de Nueva York, año 2009, finales de julio, 7.00 am, picaduras de mosquitos. En la calle los puertorriqueños tienen ya la música en sus coches a máximo volumen. Oriento el ventilador hacia donde ahora mismo estoy sentado. Preparo el material, me aseguro de que el teléfono móvil tiene suficiente batería como para hacer una buena colección de fotos de la caminata [tengo una ruta preestablecida, pero dentro de ella iré improvisando; ni siquiera sé si encontraré algo que me motive lo suficiente como para hacer alguna foto]. Lleno la botella de agua. El café descafeinado, la sacarina, el niki verde, los calzoncillos slip estampados con pequeñas piscinas [...] Enciendo el iMac y, en tanto arranca, con mi teléfono Nokia N85 le hago una foto al mapa que me servirá de guía. En él se señala el recorrido y los 4 puntos [en color verde] en los que aquel día de 1967 Smithson realizó las 4 fotografías que finalmente incorporaría a la citada obra. El mapa viene reproducido en un libro que tengo a mi izquierda, sobre la mesa, *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, de Jennifer L. Roberts.”



uma *walk writing*, que une palavra e deslocamento físico, e na qual o caminhante “é transformado pelo que vê, pelo que se objetiva na paisagem: caminhada, trânsito do sujeito para fora de seus domínios racionados, racionalizados” (Vasconcelos, 2000, p. 59). A *walk writing* seria uma espécie de radicalização da *flânerie*. Para Walter Benjamin, o *flâneur*, tipo específico surgido na cidade de Paris do final do século XX, seria um observador ambulante, um ponto de vista móvel que capta a cena cambiante da paisagem urbana e que considera a cidade como um palimpsesto, formada por várias camadas históricas que se superpõem:

Os elementos temporais mais heterogêneos coexistem, portanto, na cidade. Quando se sai de uma casa do século XVIII e se entra em outra do século XVI, cai-se em um declive temporal; [...] e subimos a montanha do tempo. Quem entra em uma cidade sente-se como em um tecido de sonho, onde um acontecimento de hoje se articula com o mais remoto. Uma casa associa-se a uma outra, não importa de que camada temporal se originam, e assim surge uma rua. E mais adiante, quando esta rua, digamos, da época de Goethe, desemboca em uma outra, por exemplo, da época guilhermina, forma-se o bairro... Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história (Lion, 1935 *apud* Benjamin, 2006, p. 479).

Durante o passeio, Smithson detecta diversos monumentos formados pela paisagem cultural do espaço. O artista enceta uma “*pós-flânerie*”, fotografando as obras que posteriormente acompanharão o texto escrito. No caso de Mallo, a “*pós-flânerie*” acontece no ciberespaço do computador, que atualiza e radicaliza não apenas a *flânerie* moderna, mas também a deriva psicogeográfica de Guy Debord e dos situacionistas<sup>5</sup>:

Minha caminhada nada mais é do que uma busca, mas uma busca pelo quê? Me vem a ideia de que os lugares têm uma espessura de tempo direcionada em duas direções: o tempo que, vertical, se

---

5 O situacionismo foi um movimento cultural e político europeu que reuniu poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais e artistas. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Aroschia, Itália (Situacionismo, 2017).

eleva acima da terra, e o tempo que, também vertical, afunda em direção ao seu primeiro estrato na terra. Superfícies terrestres, celestes e subterrâneas, e todas as três nos são apresentadas a cada instante, simultaneamente. Palimpsesto do tempo. Um lugar onde o tempo se expande elasticamente sem deixar de ser um único tempo. Será que Passaic substituiu Roma como a cidade eterna? Sinto-me fenomenal neste banco, poderia continuar com esse tipo de slogan, mas não estou com vontade<sup>6</sup> (Mallo, 2011, p. 75, tradução minha).

A deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva “está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio” (Debord, 2003, p. 87). O que os situacionistas almejavam, em última instância, era a reinvenção do espaço urbano, a possibilidade de subverter a lógica racional-geométrica da cidade ao, através das deambulações urbanas, reafirmar o caráter lúdico do espaço.

A noção de “tempo palimpsesto”, tal como proposta por Mallo, “um lugar onde o tempo se expande elasticamente sem deixar de ser um só tempo”, nos remete tanto à noção de plano de imanência como aos conceitos de heteromidualidades e textualidades coextensivas. Como vimos abordando, pensar a criação de um plano de imanência através da escrita também englobaria as múltiplas textualidades ou heteromidualidades que se imbricam e se potencializam mutuamente. Tal adensamento do campo expandido implicaria na criação de um espaço intensivo. Tal como formulara o filósofo José Gil, com a formação do plano de imanência ou de consistência da escrita, “toda a realidade se torna intensiva [...] A distância entre interior e exterior desaparece,

---

6 No original: “Mi caminata no es otra cosa que una búsqueda pero ¿buscar qué? Me viene la idea de que los lugares tienen un espesor de tiempo dirigido en dos direcciones: el tiempo que, vertical, se alza por encima de la tierra, y el que, también vertical, se hunde hacia su primer estrato en la tierra. Superficies terrestre, celeste y subterrestre, y las 3 se nos presentan en cada instante, simultáneamente. Tiempo palimpsesto. Un lugar en el que el tiempo se expande elásticamente sin dejar de ser un solo tiempo. Viaje psicoGooglegráfico. ¿Ha sustituido Passaic a Roma como ciudad eterna? Me siento fenomenal en este banco, podría continuar con este tipo de eslóganes, pero no me apetece”.

não há agora mais do que só um espaço, uma superfície única, um corpo exposto, intensivo: tudo está no exterior porque o exterior resulta da reversão do meu interior para fora” (Gil, 1980, p. 70).

Esse estado de coalescência entre o exterior e o exterior, tal como apontado por Gil, pressupõe um corpo fenomenológico, envolto nas sensações, tal qual o corpo do poeta Fernando Pessoa, considerado pelo filósofo, que operaria, através da escrita, um esvaziamento do eu até este se tornar uma “unidade formal sensitiva” (Gil, 1980, p. 69).

A criação desse espaço intensivo se dá, sobretudo, a partir da deflagração de uma escrita de caminhada. No caso de Smithson, o sujeito atravessa e é atravessado pela cidade. Nesse estado, a percepção se aguça, as orientações (norte/sul) se tornam vetores de um mundo ultrapassado, e é nesse estado, mediado pela máquina fotográfica, que os monumentos se dão a ver:

Eu estava completamente controlado pela Instamatic (ou o que os racionalistas chamam de câmera). O ar cristalino de Nova Jersey tornava definidas as partes estruturais dos monumentos, à medida que eu tirava instantâneo após instantâneo. [...] A extremidade da ponte em Passaic (oeste) rodava para o sul, enquanto sua extremidade em Rutherford (leste) rodava para o norte; essas rotações sugeriam os movimentos limitados de um mundo ultrapassado. “Norte” e “Sul” pairavam sobre o rio estático de uma maneira bipolar. Alguém poderia fazer referência a essa ponte como sendo o “Monumento de direções deslocadas” (Smithson, 2009, p. 164).

O passo adiante de Smithson, em direção ao campo expandido, estaria também, para além dos monumentos deflagrados no espaço, na mediação entre sujeito e espaço operada pela *Instamatic*. Nesse sentido, podemos falar que ocorreria uma espécie de “devir heteromidiático”, em que o próprio sujeito, através da escrita, contamina e é contaminado pela paisagem, pelo espaço, mas também pela imagem fotográfica, pelos anúncios, placas e sinais da cidade de Passaic, uma vez que o devir compreende justamente a criação de um espaço de encontro e de trocas mútuas: “devir não é atingir uma forma

(identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...]” (Deleuze, 1997, p. 11).

## Pós-narrativas

Na narrativa de Mallo, a noção de um “devir heteromidiático” se dá em outra esfera. Reescrever o livro *El Hacedor*, de Borges, produzir um *remake*, significa acentuar o encontro entre as múltiplas textualidades coextensivas, acentuar o “transbordamento da forma romance” (Graciano, 2021, p. 128). A experiência fenomenológica do contato direto com o mundo, caso do relato de Smithson, em Mallo é substituída pela deambulação pelo ciberespaço. O “tempo palimpsesto” da narrativa engloba a experiência primeva de Smithson e suas textualidades coextensivas, além das múltiplas mediações dadas pelo aparelho telefônico, pelo computador, pelo livro *Mirror-Travels: Robert Smithson and History*, de Jennifer L. Roberts, e pelo livro de Borges, que inspirou a narrativa de Mallo. Todas essas textualidades coextensivas, que elevam a narrativa à categoria de “campo expandido”, se coadunam à proposta de Mallo de esboçar uma nova poética e um novo paradigma intitulado de “pós-poesia”: “Propomos aqui o esboço de uma nova poética e paradigma que nomeamos de poesia pós-poética ou poesia expandida, nos apropriando do termo cinema expandido, utilizado pelos teóricos para se referirem ao cinema que utiliza e se inspira nas novas tecnologias”<sup>7</sup> (Mallo, 2009, p. 28, tradução minha). A “pós-poética” de Mallo busca e investiga todo um novo campo de ação para suas obras, sendo que este campo não é uma zona meramente física, mas o que o autor denomina de *extrarradio*<sup>8</sup>, uma zona periférica que se forma quando se junta a poesia tradicional/ortodoxa com o corpus científico, artístico e social contemporâneo, como mencionamos anteriormente, sendo que esse espaço de fusão se configura como um espaço de fricção, mestiço e desconhecido, uma

---

7 No original: “Proponemos desde aquí el bosquejo de una nueva poética y paradigma a la que damos en llamar poesía postpoética, o poesía expandida, por apropiarnos del término cine expandido utilizado por los teóricos para referirse al cine que usa y se inspira en las nuevas tecnologías”.

8 Extrarradio: termo espanhol, da geografia urbana, que designa o espaço urbano periférico.

zona periférica e fronteira que “produz zonas híbridas, cartografias em ocasiões literalmente monstruosas (recordemos que monstruoso unicamente significa: aquele que não está em sua própria natureza, e é esta a zona de fronteira [...] que precisamente nos interessa”<sup>9</sup> (Mallo, 2009, p. 36, tradução minha). Embora Mallo se debruce sobre a poesia, podemos estender o conceito dele para refletirmos acerca de uma pós-narrativa, elaborada ficcionalmente pelo próprio escritor.

Heterogeneidade e instabilidade seriam características desse tipo de produção. A mudança de paradigma proposta pelo autor estaria no fato de a “pós-narrativa” se configurar enquanto método sem método, que, mais que uma nova forma de escrever, trataria de colocar em diálogo todos os elementos em jogo, não apenas aqueles da tradição poética, mas todos aqueles que alcançam as sociedades desenvolvidas, a fim de criar novas metáforas verossímeis e inéditas (Cf. Mallo, 2009, p. 37). A topologia da “pós-narrativa” seria do tipo rizoma, “um cosmos plano que não tem parte superior e inferior, interior e exterior, e é virtualmente infinito: um mapa”<sup>10</sup> (Mallo, 2009, p. 151, tradução minha). Ao reescrever Borges e reencenar o passeio de Smithson, Mallo cria um plano de imanência, um espaço rizomático que, se no caso de Smithson, aponta para uma paisagem que se torna fotografia, no caso do escritor espanhol remete à imagem do computador que se torna uma realidade física, tal como observamos no trecho reescrito do relato do artista americano: “o sol de meio dia dá um caráter cinematográfico ao lugar, sem sombras, sobreexposto, convertendo a ponte e o rio em realidade física, também sobreexposta”<sup>11</sup> (Mallo, 2009, p. 61, tradução minha).

No plano de imanência criado por Mallo através da escrita, a intensificação das textualidades coextensivas se dá de tal maneira que o narrador “entra” no ciberespaço do computador e dialoga com uma

---

9 No original: “produce zonas híbridas, cartografias en ocasiones literalmente monstruosas (recordemos que monstruoso únicamente significa: aquello que no está en su propia naturaleza), y es esa la zona de frontera [...] que precisamente nos interesa”.

10 No original: “un cosmos plano que carece de arriba y abajo, de interior y exterior, y virtualmente infinito: un mapa”.

11 No original: “El sol del mediodía le da un carácter cinematográfico al lugar, sin sombras, sobreexposto, convirtiendo el puente y el río en una realidad física, también sobreexposta”.

mulher fotografada pelo *Street View*, embaralhando as referências do virtual e do real, e colocando em jogo uma outra dimensão da literatura em campo expandido:

Ao me aproximar, vejo uma mulher de rosto indeterminado com a intenção de atravessar a rua [...]. Tiro uma foto do conjunto (foto nº 5), a mulher parece perceber minha foto e, imediatamente, para disfarçar, me aproximo e pergunto se ela é de Passaic ou se está apenas de passagem. Ela responde que sim, que é de Passaic, que nasceu aqui, e eu lhe pergunto se ela conhece a rota feita em 1967 por Robert Smithson, também de Passaic [...] ela responde que não sabe quem é esse homem chamado Smithson [...]”<sup>12</sup> (Mallo, 2009, p. 65, tradução minha).

## Conclusão

Procuramos enfatizar, neste artigo, que o gesto inaugural de Smithson relatado em “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey”, não apenas se configurou como marco da passagem da escultura moderna para a escultura pós-moderna, como também já encenava a entrada da literatura em campo expandido. Mallo, ao refazer o trajeto de Smithson via *Google Street View*, atestou o caráter primordial do relato do artista, deslocando para o ciberespaço a caminhada física de Smithson. Almejamos também, com o nosso estudo, reler os conceitos de “heteromidualidade” (Bruhn) e “textualidades coextensivas” (Graciano) para refletirmos acerca da experiência ficcional de Smithson e Mallo, compreendendo a criação de um “plano de imanência” da escrita, a criação de um território de fricção, uma zona periférica e fronteira da literatura como campo expandido.

---

12 No original: “Mientras me acerco veo a una mujer de rostro indeterminado con intención de cruzar la calle [...]. Hago una foto al conjunto (foto n.º 5), parece que la mujer se da cuenta de mi disparo, e inmediatamente, para disimular, me acerco y le preguntó si ella es de Passaic o si está de paso. Me contesta que sí, que es de Passaic, que nació aquí, y le preguntó entonces si conoce el recorrido que hizo en 1967 Robert Smithson, también natural de Passaic [...] ella me responde que no sabe quién es ese señor llamado Smithson [...]”.

# Referências

- AZARA, Michel Mingote Ferreira de. *Paisagem e perambulação urbana: Samuel Rawet em diálogo com as artes visuais*. 2015. 250 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRUHN, Jørgen. Todos os textos estão mesclados desde a criação: entrevista com Jørgen Bruhn [Entrevista concedida a Rodrigo Carvalho]. *Boletim UFMG*, ano 42, n. 1942, 2016.
- BRUHN, Jørgen. O que é intermedialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 15-54.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção Trans).
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DEBORD, Guy. Teoria da deriva (1958). In: JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.
- ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1980.
- GRACIANO, Igor Ximenes. Espaço público e romance como textualidades coextensivas. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, n. 4, p. 119-137, 2021.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1984. Reedição disponível em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Acesso em: 20 jan. 2018.
- MALLO, Agustín Fernández. *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- MALLO, Agustín Fernández. *El Hacedor, de Borges (Remake)*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- SITUACIONISMO. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo, 2017. Disponível em: [https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo#:~:text=A%20id%C3%A9ia%20de%20%22situacionismo%22%2C,reinante%20e%20obter%20prazer%20pr%C3%B3prio](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo#:~:text=A%20id%C3%A9ia%20de%20%22situacionismo%22%2C,reinante%20e%20obter%20prazer%20pr%C3%B3prio.). Acesso em: 20 abr. 2024.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Trad. Pedro Sussekind. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 162-167, 2009.
- VASCONCELOS, Maurício. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.





# Do cinema para a literatura: a novelização da obra *Era uma vez em... Hollywood*

Isabella Mantovani Matta

## Introdução

Quentin Tarantino é diretor e roteirista de diversas obras cinematográficas, manifestando-se como um dos nomes mais influentes no cenário fílmico atual. O diretor possui, até o momento, nove filmes escritos e dirigidos por ele. São eles: *Cães de Aluguel* (1992); *Pulp Fiction* (1994); *Jackie Brown* (1997); *Kill Bill: Vol. 1* (2003) e *Kill Bill: Vol. 2* (2004); *À Prova de Morte* (2007); *Bastardos Inglórios* (2009); *Django Livre* (2012); *Os Oito Odiados* (2015); e *Era uma vez em... Hollywood* (2019). Suas produções são marcadas pela temática da vingança que move seus personagens, bem como pela estilização da violência.

Em 2019, Quentin Tarantino estreou o filme *Era uma vez em... Hollywood*, o qual narra, em primeiro plano, a decadência da carreira do ator Rick Dalton e seu amigo e dublê Cliff Booth (respectivamente interpretados por Leonardo DiCaprio e Brad Pitt), tendo como pano de fundo a história do cinema hollywoodiano e a contracultura dos anos 1960, além da história da atriz Sharon Tate e seu marido, o diretor Roman Polanski (interpretados por Margot Robbie e Rafal Zawierucha). Tarantino utiliza da própria linguagem cinematográfica para, em um movimento metalinguístico, narrar a história do cinema por meio das representações dos bastidores de filmes realizados em Hollywood nos anos 1960, das relações entre os atores — mundialmente conhecidos ou fictícios —, além de conexões com outras obras cinematográficas, tanto

por referências ao longo da película quanto relacionadas ao próprio título do filme.

Dois anos após sua estreia, Tarantino adaptou sua obra fílmica para o literário, processo conhecido como novelização, uma forma adaptativa intermediária. Dessa maneira, analisaremos em comparação a obra cinematográfica e sua adaptação literária, ambas de autoria de Quentin Tarantino, para observar o processo de transposição do audiovisual ao literário, os ganhos e as perdas decorrentes dessa forma adaptativa, bem como sublinhar as convergências e divergências selecionadas entre as duas obras. Para tanto, foram utilizadas as contribuições teóricas de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação, e estudos de Jan Baetens (2010) e Johannes Mahlkecht (2012) sobre a novelização de obras cinematográficas.

## **Adaptação**

A adaptação é uma transformação de um texto fonte para um secundário, seja ele um filme, um jogo ou um livro, entre outros. Esse processo utiliza uma ideia presente em um texto anterior para, a partir do olhar do adaptador, reestruturá-la em uma outra obra. Para Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011, p. 45), a adaptação é uma forma de intertextualidade realizada por meio de um ato de interpretação de um texto fonte, para, assim, criar algo novo, ou seja, é um ato criativo que possibilita ao adaptador fazer diversas intervenções, a partir de uma ou mais obras, conforme suas próprias motivações. Dessa forma, a “transcodificação” realizada pelo adaptador pode envolver uma mudança de mídia, contexto ou gênero, criando interpretações diferentes do texto adaptado (Hutcheon, 2011, p. 29).

As razões que levam um adaptador a criar uma obra a partir de outra são diversas, mas, em particular, transcodificar uma obra para outra mídia visa a excedê-la econômica ou artisticamente, por meio da retomada da obra anterior. Para Hutcheon (2011, p. 45), “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação”. Contudo, a adaptação ainda é vista como uma produção cultural e artística menos prestigiada academicamente

e pelos defensores do cânone, embora essa forma apresente uma variedade de ideias que ampliam, enaltecem ou criticam um texto anterior para criar algo novo.

Ao tomar as adaptações como palimpsestos, evidencia-se que nenhuma transposição ou transcodificação é, em sua totalidade, igual ao texto anterior. Robert Stam afirma, em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006, p. 25), que “a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto”, e que as adaptações “podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais”. Dessa forma, o adaptador tem a possibilidade de expandir uma história, ou reestruturá-la, da maneira que considera ser mais interessante, independentemente da mídia que utiliza para isso.

Por sua vez, as adaptações são carregadas de estereótipos que questionam sua fidelidade ao texto fonte. Stam (2006, p. 19-20) aponta termos utilizados sobre as adaptações que carregam discursos negativos, como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação” e “vulgarização”. Mesmo que nos dias atuais esse discurso seja menos recorrente, a questão da fidelidade de uma obra anterior com sua adaptação ainda é colocada como régua para elencar a qualidade de uma adaptação. Contudo, em um movimento contrário, o receptor que reconhece a adaptação como adaptação compreende que se trata de um processo de reescrita e reestruturação de um texto fonte, como Hutcheon afirma:

Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. É um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito, no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando (Stam, 2000, p. 64 *apud* Hutcheon, 2011, p. 45).

Dessa maneira, o leitor, tendo o conhecimento da adaptação como adaptação de um texto anterior, compreende a intertextualidade

entre ambos os textos e identifica as modificações decorrentes desse processo, seja no acréscimo, alteração, subversão ou subtração de elementos presentes na obra adaptada.

## **Novelização**

Vimos que a adaptação pode ocorrer de diversas maneiras, e uma delas acontece por meio de um processo inverso do habitual “livro — filme”. A novelização adapta — ou traduz — duas linguagens distintas: o audiovisual para o verbal. Essa forma de adaptação é realizada, em sua maioria, como forma de comercialização de filmes de grande orçamento, quando a publicação do romance coincide com o lançamento da obra cinematográfica. O autor Johannes Mahlknecht, em “The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?” (2012), afirma que a novelização de filmes (ou de suas histórias) existe há quase tanto tempo quanto os filmes; contudo, essa forma de adaptação é pouco estudada no meio acadêmico devido ao seu pouco apreço cultural e artístico.

A novelização surgiu e mantém-se como uma ferramenta de marketing para os filmes adaptados. Jan Baetens, em “Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing” (2010), declara que, de maneira cultural e institucional, as novelizações são evidentes exemplos de literatura comercial, ou seja, uma literatura que não foi realizada partindo do desejo de um autor em modelar de maneira pessoal determinada obra, mas foi encomendada por uma editora para solucionar certas necessidades comerciais. Por ter em sua produção uma característica publicitária, as obras novelizadas possuem seus títulos associados ao termo vulgar de “baixa literatura”.

A novelização é uma forma de tradução entre uma linguagem audiovisual e uma verbal. Ela carrega consigo a transposição de características narrativas específicas de uma mídia para outra, ou seja, o adaptador utilizará como fonte uma narrativa construída por enquadramentos, posicionamento de câmeras, sons, efeitos especiais e montagem, a qual converterá em uma narrativa

unicamente formada por palavras, como afirma Beata Mazurek-Przybylska em “Film Novelization as Multimodal Translation” (2019, p. 126, tradução nossa): “um filme e um livro variam em natureza, pois um filme é, por definição, um fenômeno multimodal, enquanto um livro é monomodal”. Porém, o processo de novelização, na maioria das vezes, não é realizado a partir de um filme completo para o literário: o novelizador adapta o filme para a literatura por meio do roteiro do primeiro. Portanto, esse processo utiliza um texto como base para adaptação de um texto literário. Contudo, o roteiro possui particularidades exclusivas da linguagem audiovisual, como as descrições técnicas para cada cena a ser filmada, um texto mais enxuto e direto, apenas com falas e orientações para a equipe técnica e para o diretor, como afirma Mazurek-Przybylska (2019, p. 127, tradução nossa): “as novelizações frequentemente se baseiam em roteiros de filmes e são enriquecidas com partes descritivas, que têm o objetivo de compensar a falta do elemento visual que é perdido no processo de novelização”<sup>2</sup>.

A adaptação, como visto anteriormente, possibilita ao adaptador criar sobre o roteiro, adicionando, aprofundando ou até mesmo modificando o foco principal da obra. No caso das novelizações, isso é reforçado, pois, por serem utilizadas e criadas como uma categoria comercial para os filmes de grande orçamento, elas costumam ser encomendadas ao mesmo tempo em que os filmes são produzidos, de modo que o adaptador produz com uma versão prévia — o roteiro — da obra que está sendo desenvolvida para os cinemas.

Como se espera que a novelização esteja disponível impressa no mesmo dia do lançamento do filme, a maioria dos novelizadores precisa trabalhar com uma versão do filme que antecede a filmagem e a montagem do próprio filme, pois se tiverem que esperar pelo

---

1 No original: “On the other hand, a film and a book vary in nature, since a film is by definition a multimodal phenomenon while a book is a monomodal one.”

2 No original: “In order to comply with this rule, novelizations are frequently based on film scripts and enriched with descriptive parts, which are meant to compensate for the lack of the visual mode which is lost in the process of novelization.”

corde final, será quase impossível escrever, imprimir e distribuir o livro a tempo<sup>3</sup> (Baetens, 2010, p. 65, tradução nossa).

Outra possibilidade para a realização dessa forma de adaptação é a novelização ser escrita após o lançamento do filme, como foi realizado em *Era uma vez em Hollywood* (2021), do diretor e autor Quentin Tarantino. Esse processo de novelizar uma obra após sua estreia é menos comum comparado ao caso anterior, embora possibilite que o universo de um filme que já estreou seja ainda mais explorado.

## **Era uma vez... uma novelização**

O romance de estreia de Quentin Tarantino como autor foi lançado dois anos após o filme que serviu como fonte para sua adaptação. A obra literária expande o universo criado por Tarantino para as telas, em *Era uma vez em... Hollywood* (2019), e desenvolve histórias que, a primeira vista, eram secundárias na obra fílmica, tais como a do dublê Cliff Booth e seu passado; a história da cachorra Brandy; e as transgressões realizadas pelos discípulos de Charles Manson.

O livro enriquece, principalmente, a história de Cliff, evidenciando o seu passado e explicando seu presente retratado no filme. Dessa forma, muitas passagens no romance não estão presentes na obra audiovisual de Tarantino, ou são apenas mencionadas. Uma delas é o fato de que Cliff é um herói de guerra e esteve em campo de batalha. Durante uma conversa de Rick com Cliff, o ator fala com seu amigo sobre a época de guerras e questiona se o dublê havia utilizado uma faca para um combate com algum soldado inimigo:

- Vários — respondeu Cliff.
- Vários? — repetiu Rick, surpreso. — Quantos são vários?
- O quê? Você quer que eu fique aqui sentado contando?
- Bom, sim — disse Rick.

---

3 No original: “Given the fact that the average novelization is expected to be available in print the very day of the film’s release, most novelizers have to operate upon a version of the film that precedes the shooting and montage of the film itself, for if they have to wait for the final cut, it will become almost impossible to have the book written, printed, and distributed in time.”

— Bom, vamos ver...

Cliff se pôs a pensar. Começou a contar em silêncio, para si mesmo, usando os dedos; então, se acabaram, e ele usou de novo, até que parou e disse: “dezesseis” (Tarantino, 2021, p. 75).

Rick se assusta com a quantidade de pessoas assassinadas por Cliff e continua suas indagações ao dublê sobre essa parte de sua vida:

— Como você fez isso?

— Você está perguntando como eu *fui capaz de fazer* isso, do ponto de vista mental e emocional? — perguntou Cliff. — Ou como eu *fiz* isso, do ponto de vista físico e prático?

*Uau, boa pergunta*, pensou Rick.

— Bom, acho que, primeiro, como você fez? (Tarantino, 2021, p. 75)

Então Cliff narra de que maneira matou seus adversários de guerra, explicita as técnicas que utilizava e descreve a sensação ao seu amigo Rick. Essa cena não está presente no filme, surgindo portanto como um elemento a mais na história de Cliff, o que permite ao leitor e conhecedor do filme compreender a complexidade do personagem nas duas obras. Outra questão desenvolvida acerca de Cliff é a morte de sua esposa, que fica com uma conotação dúbia no filme sobre ele ser culpado de assassiná-la ou não. No livro, após assassinar o antigo dono de sua cachorra Brandy — história que também foi desenvolvida no romance —, temos a afirmação de que o dublê também assassinou sua esposa:

Não era a primeira vez que Cliff cometia um homicídio e escapava da cadeia. A primeira vez tinha sido em Cleveland, nos anos 1950. A segunda, quando Cliff assassinou sua mulher, dois anos atrás. Essa era a terceira vez, e Cliff também se safou (Tarantino, 2021, p. 105).

Outra face de Cliff explorada por Tarantino em sua novelização foi a cinefilia do dublê. No filme é mostrado superficialmente que Cliff se interessa por filmes, não apenas como um participante da arte, mas também como apreciador. No livro, metade do capítulo dois — “Eu sou

curioso (Cliff)” (Tarantino, 2021, p. 39) — narra a relação de Cliff com o cinema estrangeiro. Este, ao contrário do ator Rick Dalton, se dedicava à produção fílmica de diferentes lugares e identificava a importância dessa expressão artística além de Hollywood:

No tocante ao cinema, Cliff se aventurava muito mais do que o patrão. Para Rick, cinema é aquilo que Hollywood produz e, com exceção da Inglaterra, todas as demais indústrias cinematográficas de outros países são apenas o melhor que podem fazer, uma vez que não são Hollywood (Tarantino, 2021, p. 46).

Após essa passagem, é narrada toda a relação de Cliff com o cinema estrangeiro, em que ele elenca e discorre sobre seus atores, diretores e obras cinematográficas favoritas, demonstrando um conhecimento amplo de cinema europeu e asiático e, também, do cinema hollywoodiano:

Isso demonstra o quão pouco realista Cliff achava os filmes de Hollywood. [...] Por outro lado, quando assistia a filmes estrangeiros, via nos atores um grau de autenticidade que simplesmente não existia no cinema de Hollywood (Tarantino, 2021, p. 49).

Outro elemento pouco tratado no filme e desenvolvido na novelização foi a cadela de Cliff. No início do capítulo quatro — “Brandy, você é uma boa menina” (Tarantino, 2021, p. 92) — o leitor é informado de que Cliff não se relaciona com nenhuma mulher desde a morte de sua esposa:

Depois que Cliff ficou viúvo, ele nunca mais teve nenhum relacionamento sério com uma mulher. [...] Porém, Cliff tinha em sua vida uma fêmea que ele amava, e que o amava de volta. Sua pitbull de pelo castanho avermelhado, cabeça chata e com as orelhas cortadas, chamada Brandy (Tarantino, 2021, p. 92).

No filme, a relação entre Cliff e Brandy é demonstrada quando o dublê chega em seu trailer e prepara o jantar de sua pitbull, o que também é narrado no livro. Contudo, no decorrer do capítulo quatro, é descrito como ocorreu o encontro de Cliff com Brandy: “A



história de como Cliff e Brandy acabaram juntos é bastante peculiar” (Tarantino, 2021, p. 95). Cliff cobrou uma quantidade de dinheiro que havia emprestado para seu colega Buster Cooley, que convidou o dublê para ir assistir a uma luta da cadelinha Brandy, e disse que o valor recebido pela vitória seria de Cliff. No decorrer da narrativa, Cliff cria laços com a cadelinha, continua a levá-la para algumas lutas, até que um dia a cadelinha se machuca. Cliff assassina Buster Cooley e faz uma promessa:

E, desde então, Cliff botou Brandy para lutar apenas duas vezes, só quando estava realmente precisando de grana. Após a última luta, no entanto, Cliff prometeu a Brandy, muito embora ela não entendesse, que ela nunca mais lutaria novamente. E essa era uma promessa que Cliff pretendia cumprir (Tarantino, 2021, p. 106).

Um último exemplo de informação presente na novelização foi uma das transgressões feitas pelos seguidores de Charles Manson. No capítulo cinco — “O ataque-surpresa de Pussycat” (Tarantino, 2021, p. 114) — é descrito o primeiro ataque dos seguidores de Charlie. A escolhida para realizar esse acontecimento foi sua discípula Pussycat: “— Muito bem, Pussycat — ronrona Charlie —, chegou sua hora de cruzar a linha. De encarar o medo. De olhar o medo nos olhos. E agora, docinho... Chegou a hora de você agir sozinha” (Tarantino, 2021, p. 115). Pussycat é o apelido de Debra Jo, uma das seguidoras de Charles Manson na obra. Nessa passagem, Charles está preparando a jovem para invadir uma propriedade de dois idosos para assustá-los, partindo de comandos do líder: “— Me conceda o privilégio de guiá-la nessa travessia, e a garota que emergir daquela casa será colossalmente mais poderosa do que a que vai entrar” (Tarantino, 2021, p. 117).

Debra Jo é convencida por Charles a entrar na casa dos Hirshberg, e, conforme ela adentra a residência, por meio de uma certa ligação mental, conversa com seu líder, que lhe dá conselhos e coordenadas sobre o que deve fazer. Primeiramente, Debra Jo fica nua; em seguida, ela sobe até o quarto dos residentes da casa, observa ambos dormindo e acende a luz do abajur; se lança, então, em cima

da cama dos idosos, causando um susto, e sai correndo, fugindo da situação, em direção aos seus irmãos.

O casal de velhos acorda e se depara com essa adolescente morena e nua rolando na cama com eles, rindo como uma lunática. A velha solta um grito de arrepiar os cabelos, enquanto o velho emite um:

— Mas que raios?

[...] Então, ela o larga, salta para fora da cama, e começa a correr pelo quarto, descendo as escadas, passa pela sala de estar (pegando suas roupas no caminho), pela porta de vidro entreaberta, pelo quintal, pelo portão do quintal, e atravessa o gramado da frente, para se juntar, gargalhando, à sua “Família”, na Greenbriar Lane (Tarantino, 2021, p. 136).

Essa passagem é a primeira descrição das infrações feitas pelos seguidores de Manson, algo que não é representado no filme de Tarantino, mas que foi mais bem explorado na adaptação, possibilitando a ampliação da história narrada na obra fílmica, criando outras nuances e intensificando a narrativa anterior com mais elementos. Dessa forma, a novelização *Era uma vez em Hollywood* apresenta diversas histórias complementares e, até mesmo, diferentes da retratada no filme, movimento característico dessa forma de adaptação.

Portanto, a novelização aqui analisada apresenta uma imersão em assuntos e personagens que são apresentados como pano de fundo da história de Rick Dalton no filme de 2019. Tanto a adaptação de Tarantino quanto a obra fílmica são completas isoladamente, mas, ao mesmo tempo, se complementam expandindo o mesmo universo de *Era uma vez em... Hollywood*, como afirma Stam (2006, p. 24): “dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo”.

Esse processo permite que o autor da novelização — nesse caso, o mesmo responsável pelo filme — possa criar em cima de uma história já narrada, possibilitando que outros elementos e enredos sejam adicionados, trazendo ganhos para a narrativa como um todo. A questão geral da novelização como forma adaptativa possibilita a entrada e/ou a extração do enredo, não sendo semelhante ao texto

anterior, mas complementar para uma narrativa de modo inteiro. O resultado da adaptação pode dispor de convergências e divergências, mas, na grande maioria, trata-se de uma forma de expandir uma história, enriquecendo-a e trazendo novos olhares para questões que anteriormente não haviam sido evidenciadas.

## Referências

- BAETENS, Jan. Expanding the Field of Constraint: novelization as an example of multiply constrained writing. *Poetics Today*, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 51-79, 1 mar. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1215/03335372-2009-014>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- ERA Uma Vez em... Hollywood. Diretor: Quentin Tarantino. Los Angeles: Columbia Pictures, 2019. 161 min.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MAHLKNECHT, Johannes. The Hollywood Novelization: film as literature or literature as film promotion?. *Poetics Today*, [S.L.], v. 33, n. 2, p. 137-168, 1 jun. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1215/03335372-1586572>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- MAZUREK-PRZYBYLSKA, Beata. Film Novelization as Multimodal Translation. *Anglica Wratislaviensia*, [S.L.], v. 57, p. 125-136, 4 out. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19195/0301-7966.57.10>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro — A Journal Of English Language, Literatures In English And Cultural Studies*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 30 abr. 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- TARANTINO, Quentin. *Era uma vez em Hollywood*. Trad. André Czarnobai. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.



# Irene e Francisco: comparações entre as personagens do livro *De amor e de sombra* e do filme homônimo

*Laís Gerotto de Freitas Valentim*

## Introdução

Isabel Allende Llona<sup>1</sup>, mais conhecida como Isabel Allende, é uma escritora chilena com obras de grande sucesso, dentre elas: *A casa dos espíritos* (2017), com a qual fez sua estreia na ficção e já foi muito elogiada e aclamada; *De amor e de sombra* (1984); *Cartas a Paula* (1985); *Eva Luna* (1987) e *Contos de Eva Luna* (1989). Lançado em 1984, *De amor e de sombra* foi o seu segundo romance de sucesso que teve a ditadura como pano de fundo. Filha do diplomata Tomás Allende, é prima do presidente deposto pelos militares, Salvador Allende, o qual era primo direto de seu pai. Ela é a escritora de língua espanhola mais lida no mundo, segundo divulgado pelo portal Publishnews (Isabel..., 2020), iniciando sua carreira no período do *pós-boom* latino-americano e, desde então, ganhando muitos prêmios por conta das suas obras, as quais são compostas por contos, romances, livros de memórias e peças de teatro, sendo grande parte delas traduzidas para vários idiomas.

Isabel Allende viveu os horrores da ditadura em seu país, é uma mulher feminista, foi sempre à frente de seu tempo e faz críticas à sociedade em seus livros de maneira que as pessoas possam refletir sobre os aspectos políticos do Chile. Além disso, teve duas de suas obras adaptadas para o cinema: *A casa dos espíritos* ganhou uma versão

---

<sup>1</sup> As informações gerais a respeito de Isabel Allende foram retiradas do seu site oficial, que consta nas referências bibliográficas.

de Bille August em 1993 e *De amor e de sombra*, que é nosso objeto de estudo neste texto, foi adaptada por Betty Kaplan em 1994. Por ser a Ditadura um tema muito presente ainda na memória — e na vida — das pessoas, a escritora retrata-o em seus respectivos livros e, para isso, criou personagens que dessem voz política a seus pensamentos, experiências e sentimentos.

*De amor e de sombra* conta a história de Irene Beltrán, uma jornalista que trabalha na redação de uma revista de moda, noiva de Gustavo Morante, capitão do exército e seu primo. Com a mãe, Beatriz, não tem um bom relacionamento, mas é a alegria do asilo instalado na parte de baixo da sua casa, pois é simpática com todos, atenciosa e sempre alegre. Rosa, a empregada da casa, tem Irene como uma filha. Desde que o pai de Irene, Eusébio, fugiu, sua mãe amargurou-se e ambas passaram por algumas dificuldades, o que motivou a criação do asilo. De família aristocrata, sempre foi cuidada pela mãe de forma excessiva e alheia aos problemas do país e do mundo.

Francisco, ao contrário, vem de uma família pobre e humilde, porém muito unida e generosa, dá-se bem com os irmãos, e seu pai, imigrante espanhol, assim como a sua mãe, é professor universitário e anarquista. Formado em psicologia — tendo feito doutorado no exterior —, Francisco enxergou na fotografia uma forma de ganhar dinheiro, porque sua família estava passando necessidade e sua clínica não dava lucro, devido à crise que o país vivia. Com um curso de fotógrafo e por incentivo de sua mãe, buscou emprego nessa área e foi contratado por Irene para a redação do jornal. Ambos, a partir de uma reportagem rotineira sobre Evangelina Ranquileo, menina que tem ataques e que, por isso, as pessoas acreditam que é milagrosa e cura os demais, começam a se aproximar, apaixonam-se e iniciam um relacionamento. Antes de se relacionarem, tinham entre si uma grande amizade, mas Francisco sempre foi apaixonado por Irene, a qual só despertou para o amor a ele depois.

A obra é dividida em três partes: “Outra primavera” (parte 1), “As sombras” (parte 2) e “Doce Pátria” (parte 3). Considerando que Primavera significa renascimento e é a estação das flores, no livro, podemos dizer que, na primeira parte, teríamos o “renascimento” de

Irene para uma vida, um mundo que ela não conhecia: as opressões a que seu povo é submetido, por meio dos ataques de Evangelina Ranquileo, que a levam a acompanhar o que acontece com a menina. Já “As sombras” representariam as repressões da Ditadura e suas consequências para o país em que vivem as personagens, o Chile, onde sofrem com ataques e torturas por parte do governo militar. “Doce Pátria”, por sua vez, a terceira e última parte do livro, apontaria para um misto de ironia e tristeza, pois o exílio parece ser a única saída para o casal de protagonistas. Irene, principalmente, por amar tanto o Chile e ter colaborado com a queda do serviço secreto, sofre muito por ter de deixar o país e, conseqüentemente, sua profissão, seus amigos e familiares. Para Francisco, também não é fácil o exílio, mas era algo que ele já previa. Afinal, que doce pátria é essa que maltrata os seus habitantes? Seria doce devido ao fato de que, na lembrança dos dois, os bons momentos que viveram com aqueles que amam persistem, ainda que nunca se apaguem os horrores que viveram na Ditadura.

Este trabalho tem por objetivo analisar as personagens protagonistas — Irene e Francisco —, do livro *De amor e de sombra* (1984), de Isabel Allende, e o longa-metragem de mesmo nome (1994), de Betty Kaplan, o qual foi baseado na obra da escritora. Aspectos como cenário político, história da ditadura militar chilena e conflitos internos entre os núcleos familiares contribuem para moldar a narrativa e as diferenças e semelhanças das personagens protagonistas envolvidas em ambas as obras. A literatura comparada foi, portanto, mobilizada nesta análise, para que o leitor compreenda as nuances narrativas de cada mídia, enriquecendo, assim, o saber narrativo. Para isso, dividimos o texto em três partes: com Emir Sader (1984), Joan Garcés (1993) e Roberto Simon (2021), buscamos compreender o contexto histórico atravessado pelo Chile e ambientado nas obras a serem analisadas; para a compreensão do processo de adaptação do romance para o filme, baseamo-nos, sobretudo, em Roman Jakobson (1969), Thaïs Flores Nogueira Diniz (1998) e Linda Hutcheon (2011). Por fim, para a análise das personagens, utilizamos, principalmente, E. M. Forster (2013) e Antonio Candido *et al* (2014).

## Contextualização histórica

A ditadura chilena, contexto no qual se desenvolvem o livro e o filme aqui analisados, é instaurada quando Salvador Allende sofre um golpe de Estado, em 11 de setembro de 1973, o qual já vinha sendo premeditado desde sua vitória nas eleições chilenas, em 1970 (Sader, 1984; Garcés, 1993; Simon, 2021). Ele não era o candidato que a maioria dos congressistas queria que vencesse, pelo contrário, era visto como inimigo, pois tinha ideias socialistas, fazia um governo assistencialista e sua reforma agrária (mencionada no livro) começava a prosperar. Horas após o golpe, ele se suicidou devido à pressão dos militares para que deixasse o Palácio de La Moneda, que havia sido bombardeado e tomado por manifestantes.

Brasil e Estados Unidos da América foram dois dos grandes responsáveis pela queda de Allende: no Brasil já se vivia uma ditadura e o medo de o socialismo do presidente chileno espalhar-se pela América Latina era muito grande. O país, como grande potência sul-americana, influente no continente, decide aliar-se aos Estados Unidos para derrubar o presidente chileno.

Augusto Pinochet — general que governou até o final da ditadura no Chile, em 11 de março de 1990 — tinha muitos aliados no Congresso e foi um dos responsáveis pelo golpe em Allende. A ditadura chilena foi uma das mais sangrentas e violentas que já existiu; o Estádio Nacional do Chile foi espaço de morte de muitos chilenos (além de brasileiros, que também estiveram presos no local), e até hoje existem famílias sem saber o que ocorreu a seus entes, devido aos sumiços, exílios e torturas que se tornaram prática comum no período.

João Goulart (presidente brasileiro também deposto, pelo golpe de 31 de março de 1964) e Salvador Allende tinham proximidade política e uma relação amistosa, por isso a solidariedade dos brasileiros, que eram contra o regime, aos chilenos. Todo esse cenário é representado no livro de Allende, uma ficção que problematiza as mortes e sumiços sofridos pelos opositores à ditadura de Pinochet.



## A adaptação: breves considerações

Segundo Linda Hutcheon (2011), as adaptações são maneiras antigas de diálogo entre as artes. Adaptar um livro para uma mídia audiovisual não é fácil, mas é, ao mesmo tempo, algo muito interessante, pois são criadas várias formas de leitura da obra original. Entretanto, tanto Hutcheon quanto os demais estudiosos da área acreditam que dizer que a obra adaptada é inferior à original é uma injustiça, pois elas têm semelhanças e diferenças, cada uma abrange um tipo de público e, muitas vezes, as pessoas começam a ler — e também passam a conhecer a obra literária — devido à adaptação feita. Não podemos esquecer que, do ponto de vista comercial, muitas adaptações são lucrativas e atraem um nicho de mercado muito grande, o que motiva a existência de muitas obras literárias que são transpostas como séries, novelas e filmes.

Na esteira de Hutcheon, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi afirma que a adaptação audiovisual significa “transformação de uma obra fonte em uma obra derivada, logo, é um processo” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 81) e, “como produto, é uma criação que passou por alguma modificação para se ajustar ao novo ambiente ao qual está inserido” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 81). O texto literário, por exemplo, quando vira texto cinematográfico, torna-se outro texto, nem melhor nem pior, apenas diferente.

Portanto, temos que considerar a obra audiovisual como um novo texto que pode ser tão interessante quanto o literário, ressignificando a obra fonte e dando visibilidade a autores e escritos que muitos não conhecem. Estratégias como utilizar o tempo em que estamos, atores renomados, inserção ou cortes de personagens, adaptações no cenário etc. são utilizadas para atrair mais público e atender a demandas como tempo de exibição, cenário de gravação, entre outras.

Após esta breve apresentação teórica sobre as práticas de adaptação que permitem o desdobramento de uma obra a outra, de uma mídia a outra, partiremos para a análise comparativa entre o livro *De amor e de sombra*, de Allende, e sua adaptação cinematográfica, realizada por Betty Kaplan.

## **O casal de protagonistas em *De amor e de sombra*: aproximações entre o livro e o filme**

Como discorreremos na seção introdutória deste texto, Irene é uma jornalista, que atua em uma revista de moda, cujo maior desafio foi começar a investigação do caso de Evangelina Ranquileo. No entanto, quando começou, principalmente por insistência de seu então amigo Francisco, foi até o fim, descobrindo coisas absurdas e cruéis. Conforme a narrativa, percebe-se que Irene é uma personagem generosa com todos, inclusive com os idosos que vivem na parte inferior da casa onde mora, a qual foi convertida em um asilo por sua mãe, Beatriz. Enquanto esta abominava os idosos que ali viviam, Irene tinha afeição por eles:

Sua filha, ao contrário, não perdia a oportunidade de visitar os hóspedes, como se sentisse prazer na companhia deles. Parecia ter descoberto uma linguagem para vencer a surdez e a memória fraca. Agora circulava entre eles distribuindo guloseimas moles em consideração às dentaduras postiças.

[...]

Irene dedicou a cada um deles um sorriso, um carinho, uns minutos de seu tempo, enquanto na sacada Beatriz pensava que nunca chegaria a entender essa jovem extravagante com quem tinha tão pouco em comum (Allende, 1991, p. 14).

Mesmo sendo amorosa e atenciosa, Irene tinha uma relação conturbada com sua mãe. Fútil, arrogante e hipócrita, Beatriz era uma mulher que preferia manter as aparências a viver modestamente, ao contrário do que desejava Irene:

Irene lamentava as aflições de sua mãe por problemas vulgares. Era favorável a viverem em um lugar mais modesto e que toda a casa fosse dotada de condições para abrigar mais hóspedes, com o que poderiam cobrir folgadoamente suas despesas, porém Beatriz preferia se matar trabalhando e fazer toda espécie de malabarismos para não mostrar sua ruína. Abandonar a casa teria sido um reconhecimento público de pobreza. Mãe e filha eram muito diferentes na apreciação da vida (Allende, 1991, p. 51).

Oriunda de uma família aristocrata, Irene parecia, como já mencionado, não ter noção do que acontecia no seu país. Ela, porém, era uma pessoa extremamente sensível, perspicaz e observadora: a partir do momento em que entende o que se passa no mundo da ditadura, percebe os problemas e a violência que ocorre em seu país, fazendo de tudo para combater o regime e proteger àqueles que ama. Por tudo isso e por haver uma mudança positiva em seu comportamento, classificamo-la como uma personagem redonda, segundo E. M. Forster (2013). Também, de acordo com Candido *et al.* (2014), o seu nível de atuação é muito significativo, uma vez que tem destaque no romance por assumir a posição de protagonista da história.

Mas como essa personagem literária será abordada no cinema? Paulo Emilio Salles Gomes afirma, no capítulo “A personagem cinematográfica”, do livro *A personagem de ficção* (2014), que

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

De fato, é isso mesmo o que acontece ao longo do filme: o ator ou a atriz dão vida a esses seres de papel e podemos ver sua atuação conforme a história é narrada e suas ações, comportamentos e expressões faciais são encenados. Nessa perspectiva, Jennifer Connelly (Irene) e Antonio Banderas (Francisco), selecionados no processo de *casting* da narrativa fílmica, conduzem com maestria as suas atuações.

Os personagens do filme, no entanto, são construídos com relação às mudanças do enredo que decorrem do processo adaptativo. Se no romance, por exemplo, Irene já tem plena consciência dos perigos que corre logo no início da trama, no filme esse conhecimento é construído de forma diversa. A cena que apresenta a personagem ao espectador recupera o excerto do romance de Allende que vimos anteriormente, no qual ela aparece conversando com os idosos que moram na parte debaixo de sua casa e sorrindo para eles (Kaplan, 1994, 3’6”- 3’45”). Já é possível perceber, nas cenas seguintes,

que, ao conversar com a sua mãe, Irene fica entediada e acha-a fútil, demonstrando preocupações desnecessárias e inócuas (Kaplan, 1994, 4'- 4'20").

Francisco, por seu turno, não passa por grandes mudanças nas duas versões da história: mostra-se, conforme a perspectiva de Forster (2013), como uma personagem plana, sem grandes surpresas, também muito atuante, como se espera de um protagonista. Como mencionamos anteriormente, Francisco era formado em psicologia, tinha doutorado na área, cursado no exterior, onde também estudara inglês. Porém, como seu consultório estava dando mais gastos do que lucros decidiu, após conselhos de sua mãe, procurar algo que lhe desse dinheiro, pois sua família enfrentava graves dificuldades financeiras. Passou a trabalhar, assim, como fotógrafo, na mesma revista em que trabalhava Irene.

A família de Francisco era bem estruturada, unida, humilde e amorosa, com pessoas que se importavam umas com as outras e eram unidas pelo amor, ao contrário dos Beltrán, como se depreende do romance:

A casa dos Leal era pequena, antiga, modesta, carente de pinturas e reparos. De noite rangia suavemente, como uma velha cansada e reumática. Fora desenhada pelo Professor Leal muitos anos atrás, pensando que as únicas coisas indispensáveis eram uma ampla cozinha onde passasse a vida e onde pudesse instalar uma impressora clandestina, um pátio para pendurar a roupa e sentar para olhar os pássaros, e quartos suficientes para pôr as camas dos filhos. O resto dependia da amplitude do espírito e da vivacidade do intelecto, dizia quando alguém reclamava do aperto ou da simplicidade (Allende, 1991, p. 30).

No filme, tal cena também é descrita da mesma maneira e demonstra uma família unida, feliz e benevolente, apesar das muitas dificuldades financeiras que enfrentam. A casa é modesta, mas aconchegante e muito bem arrumada, a felicidade “mora” lá (Kaplan, 1994, 27'5 – 27'40"). A câmera “foca” nas expressões das personagens, bem como destaca o ambiente harmonioso em que vivem, o jogo de luzes e sombras demonstra que os contrastes estão presentes

a todo momento, ratificando, assim, os vários contrastes que marcam as famílias dos protagonistas bem como o Chile, ou seja, o efeito visual consegue garantir, por meio de outra linguagem, sentidos descritos verbalmente no romance.

A aproximação entre Irene e Francisco decorre da investigação que fazem do caso Evangelina Ranquileo para uma matéria a ser publicada na revista em que trabalham, e acaba culminando no romance entre os dois personagens. O caso ganha repercussão nacional após essa investigação, em especial quando do episódio em que Evangelina tem um ataque e junta curiosos à sua volta. Irene e Francisco estão ao seu lado quando isso acontece e veem o exército invadir a casa de Evangelina, onde está também seu irmão Pradelio, preocupado com ela (e, ao que tudo nos indica, apaixonado pela própria irmã). Um soldado decide torturá-la e, ao segurá-la, recebe dela uma bofetada e vai para longe. Quando estava tudo preparado para o ataque dos militares, Evangelina domina-os e surpreende a todos com essa atitude. Irene, então, desmaia e é socorrida por Francisco, ao passo que Evangelina some, levando os protagonistas a iniciarem uma busca para descobrir seu paradeiro. O assassinato de Evangelina pelos soldados do regime militar suscita também uma investigação para saber o paradeiro de desaparecidos políticos.

No filme, para garantir o efeito de tensão descrito na cena, a câmera capta as expressões faciais das personagens, que denotam medo, dor e sofrimento, partindo de um enquadramento mais detalhista para um mais amplo, quando, com mais rapidez e bastante movimento para causar impacto no espectador, abre para o entorno: cenários, personagens secundárias que integram a cena e todos os ângulos são captados para dar a sensação de rapidez na movimentação dos acontecimentos.

Os recursos cinematográficos conseguem projetar efeitos de maior ação e intensidade à linguagem do romance, sensibilizando o espectador. Essa estratégia é também garantida pela atuação dos atores: Jennifer Connelly dá vida a Irene, endossando as características que lhe foram descritas por Allende. Criada para relacionar-se com pessoas que tinham uma posição social de destaque, ou seja, para dar

importância a bens materiais, ao contrário de Francisco, cuja família prezava mais pelos valores morais, ela mostra-se uma pessoa íntegra, de caráter, humilde e que dá importância à essência das pessoas. Esse “confronto” entre os protagonistas é um elemento que complexifica o enredo, uma vez que a narrativa constrói um relacionamento entre pessoas de mundos totalmente diferentes, até mesmo opostos, mas que são aproximadas pelo amor que sentem um pelo outro, o que faz com que aprendam a conviver entre si, o que será explorado tanto pelo livro quanto pelo filme.

No excerto a seguir, apresentamos a passagem do romance em que os protagonistas consumam sua relação de amor:

Irene jamais amara assim, ignorava aquela entrega sem barreiras, temores sem reservas, não se lembrava de ter sentido tanto prazer, comunicação profunda, reciprocidade. Maravilhada, descobria a forma nova e surpreendente do corpo de seu amigo, seu calor, seu sabor, seu aroma, explorava-o conquistando-o palmo a palmo, semeando-o de carícias recém-inventadas. Nunca fruía com tanta alegria a festa dos sentidos, pega-me, possua-me, receba-me, porque assim, do mesmo modo, te pego, te possuo, te recebo eu. Ocultou o rosto em seu peito aspirando a tepidez de sua pele, mas ele a afastou levemente para fitá-la. O espelho negro e brilhante de seus olhos devolveu sua própria imagem embelezada pelo amor retribuído (Allende, 1991, p. 208).

No filme, o respeito entre o casal, o amor e a paixão ardente são explorados imagetivamente, há uma entrega de ambos com prazer, e os atores, Jennifer Connelly e Antonio Banderas, fazem isso muito bem (Kaplan, 1994, 52’28”- 1’00”18”) por meio da delicadeza e, ao mesmo tempo, da paixão com que se olham e se entregam um ao outro. O filme pôde explorar a troca de olhares entre os atores, que exprime desejo, suscitando uma experiência sinestésica à cena de sexo.

Outra cena que merece destaque é quando Irene é baleada por estar investigando as torturas, mortes e sumiços da Ditadura, em especial a morte de Evangelina Ranquileo, o sumiço do tenente Pradelio Ranquileo e a morte do Sargento Faustino Rivera, sendo que este revelou a Irene ter sido Evangelina Ranquileo morta pelo tenente

Ramírez. A cena em que a protagonista é baleada é comovente, pesada e triste:

Trinta horas depois da morte do Sargento Faustino Rivera, Irene foi baleada na porta da editora. Saía de seu trabalho, já tarde, quando um automóvel estacionado na calçada em frente pôs em marcha, acelerou e passou a seu lado como um vento fatídico disparando uma rajada de metralhadora antes de se perder no tráfego. Irene sentiu um golpe terrível no coração e não soube o que havia acontecido. Desmaiou sem um grito. Todo o ar se esvaziou de sua alma e a dor a avassalou inteiramente. Teve um instante de lucidez no qual conseguiu apalpar o sangue crescendo em sua volta, em um charco incontrolável e em seguida mergulhou no sonho (Allende, 1991, p. 261).

No filme, essa cena é trabalhada em câmera lenta, cujo efeito é o de ampliar a apreensão dos detalhes; assim, conseguimos sentir angústia e compaixão por vermos Irene machucada (Kaplan, 1994, 1'10"23"). A câmera, segundo Brait (2017) em *A personagem*, capta os movimentos e proporciona ao espectador a visão de tudo o que ocorre quando a narração é em terceira pessoa, explorando seus próprios recursos para garantir efeitos diversos. Ora acelerada, ora mais lenta, os recursos filmicos exploram de diferentes maneiras a movimentação das personagens, potencializando as cenas do romance.

A tortura física e/ou psicológica, a censura aos meios de comunicação (as fitas de Irene seriam censuradas pelo regime), a perseguição aos “inimigos” e os desaparecimentos, o exílio e as mortes violentas são elementos comuns em regimes ditatoriais. Quem não fosse considerado amigo ou aliado ao governo sofreria também as consequências. Infelizmente, muitos estabelecimentos, escolas e casas foram invadidos a fim de que se achassem provas contra os que discordavam do sistema e algumas universidades foram fechadas por se acreditar que nesses lugares as ideias comunistas prosperavam. Esse cenário é descrito tanto no livro quanto ao longo do filme. Sobre os métodos repressivos chilenos, Emir Sader afirma:

Se os métodos repressivos foram calcados nos brasileiros, a escala da sua aplicação ganhou contornos sociais que a transformaram

numa ação do Estado contra a sociedade civil no seu conjunto. Calcula-se que cerca de 20 mil pessoas foram mortas ou ficaram desaparecidas, vítimas da instauração violenta do regime militar, que além disso provocou centenas de milhares de presos e exilados. A tortura foi elevada à categoria de regra de procedimento dos vários organismos repressivos, e o terrorismo de Estado se implantou no novo Chile (Sader, 1984, p. 38).

O autoritarismo chileno leva os protagonistas ao exílio numa cena muito simbólica: Irene lembra-se de todos os momentos vividos, sente por deixar aqueles que ama e o seu país, que não era mais o mesmo, assim como suas conquistas profissionais. Francisco, ao pegar na sua mão, deixa subentendido que passarão juntos por todas as dificuldades e que estará sempre ao lado dela. A esperança toma conta dele, embora reconheça o caos em que está sua pátria, seus amigos e familiares, além de tudo que estão deixando para trás. Vejamos no excerto abaixo:

— Ali está a fronteira — disse o guia indicando um ponto na distância.  
— Então aqui nos separamos — decidiu Francisco. — Do outro lado haverá amigos nos esperando.  
— Deverão passar a pé. Sigam as marcas das árvores e não poderão se perder, é um caminho seguro. Boa sorte, companheiros...  
Despediram-se com um abraço. O vaqueano retornou com os animais e os jovens puseram-se a andar até a linha invisível que dividia essa imensa cadeia de montanhas e vulcões. Sentiam-se pequenos, sós e vulneráveis, dois navegantes desolados em um mar de cumes e nuvens, num silêncio lunar; mas também sentiam que seu amor havia adquirido uma nova e formidável dimensão e seria sua única fonte de vigor no exílio (Allende, 1991, p. 302-303).

Na última cena, têm a certeza de que logo estarão de volta à sua pátria tão querida e amada para, finalmente, reunirem-se aos seus:

Na luz dourada do amanhecer pararam para ver sua terra pela última vez.  
— Voltaremos? — murmurou Irene.  
— Voltaremos — respondeu Francisco.



E nos anos que se seguiram, essa palavra indicaria seus destinos: voltaremos, voltaremos... (Allende, 1991, p. 303).

Em ambos os excertos, presentes também no filme (Kaplan, 1994, 1'34''20-1'37''13''"), vemos que os protagonistas recorrem ao que podem para se salvar: o exílio. E também observamos que a expressão de tristeza, bem como o enfoque da câmera traz toda uma dramaticidade ao trabalho audiovisual.

No livro, o cenário ocorre antes de 11 de setembro de 1973 até a data do golpe; ambos os protagonistas se nutrem de esperança — Francisco, principalmente — ao imaginarem o seu retorno para o país onde nasceram e que amam. No filme, o enredo começa a partir da data do golpe e, no final, diferentemente do livro, Irene narra que retornaram em 1989 (ainda que a ditadura no Chile tenha acabado apenas em 1990) ao país, e que colocar flores no túmulo de Gustavo Morante foi a primeira coisa que fizeram. Embora o filme de Betty Kaplan adote uma vertente mais próxima da obra de origem, tais “mudanças” podem ser aceitas e explicadas pelo fato de que cinema é uma adaptação da obra e não tem a obrigação de ser totalmente fiel:

Em última análise, a própria palavra “adaptação” indica ou pressupõe um processo de modificação ou moldagem do conteúdo literário, de forma que o que era narrado com palavras possa ser contado através de uma série de imagens e de sons. Alguns críticos chegam mesmo a recusar ou discutir a validade do termo “adaptação” justamente por esse motivo. [...] Mesmo situações de diálogo que funcionam em um romance ou conto podem ou devem ser reexaminadas em sua passagem ao formato de roteiro, pois ler um texto não é o mesmo que ouvi-lo, necessitando tais trechos muitas vezes ser reduzidos ou transformados em uma linguagem mais coloquial (Creus, 2006, p. 66; 72).

Esses deslocamentos temporais e espaciais que acontecem nas produções cinematográficas são permitidos e, muitas vezes, dão mais dinâmica às histórias. Como são mídias diferentes, é preciso fazer modificações/adaptações na obra de origem, de modo a usar a mídia do produto derivado para potencializar a de origem. Também sabemos que cada linguagem artística tem especificidades no tocante à sua extensão:

enquanto na literatura é possível que um leitor se detenha por dias na leitura da obra, no cinema é necessário que a duração de um filme tenha em média duas horas; por isso, cortar cenas do livro, adaptá-las conforme o contexto histórico e tantos outros fatores são processos comuns nessas transposições intermediáticas:

A partir de qualquer texto ficcional, abrem-se possibilidades quase inesgotáveis para recriações e transposições. Os adaptadores ou roteiristas podem tentar manter proximidade em relação ao original, mas têm assegurada, em geral, a autonomia que lhes faculta dar asas à imaginação e reproduzir apenas um ou outro traço da obra original. No processo de adaptação, nada impede a ampliação ou supressão de episódios, a criação ou eliminação de personagens, a modificação do contexto socioeconômico ou do período histórico, o deslocamento da localização geográfica e assim por diante (Mattos; Pereira, 2021, p. 46).

## **Conclusões**

Ao longo do trabalho, fizemos um resumo e também uma análise da obra de Allende, relacionando-a à ditadura chilena, à teoria de personagens e aos estudos da adaptação intersemiótica. O cinema permite uma recepção mais abrangente, divulgando e democratizando a obra literária, a “original”, o que pode culminar, inclusive, no aumento da venda de livros. Adaptar também significa ressignificar uma obra e isso pode ser algo muito positivo, visto que há pessoas que conhecem obras literárias devido às adaptações cinematográficas e muitas assistem aos filmes adaptados devido às leituras que fazem.

Na análise, todas essas teorias foram exploradas, sendo que, na obra literária e na obra cinematográfica, foi possível ver tanto semelhanças quanto diferenças entre elas. Tanto o cinema quanto a literatura demonstram ser linguagens afins e que atraem públicos específicos, fazendo com que estes transitem entre ambas as artes. Importante considerarmos aqui as exigências a que cada uma dessas artes deve atender, por isso existem diferenças entre elas, que não pautam nenhum tipo de hierarquia ou julgamento de valor.

As personagens cinematográficas ganham vida pela atuação dos atores, que lhes agregam dramaticidade por meio de formas e expressões; ao contrário da personagem literária, que já tem uma vida preexistente no papel antes mesmo de o leitor ter conhecimento dela. Entretanto, na literatura, o leitor vai construindo a imagem da personagem à medida que lê e sente as emoções vividas por ela; no cinema, esse ser ficcional já se apresenta diante de seu olhar por meio da movimentação da câmera, que adiciona sentidos à obra com seu jogo de luz, sombras e lentes de aumento ou não. Tanto a personagem de papel quanto a de cinema têm características relacionadas à mídia a qual se vincula, visando a explorar suas potencialidades e minimizar suas limitações, atendendo, assim, aos padrões dos seus respectivos públicos e objetivos, isto é, na literatura, quanto mais detalhes, melhor, já no cinema, estes precisam ser captados pela câmera devido ao tempo que se tem de tela.

Quanto à ditadura chilena, conhecer um pouco do que ocorreu no Chile durante essa época agrega conhecimento a quem tem acesso às obras e não conhece a fundo o que se passou durante esse período, além de ser o principal mote da história narrada. Importante frisar que as personagens, tanto na obra literária quanto na obra fílmica, vivem os horrores do período cada uma à sua maneira, elas representam um recorte da sociedade da época e, conseqüentemente, das pessoas que nela viviam.

## Referências

ALLENDE, Isabel. *Biografia*. Disponível em: <https://www.isabelallende.com/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

ALLENDE, Isabel. *De amor e de sombra*. 6. ed. Trad. Sueli Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

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

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

- CREUS, Tomás Enrique. *Do conto ao filme: a transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação*. 268 f. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7416>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- DE AMOR E DE SOMBRAS. Donald Freed, Betty Kaplan (rot./dir.). EUA. Aleph Producciones, Miramax, Pandora Cinema. Belas artes à la carte, 1996, 103 min.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo Livros, 2013.
- GARCÉS, Joan. *Allende e as armas da política*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Debates). p. 103-119.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Trad. André Cechnel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.
- ISABEL Allende ganha Prêmio Liber 2020. *Publishnews*. São Paulo, 30 de set. 2020. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2020/09/30/isabel-allende-ganha-premio-liber-2020>. Acesso em 02 jun. 2021.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63-73.
- MATTOS, Cristine Fickelscherer de; PEREIRA, Helena Bonito Couto. *Conceitos e práticas de literatura comparada*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2021. 180 p. (Coleção Conexão inicial).
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022.
- SADER, Emir. *Democracia e Ditadura no Chile*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SIMON, Roberto. *O Brasil contra a democracia: a ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. (Coleção Arquivos da repressão no Brasil).
- VALENTIM, Laís Gerotto de Freitas. *O casal de protagonistas em De amor e de sombra, de Isabel Allende: uma análise*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/28853?show=full>. Acesso em: 23 nov. 2023.

# **Memórias póstumas de Brás Cubas em cordel: uma análise intermediática**

*Adeval Ferreira de Andrade Neto*

## **Introdução**

As adaptações de livros clássicos, ou canônicos, para folhetos de cordel não é uma prática recente no Brasil. Já em meados do século XX, cordelistas transmidiavam para o verso histórias como *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, e *Le Cid*, de Pierre Corneille. Nas últimas duas décadas parece ter havido uma tendência para o aumento de adaptações desse tipo, haja vista a coleção criada em 2007 pela editora Nova Alexandria, *Clássicos em Cordel*, que continua se expandindo até hoje. Atualmente a coleção dispõe das adaptações de *Memórias póstumas de Brás Cubas*; *O conde de Monte-Cristo*; *A escrava Isaura*; *O corcunda de Notre-Dame*; *Rei Arthur e os cavaleiros da tábua redonda*; *Romeu e Julieta*; *Viagem ao centro da Terra*; *A volta ao mundo em oitenta dias*; *A divina comédia*; *Os miseráveis*; *Alice no país das maravilhas*; *O alienista*; *A dama das camélias*, entre outras.

De acordo com Marco Haurélio (2017), a Literatura de Cordel vive um ótimo momento, estando cada vez mais presente nas estantes dos brasileiros. Mesmo exigindo uma estrutura fixa, tal qual o soneto, a balada, o vilancete, o rondó, ela se diferencia destes não apenas na forma, mas também na sua popularização, tornando-se cada vez mais conhecida, em grande parte graças a nomes como Ariano Suassuna, que teve como inspiração para sua vasta obra a Literatura de Cordel; Bráulio Bessa, poeta que tem grande destaque nas mídias digitais; Marco Haurélio, cordelista e pesquisador na área de Literatura de

Cordel; Moreira de Acopiara, destacado poeta cordelista; e Varneci Nascimento, que, além da sua vasta publicação de obras originais, produz adaptações de obras canônicas para cordel, como é o caso de *Memórias póstumas de Brás Cubas / Machado de Assis* (2010), que integra o corpus deste texto.

As adaptações para cordel, ao contrário do que muitos defendem, não desqualificam a obra “fonte”; pelo contrário, dão a ela uma sobrevida, agora retratada em outra linguagem. Para citar apenas alguns pontos positivos a respeito de tais adaptações, podemos dizer que elas possibilitam uma leitura mais rápida de uma obra muito longa, dando ao leitor uma visão ampliada sobre a história; permitem a ampliação do público leitor ao tornar mais acessíveis obras cuja escrita é dificultada pelo vocabulário da época em que foi escrita; apresentam ao leitor da obra canônica uma nova linguagem e uma nova forma de ler e apreciar a obra sob a ótica de outro escritor; enaltecem a cultura regional, uma vez que, na maioria dos casos, trazem marcas da oralidade da região Nordeste; enaltecem a cultura nacional, quando ocorrem adaptações de obras estrangeiras; além disso, como defende Socorro Barbosa (2001), no âmbito escolar a adaptação “é um modo de aproximar o aluno das obras clássicas e promover a ‘dessacralização’ da literatura” (Barbosa, 2001 *apud* Paz; Monteiro, 2020, p. 355).

Dessa forma, tendo em vista a importância das adaptações no atual cenário da Literatura de Cordel no Brasil, o presente trabalho tem como propósito analisar a adaptação para cordel do romance de 1881 *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, escrita por Varneci Nascimento em 2010. Para isso, trazemos uma breve abordagem sobre a transposição intermediática, ou adaptação; indicamos as características mais pertinentes à Literatura de Cordel, com as quais se pode identificar o gênero como tal; realçamos os principais aspectos do enredo da obra fonte, realizando uma análise comparativa com o enredo do cordel; destacamos a relevância da realização de tais adaptações no âmbito da divulgação cultural e da apreciação de obras canônicas.

A metodologia utilizada foi do tipo qualitativa, com predominância da revisão bibliográfica e da prática analítica comparada, por meio da qual investigamos aspectos semelhantes e diferentes entre

a obra fonte e a adaptação, optando em não focar simplesmente na fidelidade, mas na reinterpretação e na recriação por parte do autor da adaptação, de modo a perceber como a nova linguagem impõe uma nova escrita e possibilita mudanças que ocorrem pelo anseio do adaptador.

## **Breves palavras sobre adaptação**

Quando se fala em adaptações, não é raro que, de início, nos venham à mente as adaptações cinematográficas, mais especificamente, aquelas feitas a partir de romances. Todavia, esse tipo de adaptação está longe de ser único, embora possa ser o mais destacado. Não seria exagero dizer que as adaptações — de modo amplo — surgiram quase ao mesmo tempo que as produções artísticas. Uma pintura que foi adaptada para um desenho, uma HQ adaptada para um anime, um poema adaptado para uma peça de teatro ou para um concerto de ópera e, ainda, mais recentemente, devido ao desenvolvimento tecnológico e digital, um *videogame* adaptado para um romance ou para uma série televisiva etc.

Em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2011), Linda Hutcheon começa teorizando a adaptação como “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2011, p. 30). Ou seja, a adaptação seria uma derivação, uma segunda obra, todavia não uma obra inferior, ou secundária, mas sim uma obra com vibração e reverberação próprias. Algo que é reforçado pelas palavras de Vieira (2010) quando diz que, para que uma obra atinja autonomia e coerência artísticas, é necessário que disponha de uma ressonância própria, rivalizando de maneira eficaz com a obra original (Vieira, 2010 *apud* Reis, 2021).

Entendendo que, dada a abrangência dos objetos que podem ser adaptados e, por conseguinte, a amplitude que o conceito de adaptação pode alcançar, Hutcheon (2011) delimita sua definição ao tratá-la como “produto” e como “processo”. Como produto, a autora afirma que a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Para ela, essa transcodificação

pode envolver uma mudança de foco, ou de contexto, uma mudança de mídia (de um romance para um filme) e ainda uma mudança de gênero, como, por exemplo, de um romance para um poema, como é o caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* / Machado de Assis. Como processo de criação, Hutcheon (2011, p. 29) afirma que “a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; [e] dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. Esse processo de recriação das obras é importante porque possibilita levar, para outras formas de linguagens, obras que são consideradas muitas vezes como de difícil acesso, seja por questões temporais, seja por questões lexicais.

Hutcheon ainda vai tratar de um terceiro elemento na sua definição de adaptação: o processo de recepção. Para ela, a adaptação é uma “forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos<sup>1</sup> por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (Hutcheon, 2011, p. 30). Portanto, ao lermos — ou apreciarmos — uma adaptação, recuperamos, por meio da lembrança, elementos da obra fonte, realizando um paralelo entre ambas. Todavia, esse processo nem sempre é verdadeiro, uma vez que podemos apreciar a obra adaptada mesmo sem termos conhecimento da obra fonte.

Apoiada nas observações de Kamilla Elliot (2003), para quem a adaptação possibilita a separação entre forma (expressão) e conteúdo (ideias), Hutcheon discorre sobre o que é realmente adaptado nas adaptações. Para esta, inclusive, na adaptação a forma muda e o conteúdo persiste (Hutcheon, 2011, p. 32). Nesse sentido, a autora traz ideias de alguns teóricos anteriores a ela, para os quais o sucesso da adaptação dependeria do “espírito”, do “tom” ou ainda do “estilo” da obra fonte, mas refuta tais afirmações por serem demasiadamente subjetivas.

---

1 Palimpsesto era um manuscrito, espécie de pergaminho que, após ser raspado e polido, era novamente aproveitado para a escrita de outros textos (Ferreira, 2010, p. 558). Por analogia, refere-se às marcas do texto fonte que jamais são completamente apagadas e, portanto, continuam ecoando no texto-alvo ou adaptado.



Ao discordar de tais afirmações, Hutcheon propõe motivos mais restritivos a respeito do que deve ser levado em consideração ao se adaptar uma obra. De acordo com a pesquisadora,

a maioria das teorias sobre adaptação presume [...] que a **história** é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros [...] através de diferentes modos de engajamento — contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens [...] (Hutcheon, 2011, p. 32, grifo nosso).

É importante destacar que essas equivalências podem ser realizadas tanto de forma conjunta, quanto separadamente, de acordo com a vontade e/ou necessidade do adaptador. Numa obra como *Memórias póstumas de Brás Cubas / Machado de Assis*, por exemplo, o autor deixa de fora em sua adaptação vários elementos da obra fonte, uma vez que a obra produzida é menos extensa e traz uma linguagem poética, com rima e métrica exigidas pelo subgênero do cordel.

## **Do parágrafo à estrofe**

A poesia de cordel é considerada como um dos ramos da poesia popular, que é integrada, entre outros, pelo repente, pela embolada, pela poesia matuta. De acordo com Luís da Câmara Cascudo (1978), “os folhetos de cordel começaram a surgir no século XVII em Portugal, com as ‘folhas volantes’ ou ‘folhas soltas’, embora suas origens remontem ao século XII” (Cascudo, 1978 *apud* Belo, 2021, p. 7).

Antonio Henrique Weitzel diz que a literatura de cordel “é o nome que se dá aos folhetos contendo a literatura popular em verso, que registra o pensamento do povo diante dos acontecimentos que mais o impressionam” (Weitzel, 2013, p. 116).

Vindo a fixar-se no Nordeste Brasileiro e permanecendo forte nessa região até os dias atuais, a poesia de cordel vem ganhando notoriedade Brasil afora, em grande parte devido às ondas de migrações

de nordestinos para outras regiões do país em busca de melhores condições de vida. De acordo com Brandão e Derigond, esse aumento de notoriedade e o maior alcance do cordel brasileiro “culmin[aram] na atual aclamação junto às políticas culturais ao ser reconhecido como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira [em 2018], pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)” (Brandão; Derigond, 2020, p. 83).

A poesia de cordel, diferentemente das tendências que caracterizam a poesia contemporânea no que diz respeito a rimas e métricas, tem sua forma estética ainda preservada, e até exigida, o que conduz a sua recepção. Sendo assim, é costumeiro aparecerem na poesia de cordel as seguintes características: os versos em cinco ou sete sílabas poéticas, respectivamente, redondilha menor e maior, sendo a última majoritariamente utilizada; estrofes de seis, sete ou dez versos; a obrigatoriedade das rimas, geralmente ABCBDB, no caso das estrofes de seis versos, ABCBDDDB, no caso das de sete versos, e ABBAACCCDDC, no caso das estrofes de dez versos; o ritmo, que deve sempre procurar uma melodia cantada; as marcas da oralidade; e as temáticas da religiosidade, da crítica social, dos grandes acontecimentos, do folclore e das fantasias, das grandes tragédias naturais, do cangaço, entre tantas outras. Além desses aspectos, também são características do cordel a sátira, a ironia e a apresentação de tais temas com um tom jocoso, que busca deixar a crítica mais leve, embora sempre pertinente.

Assim como vem acontecendo com grande parte da literatura brasileira, os temas do cordel, antes mais restritos, também têm se expandido, no intuito de contemplar uma maior diversidade de leitores, como é o caso das adaptações, cuja função informativa é predominante. Para Venuzia Belo (2021, p. 36), “as adaptações para o cordel, na atualidade, tornaram-se mais comuns e trazem em seu rastro aspectos bastante positivos, como, por exemplo, gerar interesse por uma obra clássica a partir da linguagem poética”. Dada essa particularidade estrutural e temática da poesia de cordel, Marcia Abreu (2004) lança algumas perguntas a respeito das adaptações de obras eruditas, ou canônicas, para os folhetos de cordel. Pergunta-se ela: por que não ler os originais em vez de recorrer aos folhetos? Por que algumas obras foram

selecionadas e outras não? Quais critérios presidem essa escolha? O que é preservado e o que é alterado no momento da adaptação? Que critérios norteiam as alterações e preservações?

De acordo com Abreu (2004), a escolha da obra a ser adaptada não é feita indistintamente, mas sim revela uma lógica por trás da seleção. Diz ela que,

Em geral, os poetas escolhem narrativas cuja estrutura seja próxima à dos chamados “romances” de cordel — folhetos com 24 ou mais páginas, contendo narrativas ficcionais, em que se tomam por tema, basicamente, o amor e a luta. É possível subdividir os “romances” de cordel em três núcleos temáticos básicos: mulheres virtuosas perseguidas por perversos apaixonados; amores contrariados (devido a diferenças sociais ou religiosas ou a provações impostas pelo destino) e enfrentamentos entre poderosos e valentes (Abreu, 2004, p. 201).

No entanto, apesar de geralmente a escolha ser feita buscando essa proximidade, percebemos que, no caso do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o poeta não parece idealizar tal relação, uma vez que esse romance não tem como foco mulheres virtuosas, enfrentamentos entre poderosos e valentes, amores resolutos e eternos, mas sim — e nesse ponto o romance vem adentrar nas temáticas do cordel — apresenta uma crítica velada à sociedade burguesa do século XIX. Dessa forma, inferimos que o romance tenha sido escolhido pela sua fama; pela sua “canonicidade”, uma vez que é considerado por muitos como a obra de abertura da escola do realismo no Brasil; pela importância incontestável do seu autor; além de por sua peculiar e disruptiva narração, feita por um “defunto-autor”.

Na adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para cordel, o poeta Varnecki Nascimento prende-se ao enredo do romance, que em poucas palavras pode ser contado como a história de um filho da burguesia carioca do século XIX, que narra sua própria vida depois de morto. Foi um menino perverso, cuja maior diversão era maltratar os escravos do pai. Aos 17 anos, envolveu-se com uma prostituta, cujo amor é comprado por joias, dinheiro e outros presentes. Em seguida, passa a estudar em Portugal, sendo um aluno medíocre. Volta para o

Brasil devido à morte da mãe, envolve-se amorosamente com uma mulher casada, entra para a política, mas nesse ramo também é medíocre. Morre sem grandes feitos e sem família.

Prendendo-se ao enredo, o cordelista mantém os acontecimentos da trama, os nomes das personagens e o foco narrativo, nesse caso na primeira pessoa do singular. Sendo assim, Nascimento mantém a voz presente do próprio Brás Cubas — de forma poética —, que narra a própria história após sua morte, o que pode ser comprovado já na primeira estrofe da adaptação.

Com a pena da galhofa,  
Tinta da melancolia,  
**Vou** contar depois de morto  
Como eu **vivi** um dia,  
Cumprindo uma obrigação  
Que para o mundo eu devia (Nascimento, 2010, p. 19, grifos  
nossos).

Por mais que o autor do cordel pudesse ter optado por outra voz narrativa, uma vez que o adaptador possui uma quase infindável gama de possibilidades de adaptação, no caso particular de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a voz do narrador é quase exigida, devido à peculiaridade de se tratar de um defunto-autor. Sendo assim, romper com essa voz é praticamente romper com a própria narrativa do romance em questão.

Entretanto, há casos em que o adaptador, mesmo desejando seguir de perto o enredo fonte, pode realizar algumas mudanças, dependendo da sua intenção ou de alguma mensagem que queira transmitir, ou ainda para adequar o texto ao público leitor ou à época em que o texto derivado foi escrito.

No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em um determinado momento o protagonista conhece Eugênia, uma bela jovem de dezesseis anos, com a qual Brás Cubas namora por pouco tempo. O protagonista gosta da moça à primeira vista, acha-a bonita e se interessa por ela. No entanto, devido ao fato de a moça ser coxa, além de não ter grandes posses, nem vir de uma família rica, Brás acaba

por desistir do namoro, a despeito da sua vontade. A seguir, trazemos alguns trechos do romance em que ocorre esse relato:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa. Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?

[...]

[e]nlevado pela minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral. Queria-lhe, é verdade;

[...]

Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar de veras, e desposá-la. Uma mulher coxa! (Assis, 1998, p. 73-76).

Do excerto anterior, podemos deduzir que o principal motivo para a recusa do protagonista a casar-se com Eugênia é a condição física da moça. No entanto, na adaptação o poeta busca atenuar essa situação, trazendo para o cordel, além da normalidade da deficiência, a militância política. Vejamos:

Ela se chamava Eugênia,  
Dezesseis anos de idade:  
Era coxa de nascença  
E bonita de verdade,  
Tanto que nós namoramos  
Com muita amorosidade.

Mas, por causa da política,  
Nosso amor não foi à frente,  
Porque nesse jogo sujo  
Vale quem é mais potente,  
Por isso, a filha do Dutra  
Era mais conveniente (Nascimento, 2010, p. 33).

O que pode ainda justificar a escolha do poeta é o fato de as personagens femininas do cordel serem geralmente caracterizadas como belas, honestas, caridosas e fiéis (Abreu, 2004, p. 207); portanto, ao

abrandar a condição física de Eugênia no cordel, o adaptador acaba enaltecendo a figura feminina, aproximando-a aos moldes da poesia de cordel.

Dessa última comparação, podemos perceber ainda que, conforme argumenta Abreu (2004), o folheto de cordel “é mais sucinto e direto, simplificando a estrutura dos períodos e privilegiando a ordem direta nas orações. Não se trata apenas de enxugar o texto, mas de aproximá-lo das referências dos leitores” (Abreu, 2004, p. 205). Sendo assim, muitas vezes os poetas, ao adaptar romances para o cordel, necessitam quebrar frases inteiras para adequá-las às setessilábicas recorrentes do cordel, além de retirar excessos de adjetivos e grandes descrições de personagens, priorizando apenas características mais marcantes. É o que acontece, por exemplo, na descrição de Eugênia: “Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa. [...] Vênus<sup>2</sup> Manca” (Assis, 1998, p. 73-74), que é transposta no cordel para apenas “era coxa de nascença/E bonita de verdade” (Nascimento, 2010, p. 33).

As artimanhas do adaptador para fazer caber determinada informação na redondilha maior também podem ser percebidas no ano de nascimento de Brás Cubas. No capítulo 9 do romance, intitulado “Transição”, o protagonista aponta tal ano: “[...] meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci” (Assis, 1998, p. 29). Embora a data tenha exatamente sete sílabas poéticas (mil oitocentos e cinco), o poeta escreve os dois primeiros versos da estrofe que contém essa informação da seguinte forma: “Dia vinte de outubro/De um, oito, zero, cinco [...]” (Nascimento, 2010, p. 23, grifo nosso). Ao acrescentar a preposição ‘de’, o verso extrapola as sete sílabas e, certamente por isso, o autor optou por fracionar os números para manter a métrica.

Assim como a métrica, a rima também costuma exigir habilidade do poeta ao realizar a adaptação. No capítulo 1, intitulado “Óbito do Autor”, Brás Cubas informa a sua idade ao morrer, no ano de 1869. Diz ele: “[...] expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira

---

2 Referência à deusa romana, Vênus, a deusa da formosura e do amor. Vênus é correspondente a Afrodite, na mitologia grega.

do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos [...]” (Assis, 1998, p. 13). Já no cordel, a informação aparece da seguinte forma:

Era o século dezenove,  
Agosto era o mês,  
O ano sessenta e nove,  
Idade, sessenta e três.  
**Com mais um**, de onde estou,  
Escrevo isso a vocês (Nascimento, 2010, p. 20, grifo nosso).

A um conhecedor do romance pode soar estranho, à primeira vista, deparar-se com o quarto verso dessa estrofe e ler “Idade, sessenta e três”, contudo, foi apenas uma ferramenta usada pelo autor para manter a rima com “mês” e “vocês”, tendo em vista que logo no próximo verso ele escreve “com mais um”, fechando a verdadeira idade de Brás Cubas em sua morte. Nesse caso, o poeta utiliza uma ferramenta poética conhecida por cavalgamento ou *enjambement*, que consiste na translineação de uma informação que deveria terminar em um verso, mas passa para o verso seguinte justamente para respeitar a métrica.

Na adaptação aqui estudada, que contempla os livros da coletânea *Clássicos em cordel*, da editora Nova Alexandria, há ainda ilustrações de algumas passagens do romance, as quais podemos inferir serem inspiradas na produção cinematográfica de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lançada em 2001, e dirigida por André Klotzel. Devido à limitação de extensão de um artigo acadêmico, não poderemos nos aprofundar nesse aspecto; todavia, faz-se pertinente apontar aqui essa outra vertente da adaptação, agora de caráter visual, que exalta a multimídia da obra canônica na contemporaneidade.

## Considerações finais

Por meio deste texto, pudemos notar que hoje, no Brasil, é recorrente a prática da adaptação de romances considerados canônicos para a linguagem do cordel. Embora essa linguagem, permeada de

oralidade e de marcas características da região Nordeste, seja, de certa forma, exigida nos versos de cordel, e esse subgênero poético imponha uma forma fixa, a poesia de cordel não se afasta do gosto popular, como ocorre com outras formas poéticas que, ao longo dos anos, vêm perdendo espaço para os poemas de versos livres.

Percebemos também que as adaptações para cordel são importantes porque possibilitam, por meio de uma linguagem mais simples e enxuta, o acesso a obras eruditas e de difícil leitura; levam em seus versos marcas regionais e nacionais, as quais enaltecem a cultura brasileira; além de promover a “dessacralização” das obras canônicas, aproximando-as dos mais diversos públicos leitores, incluindo os estudantes brasileiros.

Por meio da leitura comparada, pudemos notar que o adaptador, apesar de seguir, na forma poética, o enredo central do romance, não deixa de colocar nos versos a sua interpretação e seu ponto de vista sobre determinados temas. Além disso, é fato que, por diversas vezes, o adaptador precisa realizar mudanças para a obra derivada, sobretudo de forma estética e estrutural, haja vista as exigências já mencionadas a respeito da Literatura de Cordel.

Longe de ser nossa proposta esgotar aqui o assunto das adaptações para o cordel, buscamos entusiasmar pesquisadores ulteriores a realizarem estudos nesse amplo campo das transposições intermediáticas, a fim de procurar cada vez mais incentivar a ampliação e a divulgação da Literatura de Cordel.

Por fim, a respeito do romance estudado, ainda cabe a investigação acerca das ilustrações que integram o cordel, e que, possivelmente, têm como origem alguns quadros (*frames*) do filme adaptado *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, dirigido por André Klotzel.

## Referências

ABREU, Marcia. Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/QL9WD98KHCSwQFZY7CZ6LMK/>. Acesso em: 04 abr. 2024.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.



- BELO, Venuzia. *A literatura de cordel: primeiros passos*. São Luís: UEMAnet, 2021. [e-book]
- BRANDÃO, Helonis; DERIGOND, Solenne. A institucionalização do cordel brasileiro: estudo sobre os processos de patrimonialização, academização e normalização do cordel contemporâneo (1988-2018). In: MELO, Rosilene Alves de (org.). *Literatura de cordel: conceitos, pesquisas, abordagens*. Jundiaí: Paco Editorial, 2020. p. 83-104.
- ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: dicionário da língua portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- HAURÉLIO, Marco. A Nova Alexandria celebra 10 anos da coleção clássicos em cordel. *Blogue Cordel Atemporal*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2017/08/a-nova-alexandria-celebra-10-anos-da.html>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- NASCIMENTO, Varneci. *Memórias póstumas de Brás Cubas/Machado de Assis*. Adaptação de Varneci Nascimento; apresentação de Marco Haurélio; ilustrações de Cristina Carnelós. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- PAZ, Rodrigo; MONTEIRO, Nailson. Vivenciando os clássicos em sala de aula: adaptação d'Os *Lusíadas* para a literatura de cordel. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 44, p. 353-378, jun./dez. 2020. Disponível em: <https://convergencialusíada.com.br/rcl/article/view/392/314>. Acesso em: 14 abr. 2024.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2021.
- WEITZEL, Antonio Henrique. *Folclore literário e linguístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. 3. ed. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2013.



# Quando a literatura se torna oráculo: uma reflexão sobre *The Literary Witches Oracle*

Emanuel J Santos

O título deste texto poderia ser interpretado como *bibliomancia* — a prática deliberada, ou não, de encontrar sentido oracular em um livro aberto ao acaso. Tal prática encontra no fragmento textual a interdiscursividade com o momento em que o leitor está, tanto como reflexão sobre os eventos em curso quanto como preparação para os eventos por vir. Ainda que essa seja uma prática que mereça uma reflexão adequada, atentamo-nos, neste artigo, para a elaboração de um oráculo a partir de uma obra preexistente, na qual as ilustrações são transportadas de um suporte a outro, das páginas do livro para o conjunto de cartas de baralho, com todas as consequências que lhe são decorrentes. O trânsito proposto associa a releitura dessas mesmas imagens, atribuindo significados específicos e correlacionados aos seus elementos constitutivos a partir da visão das autoras do oráculo.

Ainda que existam vários exemplos do processo citado neste texto, verificamos sua singularidade no trânsito das imagens da obra *The Literary Witches*, publicada originalmente em 2017 e traduzida para o português como *Bruxas Literárias: Alquimia das palavras* (Kitaiskaia, 2021), para a obra *The Literary Witches Oracle* (Kitaiskaia, 2019, ainda sem tradução para o português). O trânsito das imagens da primeira obra — retratos de autoras literárias ilustrados por Katy Horan, de uma organização deliberada<sup>1</sup> e fixada pela lombada — para a possibilidade de reorganização das imagens soltas e formatadas como cartas de baralho no ritual formal de embaralhamento, disposição e interpretação

---

<sup>1</sup> Segundo as autoras, “escolhidas por tema, espaço e antiguidade (bruxas de longa data devem ser apresentadas antes de bruxas recém-iniciadas)” (Kitaiskaia, 2021, p. 6).

próprio da cartomancia, visando à construção de sentidos outros que não apenas a fruição, mas o aconselhamento e a meditação, mostra-se peculiar por ser deliberadamente proposto pelas autoras, em um *continuum* livro-baralho, no decurso de dois anos<sup>2</sup>. A escolha por esse recorte decorre do fato de ser um trânsito deliberado, uma releitura de seus próprios textos em função de propósitos distintos para comunicar as mesmas imagens: se, originalmente, a imagem dialogava com o texto a partir das deliberações poéticas sobre as biografias de cada uma das autoras listadas, quando as imagens transitam com o propósito meditativo-oracular passam a despertar outras expectativas, que transcendem o processo que levou à sua produção.

## **Oráculo, Tarô, cartas convencionais: uma questão formal**

O que chamamos de **oráculo** como aspecto formal de um baralho é uma estrutura — número de cartas, singularidade das imagens, títulos e atribuições — exclusivamente arrolada pelo autor, sobre a qual ele tem total liberdade. Após a determinação do tema aglutinante, o autor pode utilizar quantas e quais variáveis quiser, desde que respeite a forma da carta de baralho: verso homogêneo, impedindo a identificação prévia da carta; face singular frente às demais ilustrações; a possibilidade de inversão ou espelhamento da carta, conforme as prerrogativas constrangedoras da temática.

Essa perspectiva é muito diferente das cartas de baralho convencionais ou das cartas de Tarô. Embora formados por cartas que respeitem as mesmas características que os oráculos, o Tarô e as cartas

---

2 Existem baralhos que foram produzidos a partir de uma proposta semelhante — ilustrações de livros ou obras de arte sendo transpostas para as cartas de baralho — sem, no entanto, terem sido produzidos original e deliberadamente pelos autores das imagens. Nesse caso, tanto podem configurar colagens a partir de obras de arte quanto a seleção de obras que possam ser emolduradas no conceito proposto para cada uma das cartas. No primeiro caso, podemos citar *O Tarô do Amor* (Lyle, 2018) e o *Golden Tarot* (Black, 2003) e, no segundo caso, o *Tarô dos Anjos* (Buonfiglio, 1994). A moldura que norteia a seleção das imagens e a produção das colagens são os elementos relativamente estáveis de um baralho como o Tarô ou as cartas de jogar dentro de uma proposta específica, não ornamental. No caso, a peculiaridade estrutural de cada carta se torna o desafio para o trânsito das imagens, algo que transcende a abordagem deste trabalho.

convencionais possuem uma estrutura preexistente que constribe possibilidades de inovação. Os elementos relativamente estáveis do Tarô são: ser composto por, no máximo, 78 cartas jogáveis<sup>3</sup>, sendo 22 específicas, os Arcanos Maiores, irrepetíveis no conjunto, e quatro grupamentos (os naipes de Paus, Copas, Espadas e Ouros), compostos por dez cartas numeradas de um (Ás) a dez, e quatro cartas da Corte (Rei, Rainha, Cavaleiro e Valete), totalizando as 56 cartas restantes, os Arcanos Menores. Os nomes das cartas, a numeração e ordenação sofreram alterações em sua história; a quantidade de cartas, entretanto, manteve-se no máximo de 78 cartas, sendo os demais baralhos, embora possam ser nomeados como um Tarô, oráculos.

Por seu turno, as cartas convencionais de jogar são um conjunto de, no máximo, 52 cartas, eventualmente acrescidas de dois coringas<sup>4</sup>. Tais baralhos são compostos por quatro naipes (Paus, Copas, Espadas e Ouros) de treze cartas cada um, sendo três cartas da Corte (Rei, Dama e Valete) e dez cartas numeradas de um (Ás) a dez. Assim como no caso do Tarô, à exceção dos Coringas, a estrutura é estável, sendo comum apenas a retirada de cartas para o uso, não o acréscimo.

Assim sendo, os oráculos são a categoria de baralhos mais permeável à intenção do artista. Sua configuração parte da intencionalidade em compor um todo coeso e estável, cuja abordagem decorre da temática arrolada em variáveis distribuídas pelo número de cartas que o compõem. Observamos que a proposta de Umberto Eco (2010, 2013) em investigar a construção de listas nos auxilia a entender a intencionalidade presente nesse processo criativo, assim como seus constrangimentos, como veremos adiante.

---

3 Além do conjunto completo, correspondendo às 78 cartas, existem no mercado baralhos de Tarô compostos exclusivamente pelos 22 Arcanos Maiores, que prescindem do conjunto para serem utilizados na adivinhação; os baralhos de 42 cartas correspondem ao acréscimo dos Ases e das dezesseis cartas da Corte, totalizando 20 cartas ao conjunto dos Arcanos Maiores. Com isso, percebemos que, para ser considerado um Tarô, um baralho precisa ser composto imprescindivelmente pelos Arcanos Maiores.

4 No caso das cartas convencionais, apenas a corte e os ases estão presentes na grande maioria dos jogos. As demais cartas, de 2 a 10, são excluídas em função do jogo proposto, configurando o número de cartas apontado: 32 cartas, quando são excluídos de 2 a 6; 36 cartas, quando são excluídos de 2 a 5; 40 cartas, quando são excluídos de 8 a 10.

## Listas finitas e infinitas: o baralho como lista

Umberto Eco (2010; 2013) define duas categorias de listas: as listas infinitas, também chamadas poéticas, e as listas finitas, também chamadas práticas. As listas infinitas são, como o termo sugere, incomensuráveis, como o número de anjos no Paraíso, de estrelas no firmamento, ou de elementos no escudo de Aquiles: embora inverossímeis, as listas poéticas têm como propósito projetar alguma perspectiva do infinito. Conforme o autor, a expressão através da linguagem, e não da imagem, se justifica pelo fato de que “uma imagem, se for uma escultura, é definida pelo espaço (difícil imaginar uma estátua que diga ‘*et cetera*’, ou seja, que sugira que pode se estender além dos próprios limites) e, se for um quadro, é delimitada pela moldura” (Eco, 2010, p. 37). Por seu turno, as listas finitas são baseadas em elementos mensuráveis, delimitados por um recorte:

A lista prática pode ser exemplificada pela lista de compras, pela lista de convidados de uma festa, pelo catálogo de uma biblioteca, pelo inventário dos objetos de um lugar qualquer (como um escritório, um arquivo, um museu), pelo elenco de bens de que um testamento dispõe, por uma fatura de mercadorias cujo pagamento se exige, pelo cardápio de um restaurante, pelo elenco dos lugares a serem visitados num guia turístico e até mesmo pelo vocabulário que registra todas as palavras do léxico de determinada língua (Eco, 2010, p. 113).

Todas essas listas têm em comum o fato de corresponderem a um rol existente e limitado de possibilidades. Se a natureza de uma biblioteca é sugerir o infinito, a maior biblioteca do mundo ainda é definida, logo finita, pelos livros que contém. Esse recorte, definido pela estrutura que abriga os livros, também poderia ser definido pelo número de livros sobre determinado assunto, de determinada autoria, doados por determinado indivíduo. Podemos, então, categorizar as listas finitas por sua determinação, por seu propósito:

A seu modo, as listas práticas representam uma forma, pois conferem unidade a um conjunto de objetos que, por mais

desconformes que sejam entre si, obedecem a uma *pressão contextual*, ou seja, são aparentados por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar ou por constituírem o fim de determinado projeto. [...] Uma lista prática nunca é incongruente, desde que se identifique o critério de inclusão que a regula (Eco, 2010, p. 116).

A estrutura, como apresentada para um baralho — uma macroestrutura do máximo de cartas que permite uma microestrutura do uso das cartas no jogo — não se aplica completamente aos oráculos, servindo apenas como referência. Conforme vimos, é o arrolamento de variáveis pelo autor que determinará o número de cartas presentes no oráculo.

## **Os baralhos literários: elementos mnemônicos e oraculares**

Tendo em vista que a pressão contextual oferecida pelo Tarô e pelas cartas convencionais é de natureza formal, pré-determinada, artistas se dispuseram a elaborar cruzamentos temáticos entre as cartas e as mais diversas disciplinas, especialmente a partir da década de 1970. Se, originalmente, o Tarô poderia ser nomeado a partir de seu encomendante (caso do Tarô *Visconti Sforza*), de seu *cartier* (caso dos *Tarot de Marseille* feitos por Jean Payen, Jean Dodal, Jodorowsky-Camoin, entre outros), da empresa que o produziu (como o *Lo Scarabeo Tarot*), até mesmo a partir de uma confluência de fatores, como o Smith Waite Tarot (também chamado Rider Waite Tarot) — baralho desenvolvido por Arthur Edward Waite, com arte de Pamela Colman Smith, publicado pela editora Rider em 1910, cujo nome alterna a presença do encomendante/idealizador (Waite), a artista que o produziu (Smith) e a empresa que o publicou inicialmente (Rider) —, verifica-se, a partir de 1970, o desenvolvimento sistemático dos baralhos transculturais. Nesses Tarôs, a temática escolhida é ajustada aos aspectos formais encontrados em todos os Tarôs: a ordenação, a titulação e os atributos básicos das cartas. Assim, temos baralhos associados à cultura egípcia, grega, aos orixás, aos contos de fadas e d'As

*mil e uma noites* etc. E aqui percebemos os rudimentos de associação literária às estruturas pré-estabelecidas do baralho: os temas gregos são tirados dos textos clássicos, como os contos de fadas e d'*As mil e uma noites*, e são associados individualmente a cada uma das cartas, sob a contingência formal.

No que tange às cartas convencionais, podemos apontar o *Portrait de Paris*<sup>5</sup>, em que a titulação da corte do baralho é associada a personagens históricos, mitológicos e bíblicos, influenciando a arte dos mais diversos baralhos artísticos. Entretanto, como as cartas convencionais são majoritariamente utilizadas para os jogos de azar, as atribuições são ornamentos, não qualificações deliberadamente qualificativas das cartas para o jogo com propósito oracular<sup>6</sup>.

Assim como os contos de fadas e os contos d'*As mil e uma noites*, outros temas literários, mais voltados para a narrativa em si, também foram associados ao Tarô. Podemos categorizá-los a partir dos autores, a partir das obras, ou mesmo a partir do levantamento de personagens específicos. No primeiro caso, citamos o *Poe Tarot*, estruturado a partir dos mais diversos contos do autor; no segundo caso, podemos citar *The Lord of Rings Tarot*, baseado na trilogia de Tolkien; no terceiro caso, podemos citar o *Movie Tarot*, em que cada carta corresponde a um personagem de um filme diferente. Ainda que existam vários exemplos no mercado, as três categorias mantêm-se estáveis.

Nesses casos apontados, a estrutura pré-existente (conforme dissemos: 78 cartas, 22 Arcanos Maiores e 56 Arcanos Menores,

---

5 *Portrait* (“padrão”) de Paris é um modelo representativo das cartas de baralho, especialmente utilizado na França, cujas principais características são a divisão da carta para o espelhamento na diagonal, ao invés de horizontal, e nomeação das cartas da corte. Cf. Seguín (1989) e Depaulis (1991).

6 Reforçamos esse argumento por percebermos, no cenário francês da virada do século XVIII para o XIX, a produção de oráculos que lançam mão das cartas convencionais de jogar como ornamento, não significação, sendo esta mais associada à imagem presente na carta que à ordenação dos naipes do baralho: assim, uma pessoa que decorasse as imagens e os significados poderia usar, de forma mnemônica, um baralho convencional como instrumento para aquele determinado oráculo. Em outros casos, a atribuição das cartas segue uma lógica *sui generis*, que exige novas hipóteses, como o *Petit Oracle des Dames*, em que cartas de jogar são representadas duas vezes, uma vez, ou mesmo nenhuma vez, em cartas reversíveis com imagens independentes.



formados por 16 cartas da Corte e 40 cartas numeradas divididas em quatro naipes de 14 cartas) é utilizada como referência qualitativa e quantitativa para a proposição da lista finita que comporá o baralho, ou seja, é conveniente que não se criem nem se excluam cartas do conjunto<sup>7</sup>, haja vista que o constrangimento formal preexistia à criação; é conveniente que cada carta aborde um personagem, cena ou excerto bi(bli)ográfico específico; que essa escolha seja o mais facilmente identificada como a melhor referência para os sentidos pré-determinados para cada uma das cartas frente a outras opções encontradas no mesmo excerto.

## **Os oráculos literários: o caso do *The Literary Witches Oracle***

Sabendo que um oráculo terá as dimensões determinadas pelo seu idealizador, não há mais as contenções do número mínimo e máximo de cartas, da predeterminação dos temas e conceitos, da estrutura do jogo. Mantém-se, entretanto, as características da predeterminação das cartas serem reversíveis ou não, de possuírem ou não espelhamento, de possuírem uma face única e um verso comum a todas as cartas. Diante disso, o número de cartas e possíveis categorias são de livre escolha do idealizador, desde que confluam para um tema comum identificável.

Um caso curioso para exemplificar essa categoria é o dos oráculos que têm por referência os Deuses da mitologia. Listamos cinco deles: o *Oráculo do Deus* (Scarfon, 2019); *O Oráculo da Deusa* (Marashinsky, 2007); *The Goddess and Sirens Oracle* (De Marco, 2013) e *The Gods and Titans Oracle* (De Marco, 2011); e *O Oráculo dos Deuses, Heróis e Titãs da Mitologia Grega* (Mellado, 2012). Em comum, os cinco oráculos apresentam divindades cujas características correspondem ao elemento oracular que oferecem no jogo. A mesma

---

7 Um caso muito peculiar é o *Tarô Zen*, de Osho. Neste baralho, o Arcano Maior *O Hierofante* é substituído pela *Não Materialidade*, e uma 79ª carta, *O Mestre*, representando o próprio Osho, é adicionada. Entretanto, as atribuições sugeridas para essa carta são, grosso modo, as mesmas que o Hierofante teria, tornando sua inclusão como uma carta à parte, desnecessária, embora contextualizada.

temática — que já configura uma lista — é abordada a partir da origem (o panteão grego, na obra de Carisa Mellado) e do gênero (Feminino, no caso das obras de Amy Sophia Marashinsky e Stacey De Marco; a autora escreveu também para o gênero masculino, tema da obra de Edu Scarfon). Percebe-se que a forma como o constrangimento da lista é construído determina quais elementos podem, e quais não, entrar no rol; entretanto, a partir dos limites determinados, o número de cartas, suas atribuições e correlações estão totalmente a cargo do autor: Stacey De Marco desenvolve 40 cartas para o baralho *Goddesses and Sirens*, enquanto Amy Sophia Marashinsky desenvolve 52 cartas para o mesmo recorte em seu *Oráculo da Deusa*; o *Oráculo do Deus* de Edu Scarfon possui 40 cartas, enquanto Stacey De Marco desenvolve 36 para *Gods and Titans* — quatro cartas a menos que o *Goddesses and Sirens*. Verifica-se a inexistência de um padrão estrutural, como vimos no Tarô e nas cartas de jogar; há uma contingência temática, que lhe concede sentido, e um constrangimento, um limite de possibilidades, desenvolvido a partir dela.

No caso dos oráculos literários, cuja amplitude do tema pode ser categorizada a partir da autoria, de uma ou mais obras, do(s) personagem(ns), optamos por refletir especificamente sobre a obra *The Literary Witches Oracle*, de Taisia Kitaiskaia (2019, sem tradução no Brasil), produção decorrente do livro *Literary Witches* (2017, traduzido como *Bruxas Literárias: Alquimia das palavras*, publicado em 2021 pela editora Darkside). A obra original é composta pela biografia de 30 autoras (vide Quadro 1), com o acréscimo de três autoras na edição brasileira: Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector e Lígia Fagundes Telles.

Os rudimentos do que viria a se tornar o oráculo já podem ser encontrados na arte produzida por Katy Horan: em imagens de página inteira, ornamentadas por uma moldura, a artista compôs retratos nos quais buscou explorar o texto biográfico. Faltava, portanto, extrair da biografia, ou bibliografia, de cada autora, elementos que pudessem ser aplicáveis na adivinhação ou no aconselhamento.

Para o desenvolvimento do *Literary Witches Oracle*, foram adicionadas mais quarenta cartas, denominadas *The Witches' Materials*.

Nas palavras da autora: “Os Materiais das Bruxas são criaturas e objetos [...] que assombam a paisagem — companheiros, talismãs ou ingredientes para feitiços. Todos esses seres estão vivos para você observar e entender com seus próprios poderes”<sup>8</sup> (Kitaiskaia, 2019, n.p., tradução nossa). Em oposição às 30 cartas principais, suas molduras e ilustrações são simples, referenciando diretamente o título da carta.

As quarenta cartas são: *Apple* (maçã), *Bees* (abelhas), *Boar* (javali), *Book* (livro), *Braid* (trança), *Cat* (gato), *Cauldron* (caldeirão), *Chicken* (frango), *Creature’s Paw* (pata de criatura), *Doll* (boneca), *Eel* (enguia), *Elixir* (elixir), *Eye* (olho), *Ghost* (fantasma), *Glove* (luva), *Hedgehog* (porco-espinho), *House* (casa), *Knife* (faca), *Lantern* (lanterna), *Lion* (leão), *Milk* (leite), *Moon* (lua), *Mushrooms* (cogumelos), *Noose* (laço), *Peacock* (pavão), *Pond* (lago), *Praying Mantis* (louva-a-deus), *Rabbit* (coelho), *Skull* (caveira), *Snail* (caramujo), *Spider* (aranha), *Teacup* (xícara de chá), *Toad* (sapo), *Tree* (árvore), *Volcano* (vulcão), *Wall* (parede), *White Dress* (vestido branco), *Wildflowers* (flores silvestres), *Wings* (asas), *Wolf* (lobo). Não há nenhuma relação direta entre os dois conjuntos de cartas, nem esse conjunto possui uma homogeneidade outra que a de uma lista prática<sup>9</sup>.

Para cada uma das 70 cartas foram acrescentadas três palavras-chave para interpretação, sendo que, para as 30 cartas referentes às bruxas literárias, foi acrescentada mais uma palavra síntese, em destaque. Observemos as palavras associadas às 30 autoras:

---

8 No original: “The Witches’ Materials are creatures and objects [...] haunting the landscape – companions, talismans, or ingredients for spells. All of these beings are alive for you to observe and make sense of with your own powers”.

9 Contraindo essa lista às listas de materiais disponíveis em livros de Bruxaria moderna, Wicca ou outras formas de Neopaganismo, verificam-se similitudes, mas nada que torne possível associar a lista proposta pelas autoras aos materiais sugeridos para os praticantes das vertentes neopagãs de Bruxaria. Não é nosso objetivo delinear os diálogos entre a prática da Bruxaria e os itens elencados no *Literary Witches Oracle*; entretanto, existem oráculos cuja proposta é justamente o elenco desses mesmos elementos. Citamos, como exemplo, o *Livro e o Baralho Wicca*, de Sally Morningstar (2023), e o *Oráculo Wicca* (Lo Scarabeo, 2007).

<b>Autora</b>	<b>Palavra em destaque</b>	<b>Palavras-chave</b>
Anna Akhmatova	Resistência	Permanecer com a dor; evitar a dor; paciência.
Emily Brontë	Fantasia	Habitar; entregar-se; esconder-se na fantasia.
Octavia E. Butler	O futuro	Imaginar; planejar; preocupar-se com o futuro.
Anne Carlson	O intelecto	Crescimento intelectual; prazeres da mente; pragas da mente.
Angela Carter	Identidade	Investigar a identidade; interpretação de papéis; quem você é.
Eileen Chang	Destino	Forças externas; acontecimentos; aceitação.
Agatha Christie	Trapaça	Suspeita; engano; a peça que falta.
Sandra Cisneros	O corpo	Alegrias do corpo; tristezas do corpo; os sentidos.
Emily Dickinson	A alma	Vida espiritual; o mundo interior; o desconhecido.
Forugh Farrokhzad	Rebelião	Independência; barreiras; isolamento.
Janet Frame	Pertencimento	Estar em casa; ser um estrangeiro; conhecer a si próprio.
Charlotte Perkins Gilman	Liberdade	Opressão; o que te liberta; os sistemas em funcionamento.
Joy Harjo	Bravura	Mergulhar; tomar decisões; medo.
Zora Neale Hurston	Narrativa	Sua história; as histórias dos outros; ouvir.
Shirley Jackson	Família	Prazeres domésticos; horrores domésticos; parcerias e crianças.
Jamaica Kincaid	História	Linhagem; o passado; momento profundo.
Yumiko Kurahashi	Transformação	Máscaras; tornar-se; interpretação.
Audre Lorde	Justiça	Lutar por si; seus valores; sua comunidade.

Mirabai	Devoção	Adoração; paixão; o sublime.
Toni Morrison	Poder	Possuir o poder; tomada de poder; os poderes em jogo.
Anaïs Nin	O subconsciente	O inexplorado; submergir; emergir.
Flannery O'Connor	Humanidade	Quem nós somos; acerto de contas com o fracasso; redenção.
Alejandra Pizarnik	Solitude	Silêncio; interioridade; espaço.
Sylvia Plath	O escuro	Viver no escuro; intensidade; fúria.
María Sabina	Cura	O que o aflige; buscar ajuda; ajudar os outros.
Sappho	Amor	O ser amado; desejo; alçar voo.
Mary Shelley	Perda	O ciclo da vida; transições; ligações.
Leslie Marmon Silko	Comunidade	Cuidar uns dos outros; redes de apoio; exílio.
Gertrude Stein	Perspectiva	Fazer sentido; quadros; novas formas de ver.
Virginia Woolf	Visão	Desenvolver a visão; inovação; limitações.

Quadro 1 — Lista das autoras referenciadas no *The Witches Oracle*, com suas palavras em destaque e palavras-chave.

Fonte: Elaboração própria.

Num primeiro olhar, não há relação direta entre *The Witches' Materials* e as autoras escolhidas; parece-nos mais apropriado considerar que tais cartas representam elementos associados à bruxaria mais que à literatura. São não apenas cartas contextuais no jogo, mas também na estrutura a que pertencem. Claire Bowman (2023, n.p.) sugere, inclusive, que as cartas podem ser utilizadas em separado, tal como o uso proposto para os Arcanos Maiores e Menores do Tarô, o que nos leva a considerar a sugestão do mercado em relação a esse

baralho: que é possível utilizar suas cartas em separado, ainda que as cartas referentes às Bruxas Literárias sejam imprescindíveis.

## **Observando o oráculo: o caso de Mary Shelley**

Mary Shelley (1797-1851) foi uma escritora britânica, cuja obra-prima, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, foi lançada anonimamente em 1818, quando a autora tinha apenas 19 anos de idade. Conforme Taisia Kitaiskaia,

*Frankenstein* não é a história extravagante de zumbis que vimos na cultura pop. Inspirada por discussões científicas da época e pelos sentimentos complexos de Shelley sobre a paternidade, *Frankenstein* é um livro doloroso sobre a criação da vida e o que acontece com crianças abandonadas e rejeitadas. Sua vida foi tão angustiante quanto seu famoso romance: a perda da mãe (a feminista Mary Wollstonecraft morreu logo após o nascimento de Shelley), do marido (o poeta Percy Bysshe Shelley se afogou em um acidente de barco) e dos filhos (apenas um dos quatro sobreviveram) desafiaram seus ideais de harmonia doméstica (Kitaiskaia, 2021, p. 125).

A sua leitura da biografia de Mary Shelley se reflete nos aforismos que escreve sobre a autora, entrecruzando poesia e bruxaria, justificando sua visão da autora como uma bruxa literária:

Após perder a maior parte da sua família, Mary faz experimentos com poções para trazer os mortos de volta. Ela coloca os papéis da mãe, as mechas dos cabelos de seus filhos e uma minúscula maquete do barco a vela do marido em um frasco. Despeja dentro dele água do mar e botões do jardim. Sacode.

Mary é um bebê terrível, sua própria chegada é um assassinato. A Criatura de Frankenstein é um bebê terrível, um tormento para seu criador. Os bebês de Mary morrem terrivelmente jovens. Última descoberta do laboratório de Mary: até a matéria mais fresca vem misturada com podridão.

À noite, não importa o que ela faça, o laboratório de Mary se torna um cemitério. A lanterna se transforma em lua, os instrumentos em

pás, as mesas viram caixões. Mary suspira. Ela coloca a mão na pata enorme e desajeitada da Criatura à espera e, juntos, eles caminham pelos túmulos (Kitaiskaia, 2021, p. 125).

Katy Horan retrata Mary Shelley tal como foi representada em seu retrato mais conhecido. Acima, duas mãos cortadas, pútridas, das quais emergem os ossos, estendem seus dedos e unhas das quais saem relâmpagos, emoldurando a autora. Abaixo, duas lápides: na esquerda, lê-se *in memory e*, na que está à direita, *here lies*. Abaixo, ao centro, um frasco ornamentado com uma caveira preta é ladeado por duas flores vermelhas.



Figura 1 — À esquerda: retrato de Mary Shelley feito por Richard Rothwell em 1840; à direita: retrato de Mary Shelley feito por Katy Horan

Fonte: Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Shelley#/media/File:Mary\\_Wollstonecraft\\_Shelley\\_Rothwell.tif](https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Shelley#/media/File:Mary_Wollstonecraft_Shelley_Rothwell.tif). Acesso em: 29 jul. 2024; Kitaiskaia (2021, p. 124).

Quando a imagem é transposta para a carta de baralho, rompendo a lógica da página presa pela lombada, organizada deliberadamente em uma ordem conveniente em que a imagem antecede o texto que a explicita, Taisia Kitaiskaia e Katy Horan adicionam

abaixo o nome da autora e a palavra “perda”, como um direcionamento para a leitura. No livreto que acompanha o baralho, a imagem da carta é reproduzida à esquerda e, no texto, vemos o nome da autora, a palavra em destaque (“perda”), três palavras-chave para a interpretação (“O ciclo da vida; transições; ligações”) e a reprodução do texto descritivo originalmente publicado no livro *Bruxas Literárias* (Kitaiskaia, 2021, p. 125.). Percebe-se, com isso, que o livreto recupera a maior parte dos textos do livro original — apenas as palavras em destaque e as palavras-chave sugerem que houve, de fato, um trânsito interpretativo para a imagem. Todo o processo de elaboração, portanto, cabe ao leitor-jogador, em seu processo duplamente desafiador: o de decodificar as palavras-chave em uma narrativa coesa sob as contingências das perguntas formuladas pelo consulente, assim como o de interpretar a carta tendo em mente a bi(bli)ografia da autora retratada que se apresenta no jogo.

## **Considerações finais**

Ao observarmos uma carta como exemplo do conjunto desse oráculo, desperta-se uma série de questionamentos. O que concede o sentido adivinhatório é a biografia ou a bibliografia? Caso seja a bibliografia, como podemos parear Mary Shelley e Agatha Christie, cujo número de obras são exponencialmente diferentes? O elenco das autoras parte efetivamente da autoria, da biografia, da bibliografia, do recorte espaço-temporal ou da percepção receptiva da(s) obra(s) pelo leitor? E, assim, qual é a abrangência de um oráculo, posto que os elementos próprios do jogo são tão subjetivos quanto o volume de leitura que o leitor possui? Há a perspectiva de aprofundamento, ou as regras originais, aquelas presentes no livreto, são soberanas diante do quanto foi lido pelo leitor? A natureza da lista é qualitativa ou quantitativa?

O que é possível afirmar, tendo Umberto Eco como referência, é que é possível intitular a lista produzida como uma lista prática, finita, haja vista que seus elementos essenciais estão claramente disponíveis: a pressão contextual apresentada pelas autoras para a confecção de



sua lista — o rol de mulheres autoras, cuja produção e biografia as leva a serem associadas às bruxas. Há, ainda, um elemento subjetivo atuante nesse levantamento: o interesse de Taisia Kitaiskaia e Katy Horan pelas autoras arroladas, seja por suas biografias, bibliografias ou bi(bli)ografias, a ponto de merecerem os aforismos da primeira obra. Entretanto, para o leitor que se dispuser a utilizar esse baralho, seguem todos os questionamentos quanto ao volume de leitura necessário para fruir esse baralho apropriadamente.

## Referências

- BLACK, Kat. *Golden Tarot*. Stamford: U. S. Games Systems, 2003.
- BOWMAN, Claire. A Guide for Working with the Literary Witches Oracle Deck. 2023. *Portal Typewriter Tarot*. Disponível em <https://www.typewritertarot.com/blog/a-guide-for-working-with-the-literary-witches-oracle-deck>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- BUONFIGLIO, Monica. *Tarot dos Anjos*. São Paulo: Oficina Cultural Monica Buonfiglio, 1994.
- DE MARCO, Stacey. *Gods and Titans Oracle*. Victoria, Australia: Blue Angel, 2011.
- DE MARCO, Stacey. *Goddesses and Sirens Oracle*. Oregon: Beyond Words, 2013.
- DEPAULIS, Thierry. *Les cartes à jouer au Portrait de Paris avant 1701*. Paris: Le Vieux Papier; Issy-Les-Moulineaux: Musée Français de la Carte à jouer, 1991.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KITAISKAIA, Taisia. *Bruxas literárias: alquimia das palavras*. Trad. Aline Zouvi. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.
- KITAISKAIA, Taisia. *The literary witches oracle*. New York: Clarkson Potter/Publishers, 2019.
- LO SCARABEO. *Oráculo Wicca: busque orientação na sabedoria milenar das bruxas*. Trad. Denise de C. Rocha Delela. São Paulo: Pensamento, 2007.
- LYLE, Jane. *O Tarô do Amor: para assuntos do coração*. Trad. Eduardo Kraszczuk. São Paulo: Madras, 2018.
- MARASHINSKY, Amy Sophia. *O oráculo da Deusa: um novo método de adivinhação*. Trad. Zilda Hutchinson Schild Silva. São Paulo: Pensamento, 2007.
- MELLADO, Carisa. *O oráculo dos Deuses, heróis e titãs da mitologia grega*. Trad. Denise de C. Rocha Delela. São Paulo: Pensamento, 2012.

MORNINGSTAR, Sally. *O livro e o baralho Wicca: um manual prático para você reconectar com a sabedoria oculta da antiga religião*. Trad. Denise de Carvalho Rocha. 2 ed. São Paulo: Pensamento, 2023.

SCARFON, Edu. *Oráculo do Deus: uma jornada do autoconhecimento*. São Paulo: Driade, 2019.

SEGUIN, Jean-Pierre. *Les cartes à jouer au Portrait de Paris de 1701 à 1778*. Paris: Le Vieux Papier; Issy-Les-Moulineaux: Musée Français de la Carte à jouer, 1989.

# **O desenho animado em livros: uma análise dos paratextos em *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!*, de Martin Olson, Olivia Olson e Pendleton Ward**

*Giovanna Suleiman*

## **Introdução**

Em uma terra não tão distante, chamada de Terra de Ooo, mora Finn, um dos últimos humanos vivos, e seu irmão adotivo Jake, um cachorro com poderes mágicos. Juntos, fazem o papel de heróis para as diversas criaturas que lá habitam, acompanhados de todos seus amigos. Segundo o universo do desenho animado *Hora de Aventura* (2010), criado por Pendleton Ward e produzido pelo canal de televisão Cartoon Network, em meados de 1980, o mundo humano foi marcado pela Grande Guerra dos Cogumelos — um evento apocalíptico que ocorreu cerca de mil anos antes dos eventos da animação. A Grande Guerra dos Cogumelos foi uma troca nuclear global (daí o termo Guerra dos Cogumelos), que irrompeu em algum momento entre o final do século XX e o início do século XXI.

A Terra foi fisicamente transformada por completo pelo conflito e, no seu fim, todo o planeta foi devastado. A guerra paralisou e, eventualmente, resultou na aniquilação quase total da espécie humana, deixando sua civilização em ruínas por toda a Terra de Ooo. Felizmente, a humanidade não foi completamente exterminada, pois alguns

humanos conseguiram sobreviver (como Finn). As consequências do conflito resultaram no nascimento de espécies inteiramente novas de pessoas, muitas delas ramificações dos humanos originais.

Além de Finn, um dos sobreviventes humanos dessa guerra foi o Professor Doutor Simon Petrikov, que estava estudando para ser um antiquário (especialista no conhecimento de artefatos antigos) e trabalhava como professor de arqueologia. Um pouco antes da Guerra dos Cogumelos, Simon e sua amada Betty foram para uma expedição na Austrália e encontraram o livro *Enchiridion* (a obra analisada neste texto)<sup>1</sup>. Em algum momento de sua carreira, ele comprou uma estranha coroa de joias de um antigo estivador no norte da Escandinávia. Depois de trazer a coroa para casa e mostrá-la a Betty, ele, brincando, colocou-a na cabeça, o que o levou a se vincular à coroa e se tornar o novo portador de sua maldição. Imediatamente, ele começou a ter visões perturbadoras, o que só percebeu tarde demais: ao identificar que essas visões eram uma manifestação causada pela coroa, Simon a retirou, mas não se lembrava do que havia dito ou feito enquanto usava o artefato, e sabia apenas que suas ações foram suficientes para afastar Betty dele, provavelmente para sempre.

A coroa fez com que Simon não somente perdesse Betty, mas também sobrevivesse ao apocalipse que iria se instaurar um tempo depois, já que, junto à maldição, o objeto também lhe dava poderes. No desenho animado, conhecemos apenas o Rei Gelado, a personalidade em que a coroa transforma Simon, cerca de mil anos depois. No livro escolhido como corpus para análise neste artigo, o *Enchiridion*, encontram-se as anotações de Simon sobre sua lenta transformação

---

1 O livro *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!* é uma das narrativas derivadas da série de animação *Hora de aventura*, e está composto por duas obras distintas: em sua primeira seção, apresenta o que seriam páginas do próprio *Enchiridion*, livro encontrado por personagens da série; a segunda seção do livro apresenta um álbum de recortes de Marcelline Abadeer, que traz um diário de Simon Petrikov, ambos personagens da série. Cabe destacar que o *Enchiridion* é um manual de herói lendário no universo do desenho animado, que contém conhecimento, sabedoria e orientação para aspirantes a heróis. Nele estão incluídas missões, feitiços, mapas e outras informações mágicas cruciais para as aventuras de Finn e Jake. Sua primeira aparição no desenho animado foi no episódio "O Enchiridion!" (2010), em que Finn e Jake embarcam em uma missão para obter o livro, enfrentando uma série de desafios para provar que são dignos de possuir o livro.

em *Rei Gelado*, assim como sobre os primórdios da maldição que o acomete. Além disso, o livro traz uma marginália associada ao *Rei Gelado*, que não tem nenhuma lembrança de sua vida passada. Sendo assim, os paratextos encontrados no *Enchiridion* funcionam como um caminho para a conexão narrativa entre a obra literária e o desenho animado, assim como para a construção da história de Simon/*Rei Gelado*.

Vale ressaltar que a contextualização no universo mágico do desenho animado é relevante para a análise dos paratextos presentes em *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!* (2015), de Pendleton Ward, Martin Olson e Olivia Olson, assim como para a compreensão de sua função. Para tal, seguiremos as noções propostas por Gérard Genette em sua obra *Paratextos Editoriais* (2009, p. 10), na qual afirma:

O paratexto compõe-se, pois, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas que, em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto, eu reúno sob esse termo.

Entendemos que os paratextos de uma obra são alguns dos elementos que constituem a materialidade desse texto, a qual, de acordo com Roger Chartier (2018, p. 93), não pode ser desconsiderada: “[...] o estudo das obras não deve nunca ignorar a materialidade do texto”. Para Chartier, é preciso considerar conjuntamente a irredutível liberdade dos leitores e os condicionamentos que tencionam refreá-la, de acordo com estratégias dos autores, dos editores, recorrendo a prefácios, glosas, notas, imagens, vinhetas, tipografias, bem como a uma retórica que orienta os passos do leitor. Segundo o historiador,

Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que se desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora é jamais absoluta. Ela é cercada de limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura (Chartier, 2002, p. 77).

Ao considerarmos a materialidade do texto da obra *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!* (2015) uma narrativa experimental, chamou nossa atenção a multiplicidade de elementos paratextuais nela utilizados. A obra se inicia, em sua primeira seção, com o livro *Enchiridion*, que diegeticamente teria sido encontrado por Simon antes do apocalipse. Os paratextos, nesse ponto, se manifestam em duas distintas formas: por um lado, nas notas da pesquisa acadêmica realizada por Simon quando estava lendo o livro; por outro, nas anotações às margens do livro feitas por outras personagens, que, mais de mil anos depois, reagem à leitura tanto do livro quanto das anotações de Simon. Dentre as anotações da marginália, destacam-se aquelas feitas pelo Rei Gelado, antigo Simon, que não tem nenhuma memória do passado.

O presente artigo visa a refletir sobre esses elementos paratextuais e sobre como eles contribuem para o estabelecimento das relações de intertextualidade entre a obra literária e o desenho animado, assim como a identificar de que maneira essa construção narrativa múltipla e fragmentada auxilia no desenvolvimento da história de Simon/Rei Gelado.

### ***Alguns paratextos de Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!! (2015)***

Para esta análise, separamos dois trechos da obra em que se percebem múltiplas formas de paratexto. O primeiro trecho é a página inicial da obra, que emula, para o leitor empírico, uma experiência similar à dos personagens ao abrir o *Enchiridion*. Ao abrir o livro, o leitor se depara com uma carta de Simon, deixada para Betty, de quando ele adquiriu o livro e iniciou sua pesquisa acadêmica. A carta é lida não apenas pelo leitor, mas também pelos personagens do desenho animado, que se comunicam pela marginália, como se vê na Figura 1 a seguir:

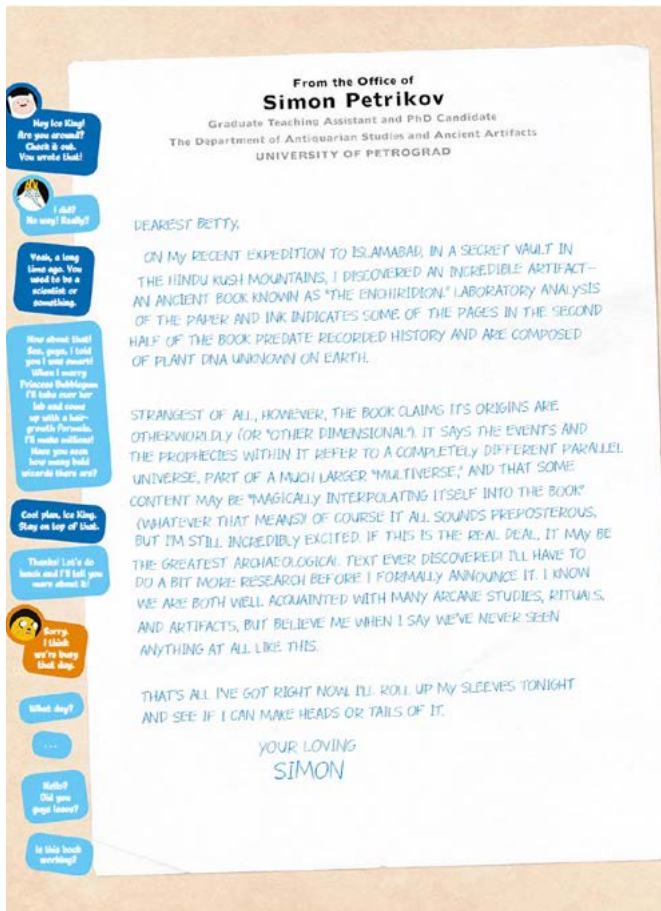


Figura 1 — Carta de Simon na página de abertura do *Enchiridion*  
 Fonte: Ward; Olsen; Olsen (2015).

A primeira camada do paratexto é a introdução da obra em forma de uma carta encontrada na primeira página do livro. O documento é escrito em um papel oficial de Simon, que carrega o título: “Do Escritório de / SIMON PETRIKOV / Assistente de ensino de pós-graduação e doutorando / Departamento de Estudos Antiquários e Artefatos Antigos / UNIVERSIDADE DE PETROGRADO”<sup>2</sup> (Ward;

2 No original: “From the Office of SIMON PETRIKOV / Graduate Teaching Assistant and PhD Candidate / The Department of Antiquarian Studies and Ancient Artifacts / UNIVERSITY OF PETROGRAD”.

Olsen; Olsen, 2015, p. 10, tradução nossa). Assim, o paratexto inicial do livro já está atrelado à construção narrativa da personagem Simon/Rei Gelado, indicando detalhes da sua vida pré-apocalipse.

A marginália, por sua vez, apresenta uma segunda camada de paratextos, presente na forma de uma conversa entre personagens da narrativa, nas margens do livro, enquanto elas o estão lendo. A conversa contida na marginália também funciona como elemento que contribui para a construção da personagem em destaque e de sua dualidade:

(Finn) Ei, Rei Gelado! Você está por perto? Olha só. Você escreveu isso!

(Rei Gelado) Eu escrevi? Sem chance! Realmente?

(Finn) Sim, há muito tempo. Você costumava ser um cientista ou algo assim.

(Rei Gelado) Nossa! Veja, pessoal, eu disse que era inteligente! Quando eu me casar com a Princesa Jujuba, assumirei o laboratório dela e criarei uma fórmula para o crescimento do cabelo. Vou ganhar milhões! Você já viu quantos bruxos carecas existem?

(Finn) Plano legal, Rei Gelado. Foque nisso!

(Rei Gelado) Obrigado! Vamos almoçar e contarei mais sobre isso!

(Jake) Desculpe, acho que estamos ocupados nesse dia.

(Rei Gelado) Que dia?

(Rei Gelado) ...

(Rei Gelado) Olá? Vocês foram embora?

(Rei Gelado) Este livro está funcionando?<sup>3</sup> (Ward; Olsen; Olsen, 2015, p. 10, tradução nossa).

Portanto, a conversa que ocorre na marginália apresenta a dimensão da dualidade entre Simon e o Rei Gelado, assim como

---

3 No original: "(Finn) Hey, Ice King! Are you around? Look at that. You wrote this!

(Ice King) Did I? No way! Really?

(Finn) Yeah, a long time ago. You used to be a scientist or something.

(Ice King) Wow! See, guys, I told you I was smart! When I marry Princess Bubblegum, I'll take over her lab and create a hair-growing formula. I'll make millions! Have you seen how many bald wizards there are?

(Finn) Cool plan, Ice King. Stay on top of that!

(Ice King) Thanks! Let's do lunch and I'll tell you more about it!

(Jake) Sorry, I guess we're busy that day.

(Ice King) What day?

(Ice King) ...

(Ice King) Hello? Did you leave?

(Ice King) Is this book working?"



introduz uma espécie de quebra da quarta parede quando o Rei Gelado pergunta se o livro estava funcionando após Finn e Jake o ignorarem.

A terceira camada do paratexto se constitui por meio do caráter metalinguístico do conteúdo da carta, que menciona o momento em que Simon encontrou o *Enchiridion*:

Querida Betty, na minha recente expedição a Islamabad, num cofre secreto nas montanhas Hindu Kush, descobri um artefato incrível — um livro antigo conhecido como “O Enchiridion”. A segunda metade do livro é anterior à história registrada e é composta de DNA de planta, desconhecido na Terra.

O mais estranho de tudo, porém, é que o livro afirma que suas origens são de outro mundo (ou “outras dimensões”). Diz que os eventos e as profecias dentro dele referem-se a um universo paralelo completamente diferente, parte de um “multiverso” muito maior, e que algum conteúdo pode estar “interpolando-se magicamente no livro” (seja lá o que isso significa)! É claro que tudo parece absurdo, mas ainda estou incrivelmente animado. Se esse for o caso, pode ser o maior texto arqueológico já descoberto! Terei que pesquisar um pouco mais antes de anunciá-lo formalmente. Eu sei que nós dois estamos bem familiarizados com muitos estudos, rituais e artefatos misteriosos, mas acredite quando digo que nunca vimos nada parecido com isso.

Isso é tudo que eu tenho agora. Vou arregaçar as mangas esta noite e ver se consigo entender isso.

Com amor, Simon<sup>4</sup> (Ward; Olsen; Olsen, 2015, p. 10, tradução nossa).

---

4 No original: “Dearest Betty, on my recent expedition to Islamabad, in a secret vault in the Hindu Kush Mountains, I discovered an incredible artifact — an ancient book known as “The Enchiridion”, Laboratory analysis of the paper and ink indicates some of the pages in the second half of the book predate recorded history and are composed of plant dna unknown on Earth.

Strangest of all, however, the book claims its origins are otherworldly (or “other dimensional”). It says the events and the prophecies within it refer to a completely different parallel universe, part of a much larger “multiverse”, and that some content may be “magically interpolating itself into the book” (whatever that means)! Of course it all sounds preposterous, but I am still incredibly excited. If this is the real deal, it may be the greatest archaeological text ever discovered! I will have to do a bit more research before I formally announce it. I know we are both well acquainted with many arcane studies, rituals and artifacts, but believe me when I say we have never seen anything at like this.

That is all, I have got right now. I will roll up my sleeves tonight and see if I can make heads or tails of it.

Your loving Simon

Love, Simon”.

Assim, a carta apresenta uma trajetória de metalinguagem, ou uma metaliteratura, uma vez que expande o processo de assimilação das narrativas, reforçando a importância da obra que será lida — uma discussão sobre o *Enchiridion* dentro do próprio *Enchiridion*.

O segundo trecho selecionado para análise é uma página que apresenta duas camadas de paratextos, uma em forma de uma anotação em *post-it* e outra em forma de marginália das personagens reagindo à leitura, como se pode observar na Figura 2:

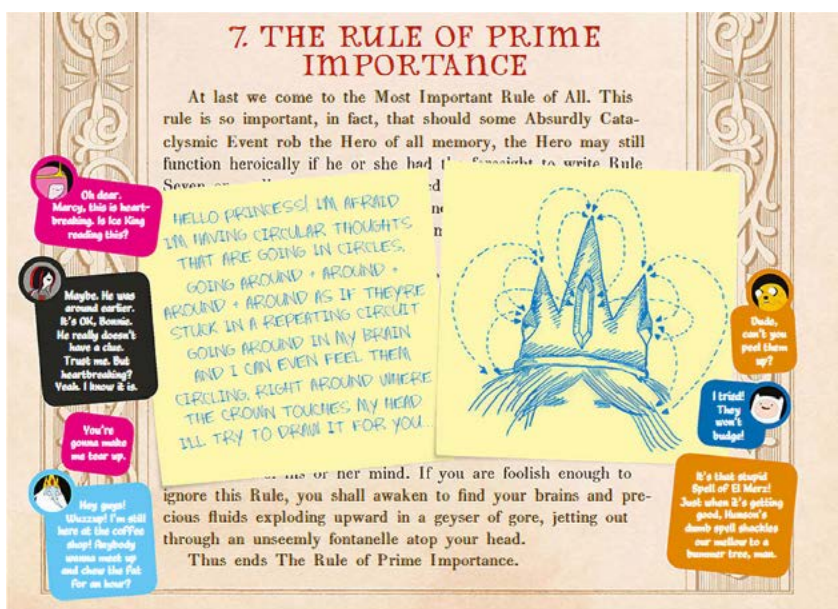


Figura 2 — Página do *Enchiridion* com *post-it* e anotações às margens.

Fonte: Ward; Olsen; Olsen (2015).

A anotação registrada no *post-it* que integra essa página começa a explorar os efeitos da coroa em Simon, que, enquanto estudava o *Enchiridion*, também estudava a coroa. Nessa anotação, já podemos observar a diferença entre sua primeira carta para Betty (nesse momento chamada pelo seu apelido de Princesa) em relação à escrita após usar a coroa:

Olá, princesa! Receio estar tendo pensamentos circulares que andam em círculos. Dando voltas e mais voltas como se estivessem presos em um circuito repetitivo em meu cérebro e eu posso até senti-los circulando, exatamente onde a coroa toca minha cabeça<sup>5</sup> (Ward; Olsen; Olsen, 2015, p. 22, tradução nossa).

Após esse registro, todas as anotações de Simon dentro do *Enchiridion* começam a ficar confusas, indicando os efeitos da maldição da coroa sobre ele, o que faz com que o desenvolvimento narrativo do personagem seja perceptível por meio dos paratextos presentes no livro. Os comentários da marginalia à esquerda da página, que ocorrem ao lado da anotação de Simon, trazem as observações de uma princesa de um dos reinos na Terra de Ooo, que o Rei Gelado muitas vezes persegue pretendendo desposá-la (assim como acontece com muitas outras princesas da Terra de Ooo, o que permite que se construa um paralelo entre a vida do Rei Gelado e sua vida anterior, como Simon, uma vez que, depois de perder Betty — sua Princesa — para a coroa, ele ainda está à sua procura). A marginalia explora a completa falta de memória do Rei Gelado e sua condição depois de passar mais de mil anos usando a coroa:

(Princesa Jujuba) Oh querido! Misericórdia, isso é de partir o coração. O Rei Gelado está lendo isso?

(Marceline) Talvez. Ele estava por perto mais cedo. Está bem. Ele realmente não tem a menor ideia. Confie em mim. Mas comovente? Sim, eu sei que é.

(Princesa Jujuba) Você vai me fazer chorar.

(Rei Gelado) Olá, pessoal! E aí! Ainda estou aqui na cafeteria. Alguém quer se encontrar e jogar conversa fora?<sup>6</sup> (Ward; Olsen; Olsen, 2015, p. 22, tradução nossa).

---

5 No original: “Hello, princess! I am afraid I am having circular thoughts that are going in circles. Going around and around and around as if they are stuck in a repeating circuit in my brain and I can even feel them circling, right where the crown touches my head”.

6 No original: “(Princess Bubblegum) Oh dear. Mercy, this is heart-breaking. Is the Ice King reading this?”

(Marceline) Maybe. He was around earlier. It is okay. He does not really have a clue. Trust me. But heartbreaking? Yeah, I know it is.

(Princess Bubblegum) You’re gonna make me tear up.

(Ice King) Hey guys! What’s up! I am still here in the coffee shop. Anybody wanna meet up and chew the fat for an hour?”.

A conversa presente na marginalia aponta, novamente, para a dualidade da personagem Simon/Rei Gelado. Isso confirma nossa hipótese de que os paratextos encontrados na obra têm como função não apenas conectá-la ao desenho animado, trazendo seus personagens e sua dinâmica, mas, também, desenvolver a narrativa do personagem em destaque. O movimento de leitura da obra, com seus paratextos, ao propor esse diálogo intertextual e apresentar, simultaneamente, tanto o passado quanto o presente do personagem Simon/Rei Gelado, provoca uma expansão da narrativa original centrada na série animada, acrescentando informações antes desconhecidas pelo público espectador.

## Uma análise dos paratextos conforme as proposições genettianas

Considerando a pluralidade de formas dos paratextos encontrados na obra aqui analisada, seguiremos um esquema proposto por Genette (2009) para organizar os paratextos apresentados anteriormente — anotações e marginalia — e estabelecer suas funções narrativas. Genette (2009, p. 12) propõe uma série de questões, que nos servirão de guia nessa identificação:

De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento, e às vezes, de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para quê?*

Nos paratextos que nomeamos como “anotações”, os exemplos selecionados trazem duas formas distintas para sua apresentação no *Enchiridion*: uma carta e um *post-it*. Respondendo à primeira pergunta de Genette, ***onde?***, podemos indicar que ambos foram encontrados dentro do livro *Enchiridion*, não como parte de sua construção original, mas como elementos a ela adicionados. A segunda pergunta, que se volta à identificação de ***quando*** esses

paratextos foram produzidos, nos direcionam para o tempo diegético anterior ao apocalipse, cerca de mil anos antes dos eventos narrados no desenho animado. A terceira pergunta, **como?**, que diz respeito às características desses paratextos, indicam os dois gêneros textuais anteriormente mencionados, a carta e o bilhete em um *post-it*. A quarta questão proposta por Genette — **de quem? a quem?** —, que situa os interlocutores de um ato comunicativo, tem a mesma resposta para os dois paratextos, que foram produzidos por Simon para sua esposa Betty, ambos arqueólogos. A quinta e última pergunta, **para quê?**, aponta para as funções desses paratextos. Podemos dizer que a resposta para essa questão vem em duas esferas: sua função para Simon e sua função para a obra. Em relação à primeira esfera, Simon e Betty, ambos estudiosos de objetos antigos, acharam o *Enchiridion* juntos, de modo que Simon, enquanto fazia sua pesquisa, deixava suas observações para a leitura posterior de Betty; essas anotações, no entanto, assumem também o papel de documentar os efeitos da maldição da coroa sobre Simon. No tocante à segunda esfera, quando pensamos na função dessas anotações para a obra, identificamos que as anotações de Simon servem para interligar a multiplicidade de fios narrativos que se alastram por esse mundo ficcional: elas se apresentam em um livro central à história de *Hora de Aventura*, o qual já aparece na publicação impressa como uma expansão da série animada; ao trazer as anotações de Simon como elementos que se agregam ao *Enchiridion*, constrói-se uma outra camada narrativa, que corrobora essa função de expansão da história.

Os paratextos que compõem a marginália da obra, conforme apresentados nos dois trechos selecionados do *Enchiridion*, percorrem todo o livro. Essa marginália se configura, assim, como espécies de conversas paralelas à narrativa do livro, ou como reação das personagens ao lerem a obra. Nesse sentido, responderemos às perguntas de Genette pensando a marginália como um todo, em diálogo com nossa resposta à sua primeira pergunta, **onde?**, uma vez que elas se distribuem nas margens de todo o livro. A segunda questão, **quando?**, encontra uma resposta parecida, pois equivale a comentários elaborados ao longo de toda a leitura do livro pelos diversos personagens. A terceira questão, **como?**, aponta para uma aparência contemporânea, uma vez

que os diálogos remetem a um *chat* de rede social, que trazem uma imagem do destinador associada a um esquema de cores associado a cada personagem. A quarta pergunta, **de quem? a quem?**, aponta para múltiplos personagens envolvidos no processo de comunicação, uma vez que as personagens mais marcantes do desenho animado aparecem ora conversando entre si, ora deixando comentários avulsos sobre sua leitura. A resposta à quinta e última pergunta, **para quê?**, novamente aponta para a função de expansão narrativa, assim como para o estabelecimento de relações intertextuais entre o livro e o desenho animado.

Como se evidencia por meio da análise desses trechos, o uso dos paratextos, em sua multiplicidade, cria uma experiência única para o leitor, comportando até mesmo uma referência à dinâmica da animação por meio das conversas da marginália, com falas que espelham a personalidade dos personagens do desenho. A marginália, assim, cria uma camada narrativa que leva o leitor para além do *Enchiridion* e mesmo das anotações apresentadas, instaurando um caráter dialógico entre as personagens e entre as obras que integram esse universo narrativo.

## **Considerações finais**

A leitura da obra foi conduzida por meio de dois de seus paratextos, que se agregam para formar uma dupla camada narrativa: a do próprio *Enchiridion* e a do personagem Simon/Rei Gelado. A apresentação da dupla narrativa da mesma personagem, remetendo a seu passado e a seu presente, converge para acompanhar a leitura do manual antigo dos heróis, assim como para narrar a perda de sanidade de Simon por meio de suas anotações, de forma que o resultado da maldição da coroa se torna conhecido dos leitores por meio da marginália, em especial dos comentários do Rei Gelado e das perspectivas de outras personagens sobre ele. Além disso, a marginália remete à dinâmica do desenho animado, propondo uma interação entre as personagens de uma forma que remete ao desenho, mesmo estando dentro de um livro. Posto isto, a materialidade do

texto da obra é essencial para a construção narrativa, o que ressalta a proposta de Chartier, “[...] o estudo das obras não deve nunca ignorar a materialidade do texto” (2018, p. 93).

A análise dos paratextos por meio das proposições de Genette permitiu perceber o papel fundamental que eles têm na obra como elementos de caráter narrativo. A obra *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!* (2015) apresenta uma amplitude narrativa, misturando diversas formas de paratextos para conduzir sua narrativa, que também é múltipla. Observa-se, assim, que a atenção à materialidade dos textos solicitada por Chartier, e aqui analisada por meio de alguns dos paratextos do livro em pauta, é fundamental para a identificação da complexidade narrativa da obra, que, nesse caso, recorre à forma “livro”, ampliando-a de modo a encapsular neste a dinâmica da série animada e assim expandir seu universo narrativo.

## Referências

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. São Carlos: EdUFSCar, 2018.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

WARD, Pendleton; OLSEN, Martin; OLSEN, Olivia. *Adventure Time: The Enchiridion & Marcy's Super Secret Scrapbook!!!*. Nova Iorque: Abrams, 2015.

WARD, Pendleton. *Adventure Time*. United States, Cartoon Network, 2010.





# A poesistência do slam: literatura em campo expandido nas escolas

Camila Valcanover  
Luana Della-Flora

*O que é ser marginal aqui? / Eu já era marginal de  
onde eu vim, que é à margem / Dessa capital entre  
marginais que um dia foram rios / E agora são  
esgotos entre corpos frios*

— Don L, contigo pro que for

## Literatura na escola: o slam interescolar como expansão pedagógica

O lugar da literatura na escola é uma questão complexa que preocupa muitos professores e pesquisadores da área das humanidades, haja vista que, embora reconheçam e valorizem a importância desta no ensino-aprendizagem de jovens e crianças, veem o espaço a ela reservado diminuindo cada vez mais no currículo escolar, junto com outras disciplinas que não servem tão diretamente à formação de futuros trabalhadores-empresendedores, ensinados a apreender o mundo pelo viés da meritocracia — formação esta que parece ser o foco do Novo Ensino Médio, por exemplo. Nesse contexto, a valorização e o incentivo ao hábito da leitura transformam-se em grandes obstáculos no cotidiano escolar, até porque a presença da leitura literária na sala de aula pode ser exaltada pela perspectiva da humanização, devido ao seu objetivo de formar cidadãos com capacidade crítica — e não mão de obra sem perspectiva de coletivização —, o que vai na contramão das propostas neoliberais em voga nas atuais diretrizes do sistema

educacional. Mas, vale lembrar também que o cenário nunca foi ideal; não à toa, já em 1988 Antonio Candido proferiu uma defesa da literatura que se tornaria um de seus textos clássicos, ao tratá-la como um direito inalienável de todo cidadão:

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade [...] (Candido, 1995, p. 35).

Nesse ensaio, intitulado “O direito à literatura”, Candido aborda uma questão fundamental: a carência dos bens culturais mutila a formação do homem, logo, tais bens não podem ser exclusividade de um determinado grupo social; e cabe ao Estado garantir, por meio de políticas públicas, sua promoção e disponibilidade. Ao demarcar a importância desse acesso e consumo de manifestações culturais para toda a sociedade, ressalta-se também sua importância dentro das matrizes curriculares da Educação Básica, afinal, é também ali que se está formando o gosto, o senso crítico, a capacidade de reconhecimento e análise do entorno e do mundo, a consciência dos direitos e deveres etc., aspectos que têm na cultura um dos seus principais meios de expressão e da qual a literatura faz parte.

O ato de ler, compreendido nesse jogo dialético — entre o eu e o mundo, o eu e o outro, entre o horizonte de expectativas e a sua superação, entre o autor, o leitor e a obra, entre o aluno e a escola —, é uma prática que constitui as aprendizagens de todas as áreas do conhecimento, de forma não segmentada, como explica Ana Lúcia Trevisan:

A literatura consegue recortar o mundo e transformá-lo em composições textuais distintas, tal qual um caleidoscópio de imagens e sentidos reflexivos que traduzem tanto a cultura quanto a historicidade. Os textos literários podem ser impactantes por diferentes razões, no entanto, muito do encanto imanente à leitura literária reside, justamente, na sua forma ao mesmo tempo precisa e difusa para tecer, no plano expressivo da linguagem, os muitos diálogos históricos e culturais (Trevisan, 2019, p. 10).

A literatura é, em si, um meio de expansão. Quem lê um livro, lê um mundo — ou infinitos mundos. Mas a literatura é, também, um meio de exclusão, a começar pela sua própria definição que, por séculos, considerou apenas a produção de um grupo com marcas sociais, raciais e de gênero muito bem definidas — o que não significa que outros grupos não estivessem fazendo literatura, apesar do apagamento e da deslegitimação. No entanto, na contemporaneidade, a reivindicação por essa legitimação ganhou força, a partir da ampliação dos meios e suportes literários e do acesso a eles, bem como da diluição de fronteiras entre lugares, pessoas, culturas, mídias, artes e textos. O reconhecimento por meio do Prêmio Jabuti (2022) para a obra *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam Interescolar* (Assunção; Jesus; Santos, 2021) é uma indicação desse movimento. Na contramão de um crescente conservadorismo institucional e de Estado, a arte e a literatura expandem suas margens, ampliam suas definições e oferecem possibilidades de resistência por meio da inclusão, da renovação e da cooperação. Nesse sentido, quem lê o mundo também lê um livro — afinal, este não é o único meio de expressão da literatura. Os conceitos, antes fixos, estão se tornando maleáveis ao entrar em contato com outras formas e tecnologias, permitindo o surgimento de bens e produtos culturais híbridos que, por sua vez, exigem outros métodos e teorias.

As novas tecnologias e as mídias digitais alargaram os domínios e os espaços de circulação do literário, extrapolando o impresso, admitindo novas roupagens e suportes em diferentes manifestações artísticas. Hoje, a literatura se relaciona com as *fanfics*, com a *instaliteratura*, com as narrativas transmídia, com os saraus, com os zines, com a arquitetura, com a publicidade, com o slam... e com o slam interescolar, entre muitos outros exemplos. Isso significa que a literatura, cada vez mais, se movimenta e se desloca dos espaços institucionais de ensino e legitimação e das convenções dos veículos, suportes e registros há muito sedimentados. Para Rildo Cosson, o que é ainda, muitas vezes, considerado declínio, deveria ser considerado reposicionamento: “[...] longe de ter diminuído o seu espaço social, a literatura estaria em nossos dias experimentando uma nova forma de

alargamento ao ser difundida em diferentes formatos e veículos [...]” (2018, p. 15).

Pensar a literatura nessa perspectiva é pensá-la em um *campo expandido* — noção formulada por Rosalind Krauss em 1979, originalmente voltada à conceituação da escultura pós-moderna, mas que, desde então, tem sido utilizada para designar processos artísticos que, de modo geral, procuram romper fronteiras entre disciplinas ou alargar os limites de determinadas práticas artísticas. Ao conceder essa designação às produções contemporâneas, o conceito acaba por legitimá-las como obras de arte, mas não sem enfrentar resistências:

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área [própria] [...] deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e, portanto, a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão [...], mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios possam ser usados (Krauss, 2008, p. 136).

No mesmo caminho de Krauss, o crítico francês Nicolas Bourriaud (2006, p. 15), ao tratar da atividade artística como um jogo mutável e não como uma essência imutável, afirma que um “aspecto do programa da modernidade já está totalmente encerrado (mas não o espírito que o animava [...]). Esse esgotamento esvaziou o conteúdo dos critérios de julgamento estético que nos foram legados, mas continuamos a aplicá-los às práticas artísticas atuais”. Daí a complexidade imposta à compreensão das formas contemporâneas, menos concretas, fixas, nítidas e definidas; daí a dificuldade de se assumir que a “impureza” da arte contemporânea é também sua riqueza: na transposição de fronteiras — sejam elas campos, ferramentas, mídias, suportes, gêneros, métodos etc. — sentidos outros são produzidos e percebidos, significados diferentes são alcançados e novos horizontes surgem.

Nessa mesma perspectiva, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara apresentam a noção de campo experimental, espaço no qual os signos — “[...] um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, até um perfume [...]” (Aguilar; Cámara, 2017, p. 10) — se relacionam, se ressignificam, livres da especificidade da demarcação de seu domínio, seja ele a arte, a política, o cinema ou a literatura. Sobre essa última, os autores elegem a performance durante o ato de leitura (entonação, gestos) como um fator que transforma tanto a leitura quanto os sentidos que ela produz:

A ideia é convocar a performance para mostrar que sua presença transforma as leituras possíveis de uma obra. Não é algo acessório ou ornamental, são as atualizações, as singularidades espaço-temporais que toda publicação evoca, mesmo que seja como ausência ou vazio (Aguilar; Cámara, 2017, p. 13).

Assim, considerando o contexto que apresentamos até aqui e pensando nos movimentos opostos que se fortalecem em torno da literatura hoje, a saber: i) a dificuldade de fazer da leitura literária um hábito prazeroso para os alunos e da literatura uma ferramenta de aprendizagem no cotidiano da educação básica; ii) as investidas cada vez mais intensas contra as disciplinas das ciências humanas e das letras — ou, ainda, a valorização de uma literatura bastante específica, de cunho conservador e retrógrado, e a demonização de obras que valorizam a diversidade étnica, religiosa, cultural e da formação brasileira, como nos recentes casos de censura ao livro do escritor Jeferson Tenório — por meio da aprovação de projetos de lei que alteram o sistema educacional, comandados por um Congresso majoritariamente de direita, evangélico e conservador; e iii) na contramão dessas ações, a expansão da própria literatura, sua abertura a outros formatos e novas definições, mais democráticos e menos excludentes; o slam, por definição uma prática de poesia performática, quando levado à escola se apresenta como resposta possível a tais movimentos, uma vez que i) propicia uma inovação pedagógica (já avaliada e premiada), ao permitir que a realidade e as experiências de vida dos estudantes façam parte do conteúdo didático, com o qual eles facilmente podem se identificar e a partir do qual aumentam as chances de desenvolverem interesse

pela literatura; ii) aproxima leitores e poetas, slammers e comunidade escolar de modo criativo e democrático, construindo um espaço coletivo de pensamento e criação, no qual as mazelas sociais podem ser expostas e debatidas, acarretando o aperfeiçoamento da capacidade crítica dos alunos que, por sua vez, tornam-se agentes de sua educação e podem, eles mesmos, reivindicar diretrizes educacionais outras, menos voltadas às exigências do mercado e mais preocupadas com a formação sociocultural e as competências analíticas dos estudantes; e iii) exemplifica de maneira viva o que a literatura pode ser, para além dos livros clássicos que constam nas listas de vestibular — ainda e sempre importantes —, desconstruindo a torre de marfim que, para muitos, continua a definir o que é e o que não é arte, o que deve ou não compor a grade curricular das escolas.

No entanto, o caminho que levou, de fato, o slam para a escola foi um pouco diferente. Chamado “Slam Interescolar”, a ideia surgiu após o Grande Slam Paris (2014), campeonato mundial de slammers, quando Emerson Alcalde representou o Brasil e assistiu às performances dos estudantes franceses. Na obra vencedora do Jabuti 2022 na categoria “Incentivo à Leitura”, há o relato da experiência detalhada:

Dezenas de crianças descem do ônibus e se juntam a outras que estão em fila na porta do Teatro de Belleville, em Paris, na França. Elas carregam cartazes de incentivo e entoam cantos de torcida. Aparentam ter em média 7 e 11 anos de idade [...]. Me espanto com a empolgação das crianças francesas em aguardar ansiosamente por um campeonato de poesia falada. Penso que isso seria normal no meu país caso fosse um torneio de futebol escolar, aliás, a Copa do Mundo de Futebol começaria daqui um mês no Brasil, mas uma Copa de poesia falada... Eu não conseguiria imaginar os meninos e as meninas da quebrada calados em um espaço cheio de gente, quem diria competindo em uma atividade que envolve corpo e palavra [...] (Assunção; Jesus; Santos, 2021, p. 14).

Não apenas o surgimento da ideia, mas toda a trajetória da implementação do slam interescolar é contada por Emerson Alcalde, Cristina Assunção e Uilian Santos (o Chapéu) na obra *Das ruas para*

*as escolas, das escolas para as ruas: Slam Interescolar* (2021). Alcalde e Assunção são também idealizadores e fundadores do Slam da Guilhermina, coletivo poético da zona leste de São Paulo ao qual o Slam Interescolar está vinculado. Foi, inclusive, a partir da experiência que já haviam adquirido com o coletivo na zona leste que Alcalde, Assunção e Chapéu definiram como objetivo levar a poesia (que já estava ocupando as ruas) para as escolas, por meio da formação de professores — com oficinas ministradas por poetas-formadores — e da realização de práticas poéticas com os alunos. Nesse sentido, a performance poética migrou e se desdobrou da praça da Guilhermina, na saída da estação de metrô Guilhermina-Esperança, para dentro das escolas, de modo exponencial.

No sexto capítulo da obra *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam Interescolar* (2021), os autores apresentam a Pedagogia do Slam, em que tratam dos processos para se desenvolver o projeto na escola: o workshop com os professores, no qual a prática do slam é apresentada como instrumento pedagógico e em que a história do slam e sua chegada ao Brasil e às escolas são explicadas, é seguido de um momento de escuta ativa sobre as experiências com poesia que os professores têm. Após o workshop é distribuído um material de apoio, um zine, intitulado “Pequeno manual para a criação do slam na sua escola”. Convencidos da importância do projeto, os professores são convidados a participar do ciclo formativo, dividido em quatro eixos: escrita, corpo, voz e performance: “[...] Em cada encontro desenvolvemos habilidades diferentes que se interrelacionam para a construção de uma apresentação poética” (Assunção; Jesus; Santos, 2021, p. 198). A formação de alunos-poetas-slammers é também momento de formação de professores para práticas cidadãs.

Após receberem as formações, os professores devem organizar com a comunidade escolar o “Campeonato de Poesia Falada”, no qual alguns alunos se consagram vencedores. Então, cada escola participante leva seu representante vencedor (um por categoria: Ensino Fundamental e Médio) para disputar no campeonato estadual. Segundo Alcalde, em entrevista para a organização Ação Educativa, “[...] os ‘ganhos’ e ‘mudanças’ que alunos e professores participantes

do projeto relatam são muitos. Os alunos passam a ter mais autoestima, melhoram seu desempenho escolar, se dedicam mais na escrita e leitura. Este projeto promove o empoderamento social e o protagonismo juvenil” (Alcalde, 2022).

Em se tratando da Base Nacional Comum Curricular — Ensino Médio (BNCC), documento que orienta o Ensino Médio, na descrição do componente Língua Portuguesa estão contempladas as diferentes linguagens, culturas e letramentos, considerando a progressão de habilidades e aprendizagens que ampliam o repertório e privilegiam a cultura juvenil (Brasil, 2018). No entanto, a literatura chamada “marginal e da periferia” aparece somente uma vez, na habilidade EM13LP48, estando relacionada ao domínio cognitivo do reconhecimento das peculiaridades estruturais e estilísticas dos gêneros literários, priorizando a dimensão social e política dos textos, desconsiderando, por exemplo, autores inseridos nesse espaço urbano. Logo, se as práticas docentes privilegiarem a cultura juvenil, a literatura “marginal e da periferia”, de acordo com o documento normativo, corre-se o risco de apenas sinalizarem a existência dessas manifestações, sem aprofundá-las, sem trazê-las para as práticas de letramento literário.

Fica evidente, mais uma vez, que em um plano governamental/oficial, determinadas produções ainda são vistas como menores, apesar da qualidade, da potência e da relevância social que já provaram ter. Sobre isso, Maurício Silva ressalta que o ensino de literatura não pode se restringir à transmissão do patrimônio ou à decodificação do texto escrito, mas precisa centrar-se na formação do leitor, na construção e afirmação das identidades e no desenvolvimento da cidadania: “[...] incentivar a leitura literária representa não apenas uma maneira de democratizar o saber, mas também de utilizar esse conhecimento em benefício da sociedade como um todo” (Silva, 2020, p. 89).

O slam interescolar vem ocupar justamente esse espaço em que muitos são calados, poucos são ouvidos e só os mesmos falam. As práticas docentes que estimulam o letramento literário por meio das atividades escolares para a leitura e criação de poesias permitem o desenvolvimento da criticidade dos estudantes e da comunidade, propiciam o desenvolvimento de uma educação democrática, em que



a reflexão sobre as práticas escolares e seus contextos substitui práticas escolares vazias, que não formam leitores de literatura, nem cidadãos críticos.

Desse modo, podemos atestar que a presença da poesia slam na escola cabe no espaço da literatura — não só porque esse espaço está agora expandido, mas porque o próprio slam o expande. Além disso, considerando que a literatura na escola desempenha uma função humanizadora, incluir a poesia slam significa acolher as múltiplas expressões culturais da comunidade, reconhecendo-as, legitimando-as e valorizando-as nos espaços formais de educação, ou seja, prestigiar a cultura juvenil no universo escolar é atender à legislação e às normativas que regulamentam e organizam as práticas escolares no nosso país, humanizando os processos de construção do conhecimento, desenvolvendo práticas educativas promotoras da cidadania e da inclusão, para além da legislação.

O slam na escola descobre e amplia possibilidades onde antes havia apenas obstáculos; afinal, ele expande o conceito de literatura ou, ainda, ele é literatura quando esta é entendida sob o viés do campo expandido, e faz alunos e professores repensarem suas definições sobre a arte da palavra, desperta o interesse dos estudantes pelo conteúdo atual e relacional e pela forma performática (teatral, espacial, sonora etc.), e incentiva a escrita e a produção poética de forma viva e criativa.

## **Slam Interescolar: poesia em campo expandido, currículo escolar em expansão**

Em se tratando de alargamento em vez de apagamento do que é considerado literário, Florencia Garramuño apresenta um caminho para pensar a literatura, tão múltipla, ao discutir a inespecificidade da estética contemporânea, estabelecendo como característica desta a “[...] saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção” (Garramuño, 2014, p. 15), ou seja, o entrecruzamento de meios,

suportes e linguagens. E fundamentando sua reflexão sobre literatura a partir do conceito de campo expandido de Krauss, a autora situa um novo perfil da arte:

Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar (Garramuño, 2014, p. 36).

Nesse reposicionamento, a literatura não deve ser vista como estática; ela é criação do mundo ao mesmo tempo que cria mundos, é junção e relação, ininterrupta e inescapavelmente. E é com essa perspectiva no horizonte, munidas das reflexões de Krauss, Garramuño, Bourriaud e Aguilar e Cámara, que analisamos os onze poemas produzidos pelos estudantes do Ensino Médio integrantes do projeto Slam Interescolar, no ano letivo de 2019, que figuram na obra *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: slam interescolar* (Assunção; Jesus; Santos, 2021).

Em um primeiro momento, é a variedade de temas conectados pelo viés da opressão que se destaca nos poemas: violência e desigualdade racial — “[...] eu infelizmente só vejo preto morto, / e baleado sem se questionarem se ele era o culpado” (2021, p. 176) —; violência e desigualdade de gênero — “[...] pense quatro milhões de vezes antes de falar que eu tô sendo agressiva / porque esse é o número de mulheres que morrem por ano de acordo com as pesquisas” (2021, p. 180) —; críticas ao desleixo do governo com o sistema educacional — “[...] Porque a periferia é pó(bre)/ e pedimos pra que eles parem de cortar verbas / E invistam na educação” (2021, p. 158) —; à mídia hegemônica — “[...] O cataclisma se instalando, até cego já conseguiu ver / o genocídio da população preta, mas isso não vi na TV” (2021, p. 182) —; abandono paterno — “Por que não é meu super-herói? / Por que ao invés de construir só destrói?” (2021, p. 160) —, entre muitos outros. E se, por um lado, todos estão conectados pela temática da opressão — entendida de maneira ampla —, por outro, a maioria

também compartilha o mote da resistência: “[...] espero que tudo que eu tenha dito, não tenha sido em vão / E que comece agora a nossa REVOLUÇÃO” (2021, p. 177). Essas temáticas mostram que, por meio do slam, os estudantes conseguem conectar literatura e vivências, transportar as questões que importam em suas realidades para a dimensão do texto, apropriando-se dele.

Vale destacar também o aproveitamento de referências: muitos agregam trechos de letras de rap em seus versos — “[...] E ainda vão voltar para mostrar / para esses cu como é que faz” (2021, p. 159) —, ou mencionam grupos — “[...] Eu não choro mais na cama / Aprendi a entender Racionais, ‘Negro drama’” (2021, p. 161) —; citam escritores — “[...] Me desculpa Mario Quintana / mas pelo menos o teu conselho eu segui / abri uma janela com meu poema / e por isso hoje, estou aqui” (2021, p. 155) — e fazem referência a slammers — “[...] Branco de branco se pá é doutor / Mas preto de preto... / ‘Mãos pro alto’ / Se pá é assalto (já dizia Kaya)” (2021, p. 156). Há, ainda, versos que mencionam filmes e artistas, ou que abordam conteúdos escolares.

Os versos de “Utopia do louco”, poema de Luiz Enrique Soares de Carvalho, estudante de 14 anos, revelam a importância da performance para que se completem os múltiplos sentidos do texto poético no slam: “[...] quando subo no palco me sinto um pastor, / não de ovelhas, mas sim de leões livres! / Me sinto como se fosse um domador / e hoje vim domar seus ouvidos” (Assunção; Jesus; Santos, 2021, p. 152). Quando o slam é transportado para o livro, não conseguimos analisar os gestos, a voz, a respiração, os olhares, o uso do espaço etc. Da mesma forma, nos versos do poema de Vitor Luiz de Oliveira Neto, 15 anos, não sabemos a intensidade com que ele profere a expressão onomatopaica: “[...] famoso resquício da ditadura, não faz pergunta se não... / Pow, Pow, mais um morto no chão” (2021, p. 181). Será que Mariana Duarte, também com 15 anos, ao performar seu poema que agrega um verso da música “Vida Loka (Parte II)” dos Racionais Mc’s, declamou ou cantou o trecho referenciado? A performance pode estar evidenciada no uso de recursos estilísticos como a onomatopeia e o uso de letras maiúsculas que salientam determinadas expressões dentro dos versos — é o que

se infere após acompanhar as batalhas e saraus nos espaços públicos, na praça e na escola.

Em *A máquina performática*, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara refletem sobre os sentidos políticos e poéticos da performance, do corpo que dá sentido ao texto e conduz à catarse:

O corpo que recita não só se coloca como testemunho de uma vida (e um pertencimento social), mas também dota os textos de inflexões coloquiais, gestos de rua e, frequentemente, um ritmo de rap e hip-hop que combina oposição e pertencimento. Gêneros muito cifrados, o elemento central são os corpos que tornam visíveis sua decisão de ocupar um lugar e dizer algo sobre si (Aguilar; Cámara, 2017, p. 133).

Na poesia performática do slam, são os corpos oprimidos que não se calam, que buscam na palavra, no ritmo, na voz, no gesto, no grito denunciar e refletir sobre questões que dizem respeito às vivências do poeta. E é nesse conjunto amplo, expandido, do qual o texto é apenas um dos muitos componentes, que o slam interescolar conecta a literatura em campo expandido com a formação escolar.

A poesistência, neologismo apresentado por Kauan Angelo, estudante de 16 anos, no poema “Fim de tarde” — “[...] Afinal algo me tirou o que era bom, / e por isso não faço poesia, eu vivo ‘poesistência’ [...]” (Assunção; Jesus; Santos, 2021, p. 172) —, revela que a escrita autoral de poesia com temáticas variadas é uma forma de letramento literário e crítico, considerando os slams como eventos que proporcionam momentos de socialização e mobilizam gêneros, linguagens e repertórios. Nesse mesmo caminho, Cynthia Neves (2017) apresenta o slam como um letramento literário de reexistência:

Alunos-slammers transgridem, portanto, a cultura legitimada pela instituição escolar, atuam como agentes de *letramentos de reexistência*, e não somente de “resistência” [...] pois não deixam de valorizar a cultura letrada escolar, mas principalmente a reinventam, a reformulam, a redizem, imprimindo nela sua identidade social e cultural. Ali, em versos, os alunos-slammers reagem, rejeitam, revoltam-se, reconhecem-se, resistem e restam. É preciso resistir para existir. *Poesia é reexistência* [...] (Neves, 2017, p. 109-110).

Como os excertos aqui apresentados comprovam, o slam interescolar, além de inovação pedagógica para o desenvolvimento do letramento crítico e literário, também amplia o repertório crítico e cultural de alunos e professores e sensibiliza para questões que extrapolam o rol dos conteúdos escolares. As poesias e performances produzidas dentro da dinâmica do slam interescolar possibilitam, inclusive, o desenvolvimento dos Temas Contemporâneos Transversais, uma vez que a diversidade temática pode ser inserida, sem muito esforço, no tema do multiculturalismo: “diversidade cultural, educação para valorização do multiculturalismo nas matrizes históricas e culturais brasileiras” (Brasil, 2019, p. 13).

A transposição das performances da poesia falada no Slam Interescolar para o livro *Das ruas para as escolas...* não só permite que analisemos as criações dos alunos como também legitima o projeto e, por conseguinte, o próprio slam como forma literária cujo lugar é (também) na escola. Por sua vez, o suporte livro registra apenas a palavra, e ficam de fora todas as infinitas nuances que compõem a performance do poema e que fazem dele um exemplo de literatura em campo expandido. Os dois movimentos, porém, são imprescindíveis: tanto a presença do slam nas escolas e todos os movimentos que isso acarreta (uma nova postura de professores e alunos diante da ideia de literatura, por exemplo), quanto a publicação de obras que propiciam uma circulação maior desse gênero, mesmo que ele tenha no espaço-tempo do agora da performance a sua principal característica.

A partir da experiência do Slam Interescolar, podemos dizer que a literatura em campo expandido é também a literatura em um campo de resistência, afinal, sua não sistematização, ao brincar com os limites das categorias da arte, abala as estruturas tão bem definidas dos sistemas de legitimação, obrigando-os a se movimentarem e (ainda bem) confunde aqueles que acreditam que só é arte aquilo que lhes apetece o (elitizado) gosto. Para eles, um alto e sonoro: Credo!!!

## Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ALCALDE, Emerson. Slam Interescolar: Projeto vencedor do Jabuti, leva o esporte da poesia falada para salas de aula. *Ação Educativa*, 11 de maio de 2022. Disponível em: <https://acaoeducativa.org.br/slam-interescolar-projeto-vencedor-do-jabuti-leva-o-esporte-da-poesia-falada-para-salas-de-aula/>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- ASSUNÇÃO, Cristina Adelina de; JESUS, Emerson Alcalde de; SANTOS (Chapéu), Uilian da Silva (org.). *Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas: Slam Interescolar*. Coletivo Slam da Guilhermina. São Paulo: [s.n.], 2021.
- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio*. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/docman/abril-2018-pdf/85121-bncc-ensino-medio/file>>. Acesso em: 12 fev. 2024.
- BRASIL. *Temas Contemporâneos Transversais na BNCC*. Contexto Histórico e Pressupostos Pedagógicos. Brasília: Ministério da Educação, 2019. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/implementacao/contextualizacao\\_temas\\_contemporaneos.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/implementacao/contextualizacao_temas_contemporaneos.pdf). Acesso em: 22 fev. 2024.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2018.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Reedição. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufjr.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em: 6 jun. 2023.
- NEVES, Cynthia Agra de Brito. Slams — Letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água*, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/147274>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- SILVA, Maurício. *Educação e literatura: ensaios sobre leitura literária e ensino de literatura*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.
- TREVISAN, Ana Lúcia. O insólito e a historicidade na literatura hispano-americana: confluências. In: BRITO, R. P. de.; TREVISAN, A. L.; DUARTE, M. N. (org.). *Estudos textuais e discursivos em múltiplas perspectivas*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2019.

## Sobre os autores

**Adeval Ferreira de Andrade Neto** é doutorando em Letras, Mestre em Letras e Graduado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), e Graduado em Engenharia Mecânica pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Professor de Língua Portuguesa no município de São Paulo. Integra os Grupos de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq) e SEMIC — Semióticas Contemporâneas (UFMT/CNPq). Atualmente dedica-se à pesquisa sobre Literatura de Cordel e sua relação com múltiplas mídias tradicionais e contemporâneas. Ao longo de sua trajetória acadêmica publicou artigos sobre Estudos Intermediáticos e em 2023 o livro de cordel *No varal*.

**Bruna Fontes Ferraz** é professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), com atuação nos cursos técnicos, na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Doutora e Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora do livro *Sapere, Sapere: por uma poética dos cinco sentidos em Italo Calvino*, e coautora de *Leituras transversais: interartes e intermídia*. Integra o Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq).

**Camila Augusta Valcanover** é doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e mestra em Letras e em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especialista em Gestão Escolar pela Universidade de São Paulo (MBA/USP Esalq) e em Literatura Brasileira e História Nacional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). É integrante do Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq). Desenvolve pesquisas nos temas: letramento literário, ensino de literatura, formação do leitor, formação de professores e práticas docentes.

**Emanuel J Santos** é doutorando em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), mestre em Letras pela Universidade do Vale do Rio Verde (UNINCOR), bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Ouro

Preto (UFOP) e licenciado em Letras pela Universidade de Franca (UNIFRAN). Sua jornada acadêmica se direciona para os intercursos entre as imagens e sua transposição para outras mídias, especialmente as textuais. Em seu doutorado sanduíche (Universidade de Coimbra) dedicou-se ao estudo das manifestações da Cartomancia como literatura em meio eletrônico. Paralelamente ao percurso acadêmico, dedica-se ao estudo da Cartomancia em suas mais diversas vertentes, em uma abordagem diacrônica, como uma expressão cultural de nicho, que permeia os mais diversos campos da cultura e da arte, tendo escrito livros sobre o uso oracular dos baralhos. É integrante do Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq).

**Giovanna Suleiman** é mestra e doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PROEX). Completou cursos de escrita, música e literatura da University of Oxford, Harvard University, Wesleyan University e Berklee College of Music (com bolsa de aluno de destaque). É integrante do Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq). Atualmente, pesquisa distopias e ecocrítica.

**Isabella Mantovani Matta** é mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com bolsa do Programa de Excelência Acadêmica — PROEX/CAPES. Integra os grupos de pesquisa SEMIC — Semióticas Contemporâneas (UFMT/CNPq) e LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq), atuando principalmente nas áreas de Estudos Intermídia, Literatura Comparada e Estudos Literários.

**Juan Ferreira Fiorini** é doutor em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Licenciado em Letras—Espanhol pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É membro do Grupo de Pesquisa SEMIC — Semióticas Contemporâneas (UFMT/CNPq) e do Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq). Autor dos livros *Quase nada sempre tudo* (2009) e *Contar filmes: o cinema imaginário de Manuel Puig* (2020). Organizador de *Na literatura, as imagens* (2019). Coorganizador de *Palavra e imagem em deslocamento* (2020); *Palavra e imagem na literatura contemporânea* (2020);



*Intermídias, transmídias e estudos culturais* (2021); e *Diálogos intermediáticos: textos e personagens em deslocamento* (2023). Coeditor da Coleção Polifonia, publicada pela Editora Tradição Planalto.

**Laís Gerotto de Freitas Valentim** é doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com bolsa por mérito acadêmico. É mestra em Letras, com bolsa CAPES/PROEX, pela mesma instituição, onde também cursou a especialização em Língua Portuguesa e Literatura. É graduada em Letras — Português/inglês, habilitação Tradutor/Intérprete — pelo Centro Universitário Anhanguera de São Paulo — Unidade Brigadeiro. É membro dos grupos de pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido; Linguagem, identidade e sociedade: estudos sobre a mídia, e SIBILA, todos da UPM. Atuou como tradutora e revisora *freelancer* (português, inglês e italiano) e deu aulas particulares de português, inglês e literatura de 2010 a 2016.

**Luana Della-Flora** é doutora e mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e graduada em Comunicação Social pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Integra o Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq) e suas pesquisas abarcam temas em torno da literatura brasileira contemporânea, das narrativas marginais, da decolonialidade e dos estudos subalternos.

**Maria Elisa Rodrigues Moreira** é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e do curso de graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). É doutora em Estudos Literários — Literatura Comparada, mestra em Estudos Literários — Teoria da Literatura e bacharel em Comunicação Social, com todas as formações realizadas junto à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Desenvolveu pesquisas de pós-doutoramento como bolsista PNPd/Capes junto à Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). É líder do Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq) e vice-líder do GT Literatura Digital junto à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

**Michel Mingote Ferreira de Ázara** é professor adjunto do Departamento de Letras e Professor do programa de Pós-graduação Profletras — Mestrado profissional em Letras — da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui pós-doutorado em Literatura Comparada pela USP (Bolsista Fapesp), realizado junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. É Doutor em Literatura comparada e Teoria da literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com período sanduíche na Universidade Paris-Sorbonne. É membro associado da *Mélanges Caraïbes*, associação cultural da Universidade das Antilhas, Martinica, e do Grupo de Pesquisa LICEX — Literatura em campo expandido (UPM/CNPq).

**Rafael Climent-Espino** é doutor em literatura latinoamericana pela Purdue University (Indiana, EUA), fez doutorado sanduíche na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é Catedrático de Espanhol e Português no Departamento de Línguas e Culturas Modernas da Baylor University (Texas, EUA). Sua pesquisa examina, por uma parte, a materialidade dos textos e, por outra, o papel da comida na narrativa hispano-americana e brasileira dos séculos XX e XXI. Entre suas publicações mais recentes destacam-se os volumes coletivos *Relações étnico-raciais na literatura brasileira do século XXI* (2023) e *Comer com os olhos: Comida, cultura, cinema* (2023). Outra área de atuação é a tradução literária, tendo vertido para o espanhol romances de escritores brasileiros como Ana Miranda, Jacques Fux, Oscar Nakasato, Itamar Vieira Junior e Maria Valéria Rezende.