

SIMPÓSIO 15

PRODUÇÃO LITERÁRIA PARA CRIANÇAS E JOVENS E DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS

A produção literária para crianças e jovens, na contemporaneidade, abrangendo a complexidade de nosso tempo, reflete novos conceitos estéticos. Assim, estão emergindo modos construtivos com a inserção de novas tecnologias na produção, recepção e consumo. Este simpósio tem por objetivo propor reflexões acerca dos diálogos que se estabelecem entre literatura e outras áreas do saber. Em uma perspectiva interdisciplinar, pretende-se uma discussão que abarque o estudo de adaptações, análises críticas e análises comparadas, traduções intersemióticas, aspectos envolvidos na produção e recepção de textos em diferentes códigos e linguagens e, por conseguinte, na formação do leitor literário.

COORDENAÇÃO

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Universidade de Santo Amaro
dorafada@ig.com.br

Maria Zilda da Cunha

Universidade de São Paulo
mariazildacunha@hotmail.com

AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO VISUAL E TEXTO VERBAL NA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA DO CONTO “O ALIENISTA” DE MACHADO DE ASSIS

Caroline Peixoto e SILVA (UFMG)²⁷⁸

Celia Abicalil BELMIRO (UFMG)²⁷⁹

Aracy Alves MARTINS (UFMG)²⁸⁰

Resumo: Análise das relações entre o texto visual e verbal no trabalho de César Lobo e Luiz Antonio Aguiar, do conto “O Alienista” de Machado de Assis. Esta se deve ao fato de diferir das demais obras do conto machadiano para quadrinhos, pois nela há a criação de um novo personagem: o Alienista Alienado. As análises aqui expostas são o resultado parcial da pesquisa de mestrado que tem como objetivo estudar as relações entre texto visual e verbal nas adaptações literárias em quadrinhos de Machado de Assis.

Palavras Chave: Conto. Adaptação. História em Quadrinhos.

1. Introdução

Apresentamos, no presente artigo, um estudo do trabalho de César Lobo e Luiz Antonio Aguiar sobre o conto *O Alienista*, de Machado de Assis. Essa obra é parte da Coleção Clássicos Brasileiros em HQ, publicada pela editora Ática. Escolhemos a obra por se diferir das demais publicações²⁸¹ do conto em quadrinhos. Há, nesta obra, a criação do personagem o Alienista-Alienado (AA), que apresenta a possibilidade de uma nova leitura, se comparado ao texto original de Machado de Assis. A análise a seguir é um recorte da pesquisa “As relações entre texto visual e texto verbal nas adaptações literárias em quadrinhos de Machado de Assis”, que se encontra em andamento.

Obras de Shakespeare, Edgar Allan Poe, Lima Barreto e Aluísio de Azevedo e vêm sendo adaptadas para os quadrinhos, dentre os quais Machado de Assis se destaca pelo grande número de publicações em quadrinhos. A importância e relevância do autor são inegáveis. São clássicos da literatura e são entendidos como livros que, independente da época em que foram escritos, sempre tem algo a dizer a seus leitores.

Ao tratarmos de obras literárias de Machado de Assis publicadas em quadrinhos, não podemos deixar de contemplar o processo da adaptação de uma obra. Segundo Amorim (2005), seria um processo de transformação que, se realizado com rigor, possibilitaria veicular imagens e estilos que poderiam ser considerados “fiéis” ao texto de referência. Dessa forma, as produções em quadrinhos poderia ser vista como transformação de gêneros, o que não causaria o empobrecimento ou simplificação da obra. No entanto, devemos alertar que há muito se discute a questão relativa às adaptações literárias para quadrinhos serem ou não

²⁷⁸ Faculdade de Educação/UFMG. Belo Horizonte, Brasil. E-mail: carolpeixoto19@hotmail.com (Bolsista Reuni de pós-graduação)

²⁷⁹ Faculdade de Educação/UFMG. Belo Horizonte, Brasil. E-mail: celiab@terra.com.br

²⁸⁰ Faculdade de Educação/UFMG. Belo Horizonte, Brasil. E-mail: aracymartins60@gmail.com

²⁸¹ CAVALCANTI, Lailson de Holanda. *O Alienista/Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. *Grandes Clássicos em Graphic Novel: O Alienista -Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

VILACHÃ, Francisco S.; RODRIGUES, Fernando A.A. *O Alienista* (Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos). São Paulo: Escala Educacional, 2007.

consideradas uma forma de literatura. Autores como Paulo Ramos (2010), afirmam que os quadrinhos possuem uma linguagem própria e não podem ser classificados como literatura. Diz o autor:

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário. (2010, p. 17)

De acordo com Amorim (2005), a noção de adaptação pode estar vinculada a ideia de “empobrecimento” ou “enriquecimento”. O primeiro, no sentido de que, ao adaptar uma obra literária para o público infantil, ocorra uma extrema simplificação da linguagem, causando, assim, o empobrecimento da obra. Por outro lado, a atualização e simplificação da linguagem usada na adaptação literária pode causar o enriquecimento da formação educativa do público infantil e juvenil, pois a linguagem usada de forma mais atual e o não uso da linguagem “complexa” de certos autores, tornaria a adaptação de clássicos da literatura de mais fácil entendimento para o público juvenil. A transformação de uma obra literária, seja para quadrinhos ou para outro gênero pode ser vista como uma recriação ou atualização, na qual o profissional faz alterações no enredo, podendo até criar novos personagens, modificando a obra. Segundo Amorim,

As obras publicadas como adaptações pressupõem, muitas vezes, a noção de atualização, mas não somente isso: o profissional que as produz tem um papel importante, na medida em que se pode esperar que a história “recontada” receba um “toque” especial de quem a realiza.[...] Quem adquire uma adaptação pode esperar que o adaptador seja “fiel” à “história”, sem deixar, porém, de se fazer “presente” na sua própria composição. (2005, p.124)

Will Eisner, precursor no estudo sobre quadrinhos como arte gráfica, considera a arte sequencial como a arte de urdir um tecido. Segundo Eisner (2010), nas histórias em quadrinhos, o autor imagina pelo leitor, já que, nos textos escritos apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Com a utilização de imagens, o enunciado torna-se preciso e não permite ao leitor interpretações adicionais. “Quando palavra e imagem se ‘misturam’, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer sim, diálogo e textos de ligação (p.127)”. Para esse autor, para que uma narrativa gráfica prenda a atenção do leitor, é necessário que o texto e imagens sejam entrelaçados com habilidade, acarretando, assim, o sucesso da obra.

2. O conto

O Alienista, de autoria de Machado de Assis, publicado inicialmente em capítulos no jornal carioca *A estação*²⁸² entre 1881 e 1882, tem a loucura como centro temático. Machado de Assis trata de forma magistral a tênue linha que separa a razão da loucura.

O enredo trata da história do ilustre médico Simão Bacamarte, que funda um hospício na cidade de Itaguaí. No início a população da vila aplaude a decisão médico de levar algumas pessoas para a Casa Verde. Cada dia mais dedicado ao estudo da loucura, Simão Bacamarte acaba por trancar na casa de loucos dois terços da população da vila, ocasionando um motim popular: a revolta dos canjicas, liderada pelo barbeiro da cidade. Entretanto, o médico chega à

²⁸² O conto foi posteriormente publicado de forma integral no livro *Papéis Avulsos* (1882).

conclusão de que deveria repensar o caso dos loucos que estavam internados e acaba por liberá-los. Bacamarte então adota critérios inversos para a caracterização da loucura e prende as pessoas que faziam bom uso da razão, os justos e honestos. Revendo sua teoria, Bacamarte verifica que ele próprio é o único sadio de suas faculdades mentais e interna-se no casarão da Casa Verde, onde morre dezessete meses depois.

3. O Alienista em quadrinhos

Na adaptação de *O Alienista*, antes do início do conto, temos a seção “Uma história muito louca”, na qual é feita uma breve apresentação do enredo e, após afirmar que a obra é uma versão autoral, o novo personagem é apresentado ao leitor:

Um personagem especial abre a história, em preto-e-branco, e vez por outra se intromete na narrativa. Trata-se de um duplo do próprio Simão Bacamarte, que parece confirmar o ditado: *de médico e louco, todos (principalmente em O alienista) têm um pouco...* (p.3)

Apesar da criação de um novo personagem, os autores mantêm a mesma divisão do conto em capítulos. Antes do primeiro capítulo, há duas páginas em preto, branco e cinza mostrando o novo personagem, somente ao final do livro, denominado de AA (Alienista-Alienado).

A primeira página é composta de quatro quadros horizontais, da mesma largura, sendo os três primeiros da mesma altura, e o último um pouco maior. O primeiro quadro mostra uma cena noturna, na qual um edifício é iluminado pela luz da lua, e onde somente uma luz encontra-se acesa. No quadro seguinte podemos ver uma folha de papel sendo preenchida com a primeira fala do personagem Simão Bacamarte “A ciência é meu emprego único. Itaguai é meu universo”. Na próxima cena, vemos o AA escrevendo a história.



Figura 4 – Alienista-Alienado iniciando a escrita do conto.

Fonte: LOBO, Cesar. Aguiar, Luiz Antonio. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2008.p.3

Este trecho nos diz que o próprio Simão Bacamarte, em sua versão alienada, é o narrador do conto. Na versão original, por outro lado, não há indícios de que o próprio personagem seja o narrador. É-nos dada uma pista: o narrador encontra-se na cidade do Rio de Janeiro, contando sobre as crônicas de Itaguai ao leitor, como podemos ver no trecho:

D. Evarista ficou atterrada. Foi ter com o marido, disse-lhe “que estava com desejos”, um principalmente, o de vir ao Rio de Janeiro e comer tudo o que a ele lhe parecesse adequado a certo fim. (p.13)

No quadro seguinte podemos ver a expressão cansada e o grande esforço que é para o personagem relatar toda a história. Até o momento, não vemos traços de loucura na expressão ou na fala do personagem.



Figura 5 – Esforço do personagem em relatar toda história.

Fonte: LOBO, Cesar. Aguiar, Luiz Antonio. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2008.p.4

Ao virar a página, porém, o personagem está em transe. A própria organização dos quadros contribui para destacar a mudança no comportamento do alienista: na página anterior os quadros têm a mesma dimensão, agora aparecem em tamanhos diferentes. Dando continuidade à cena anterior, o personagem justifica o motivo pelo qual deve escrever as crônicas,

Caso contrário, sempre haverá quem pense que estas crônicas foram escritas por um demente... ou que eu, o personagem principal desses acontecimentos, sou um demente. Não! (...) Sim, tenho meu juízo... perfeito! (LOBO, 2008, p. 6).

As expressões faciais do personagem vão se transformando até chegarmos às duas últimas cenas, o seu ponto máximo, em que o texto verbal e texto visual se contrapõem. Podemos perceber, pelo cenário deteriorado onde vemos um rato cruzando o caminho, pela vestimenta do personagem, assim como por sua expressão facial, que o personagem não se encontra em seu juízo perfeito.



Figura 6 – Transformação do personagem

Fonte: LOBO, Cesar. Aguiar, Luiz Antonio. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2008.p.5

Para Antonio Candido (1995, p.24), a obra de Machado de Assis não pode ser lida com os “olhos convencionais”, pois sua produção possui muitos níveis de leitura, perpassando a ambiguidade, a ironia, a visão humorística e até “filosofante” (p.24). Para tanto, o leitor é forçado a fazer uma leitura atenciosa do conto. Segundo Candido, críticos literários como Augusto Mayer e Lúcia Miguel Pereira chamam a atenção para o aspecto ambíguo que permeia a obra de Machado de Assis.

Ele (Augusto Mayer) e Lúcia Miguel Pereira chamaram a atenção para os fenômenos de ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente, graças à qual a normalidade e o senso das

conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo (CANDIDO, p. 20, 1977).

Ao optar por criar o personagem AA e ao colocá-lo na introdução do conto, os autores tornaram a ambiguidade presente em Simão Bacamarte explícita, declarando com a cena acima que o personagem é louco. Dessa forma, a loucura de Bacamarte é informada antes mesmo que a leitura se realize. A explicação para a criação do personagem encontra-se no final do livro:

Foi uma criação dos autores para melhor interpretar o espírito que entendiam haver na história e no personagem Simão Bacamarte. Ele enfatiza algumas falas do médico e, às vezes, as completa. É um duplo de Simão Bacamarte, o Outro Oculto do alienista.(...) É a presença da loucura desde o início, no médico e na cidade. (LOBO, 2008, p.72)

Os capítulos têm início seguindo exatamente o fio narrativo do texto machadiano. Há, no trabalho de Lobo e Aguiar, grande preocupação em mostrar a estrutura social da época, pois, ao longo da obra, podemos ver escravos executando diversas funções. Logo na primeira página do capítulo um, vê-se uma escrava servindo Simão Bacamarte enquanto ele estuda. O Alienista-Alienado aparece novamente ao final da primeira página, para explicar o significado da palavra “orate” e para novamente explicitar a loucura como tema principal da trama.

Um orate é um louco! E um louco é... Bem, sobre isso é que é a nossa história, não é mesmo? (...) A casa de orates é o que você chamaria provavelmente de casa de doidos, caro leitor. E não estaria sem razão. Reparou? Não estaria sem... razão! (LOBO, 2008, p.7)

Trechos do conto machadiano foram mantidos, aparecendo, na maioria das vezes, em quadros que seguiam a perspectiva enunciativa. Ao transpor o texto machadiano para a linguagem dos quadrinhos, trechos originalmente compostos pelo discurso indireto são adaptados para o discurso direto, como é o caso do trecho “Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho”. (ASSIS, 1973, p.12).



Figura 7 – Diálogo entre Simão Bacamarte e seu tio.

Fonte: LOBO, Cesar. Aguiar, Luiz Antonio. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2008.p.8

O discurso da enunciação, fundamental na obra de Machado de Assis em que o narrador domina a cena narrativa, nesta produção é transformado em discurso direto, dando ao personagem a sua fala e integrando-o ao cenário. Vejamos o fragmento:

D. Evarista, contentíssima com a glória do marido, vestira-se luxuosamente, cobriu-se de jóias, flores e sedas. Ela foi uma verdadeira rainha naqueles dias memoráveis; ninguém deixou de ir visitá-la duas e três vezes, apesar dos costumes caseiros e recatados do século, e não só a cortejavam como a louvavam; porquanto, — e este fato é um documento altamente honroso para a sociedade do tempo, —

porquanto viam nela a feliz esposa de um alto espírito, de um varão ilustre, e, se lhe tinham inveja, era a santa e nobre inveja dos admiradores.

Ao cabo de sete dias expiraram as festas públicas; Itaguaí tinha finalmente uma casa de Orates. (ASSIS, 1973, p.14)

O trecho machadiano é transcrito para a linguagem dos quadrinhos, em que D. Evarista aparece vestida luxuosamente, com muitas joias. A sua expressão facial, assim como a de seu marido, dão a ver a felicidade de ambos com a inauguração da Casa Verde. No conto original, esse é o momento em que o protagonista é reconhecido socialmente e se torna parte importante nas relações locais. Glória, poder e sucesso. Nos quadrinhos, a ascensão de Bacamarte e sua esposa é retratada através do ponto de vista de leitura, colocando o leitor posicionado abaixo da cintura dos personagens, consequentemente obrigando a olhar para cima.



Figura 8 – Contentamento de Simão Bacamarte e sua esposa em relação à inauguração da Casa Verde. Fonte: LOBO, Cesar. Aguiar, Luiz Antonio. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 2008, p.4

Há a simplificação do vocabulário como, por exemplo, a substituição do trecho “(...) porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte” (ASSIS, 1973, p.11), pelo seguinte: “Assim, não corro o risco de abandonar a ciência para ficar admirando minha esposa” (LOBO, 2008, p.8). Desta forma, como explicitado por Amorim (2005) a simplificação da linguagem pode ser dada ao fato de os autores aspirarem à aproximação do leitor ao texto.

4. Considerações finais

A partir da análise aqui apresentada, surgem, então, as questões: como classificar estas obras? Qual a sua finalidade?

Não podemos negar o cunho pedagógico da produção de Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar, pois ao abriremos o livro, nos deparamos com um encarte intitulado “Suplemento do Professor”. Nele há instruções a respeito de como trabalhar a linguagem dos quadrinhos, assim como sugestões de atividades e exercícios resolvidos. Ao final do livro, há a seção “No tempo de O Alienista”, que dá explicações históricas sobre a falta de energia elétrica, a escravidão, os castigos no tronco, os transportes da época, dentre outros. Há também a seção “Segredos da adaptação” na qual os autores explicam o processo de adaptação de uma obra

literária para quadrinhos, o que enfatiza a finalidade pedagógica. Cabe ao personagem evidenciar a loucura de Simão Bacamarte ao leitor.

Porém, ao considerar somente os aspectos pedagógicos da obra, estamos reduzindo o seu significado.

No intuito de aproximar os clássicos do ritmo de contemporâneo, os clássicos publicados em quadrinhos são muitas vezes, no ambiente escolar, usados como estratégias de leitura, funcionando como um caminho que leve o estudante ao texto original. Segundo Vitor Amaro Lacerda, no artigo “Linguagem e leitura no mundo dos quadrinhos”,

se considerarmos os quadrinhos apenas um simples instrumento didático de estímulo à leitura, espécie de “degrau” rumo a um nível mais elevado, não atribuiremos a eles valor intrínseco e contribuiremos para que eles permaneçam submetidos e ofuscados por outros produtos culturais. Os quadrinhos devem ser vistos como uma forma própria de linguagem ligada a uma forma de leitura, não necessariamente melhor ou pior do que outras. (2012, p.71)

De fato, se tomarmos como única função dos HQs serem facilitadores da leitura, estaremos desfavorecendo e desvalorizando um gênero que, segundo Paulo Ramos, possui “linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos” (2010, p.19).

Há, na obra de Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar, a inegável marca autoral, que evidencia que as escolhas estéticas e narrativas das adaptações se dão de acordo com a releitura que os autores fazem do conto. O que nos mostra, mais uma vez, que as produções estão sujeitas a alterações de acordo com a intenção do autor, não podendo ser consideradas versões resumidas, ou simplificadas da obra. As adaptações literárias para quadrinhos devem ser vistas como obras que propõem novas leituras e interpretações, não competindo com a obra original.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1973.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 3ª Ed.rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin, 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHINEN, Nobu. *Aprenda e faça arte sequencial: linguagem HQ: conceitos básicos*. 1ª edição. São Paulo: Criativo, 2011.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. Tradução Leandro Luigi Del Manto. 2ª Edição. São Paulo: Devir, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Tradução Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

LACERDA, Vitor Amado. Linguagem e leitura no mundo dos quadrinhos. In: *Revista Educação apresenta: Literatura Infantil*. São Paulo: Editora Segmento, 2012.

LOBO, Cesar. *O Alienista* / [baseado no original de] Machado de Assis; adaptado por César Lobo, arte; Luiz Antonio Aguiar, roteiro. São Paulo: Ática, 2008.

RAMOS, Paulo. *A Leitura dos Quadrinhos*. 1.ed., 1ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2010.

ENTRE ROSA E AMARELO: RELAÇÕES DE UNIDADE E OPOSIÇÃO EM *VIZINHO, VIZINHA*

Mariana Miranda MÁXIMO (UFMT)²⁸³

Resumo: Neste trabalho objetivamos analisar recursos retóricos e visuais da obra da literatura infanto-juvenil contemporânea *Vizinho, Vizinha* (2002), observando que os autores, ao fazerem a representação de gênero (menino e menina), partem de individualidades, gostos pessoais, tendências de cada um, mas acabam compondo, com muita sutileza, relações de unicidade, culminando na valorização da pessoa humana e de sua interação. O estudo da obra considerará a sua natureza de interface artística (prosa poética e ilustração), e o contexto sócio-cultural em que foi produzida.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Poética. Ilustração. Relações de unidade e oposição.

Um dia, a arte se tornará vida assim
como a vida se tornará arte.
(Mondrian *apud* Ostrower, 1983 p. 72)

Vizinho, Vizinha é uma obra de literatura infanto-juvenil que narra em prosa poética a vida de dois adultos que conduzem suas realidades de acordo com seus desejos, ou melhor dizendo, no âmbito da fantasia, pois eles não cumprem horários (de agenda) ou compromissos com outras pessoas, apenas consigo mesmos. Cada um vive em seu apartamento, um de frente ao outro, separados apenas pelo corredor, mas nenhum tem consciência da existência do outro. O leitor, ao abrir o livro, depara-se com um mosaico e a visão ampla de todos os acontecimentos com os dois personagens citados e do corredor; visualiza ao mesmo tempo os três planos (nas duas páginas do livro aberto): o interior dos dois apartamentos (cada apartamento em uma extremidade – a Vizinha, à direita do livro, e o Vizinho, na extremidade esquerda), e o corredor (ao meio).

Esta obra foi pensada em conjunto entre três autores, sendo que Roger Mello é o autor do texto e também ilustrador do corredor, Mariana Massarani ilustra o Vizinho, e Graça Lima, a Vizinha. Desta forma percebemos estilos diferenciados para cada personagem e ambiente descrito, pois os traços e maneira de trabalho de cada ilustrador são específicos e trazem um perfil de desenho. A literatura infanto-juvenil tem sido pioneira nas parcerias entre escritores e ilustradores e mais de um autor, o que imprime novas dinâmicas às obras, enriquecendo-as.

Os estilos diferentes de ilustração definem a história: os traços do Vizinho condizem com a personalidade que ele demonstra no enredo, de ser um personagem mais tranquilo, que deixa a barba por fazer, usa bermuda larga e esportista; o traço e os recortes de Graça Lima delineiam a Vizinha, reforçam o espírito ativo que ela demonstra, de quem acorda cedo para correr, toca clarineta, está sempre bem arrumada, com visual moderno. Identificar estas especificidades é primordial para a análise, bem como conhecer o processo de criação desta obra; o corredor, que é humanizado, apresenta nuances de antiguidade e paredes esguias, coloridas, mas suaves. Mello traz para o corredor um local de encontro aconchegante, com piso desenhado em círculos, como antigos azulejos portugueses; a escada ao final do corredor,

²⁸³ UFMT, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado – Área de Concentração em Estudos Literários. Cuiabá (MT), Brasil. E-mail: marimaximo@hotmail.com.

em caracol, com uma impressão de profundidade, tanto para o fundo, quanto na vertical, com os traços alinhados (em linhas) das paredes.

Esta história que se desenvolve dentro dos apartamentos da Vizinha, do Vizinho e do corredor que os separa aparenta ocorrer em uma cidade metropolitana, neste caso, há indicativos de que se passa em uma cidade muito parecida com o Rio de Janeiro (MELLO, 2002, p. 1 e 2), com monumentos conhecidos como o calçadão de Copacabana, os morros e favelas, a lagoa Rodrigo de Freitas, entre outros.

Os dois personagens adultos que conduzem suas vidas no plano da imaginação não seguem rotinas de trabalho (como a sociedade espera dos adultos). Eles têm suas próprias regras e horários. A individualidade dos ambientes e a particularidade das personagens são marcadas tanto pelo texto verbal quanto pelo não verbal. Os dois vizinhos só têm consciência um do outro, ou de suas proximidades e similitudes quando a sobrinha de um e o neto do outro vêm visitá-los e preenchem o espaço vazio do corredor, que torna-se um ponto de encontro repleto de brinquedos, brincadeiras (ou coisas que são transformadas em brinquedos pelas crianças), retomando-lhes a memória do brincar e interagir, do comum, social. A visão das crianças modificou o enredo ao transformar em brinquedo todas as coisas de seus parentes e ocupar o espaço vazio que havia em comum entre eles. Após a saída das crianças, a “porta” da comunicação fica “aberta” entre os adultos, os dois desejam ter um momento de interação com o outro, embora nenhum deles tenha atitude de falar com o outro. Eles se mantêm no plano da imaginação, entretanto, agora têm consciência da existência do outro.

Podemos fazer uma análise da obra com base nas cores das ilustrações. Atemo-nos às cores principais, que conduzem a narração, o rosa e o amarelo, a fim de percebermos alguma relação com as similitudes e oposições entre os personagens demarcados simbolicamente por meio de tais cores. Na capa do livro (Figura 1, em anexo), na abertura da história (Figuras 2 e 3, em anexo), nas ilustrações ou acompanhando o texto verbal (Figura 4, em anexo) estas cores estão fortemente presentes.

Israel Pedrosa (2010, p. 20) afirma que “cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz – mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão”. Essa afirmação nos faz esclarecer que a reprodução das ilustrações (em anexo) também não serão vistas como as que constam na obra original, editada pelos autores. Todavia, sem a reprodução é inviável a discussão acerca do cromatismo da obra. Esclarecemos ainda que, considerando que a ilustração é outra linguagem, quando nos referimos a ela de forma verbal, praticamente estamos fazendo uma tradução, desta forma, já interpretando seu conteúdo. Portanto, acreditamos ser de grande interesse trazer o material, mesmo que precário e com diferente ação de “luz” para que possa ser visualizado de alguma maneira.

É com base em Pedrosa que estudamos as cores, para compreender suas simbologias, sua sensualidade, sua mobilidade.

O amarelo compõe quase toda a capa da obra, pinta o céu, o ar. Esta cor primária, primitiva, quente, a mais clara das cores, aproxima-se do branco; traz em si um caráter contraditório – símbolo da discórdia; remete-nos ao sol, aos deuses, ouro, fruto maduro; também pode remeter ao desespero por ser intenso, agudo, amplo, ofuscante, desconcertante; tem característica expansiva, parecendo ser sempre maior, transbordando dos limites; demonstra calor, energia, clareza, impaciência, além de sabedoria, amor, fé, virtude e constância; na obra há menção ao desassossego (Figura 3), ao referir-se ao nome da rua em que se situa o prédio dos nossos protagonistas, neste momento a página está toda em um luminoso amarelo. Sobre a cor rosa, Pedrosa apenas afirma que é o vermelho dessaturado pela mistura com o branco, sendo uma cor eminentemente alegre e juvenil, o que nos remete ao ser e fazer dos personagens, que vivem em seu próprio mundo sem horários, com muita fantasia, como criar um rinoceronte embaixo da pia (MELLO, 2002, p. 20). Verificamos o vermelho e

o branco também, já que para chegar ao rosa temos uma mistura das duas cores. O vermelho é uma cor fundamental, primitiva como o amarelo, com elevado grau de cromaticidade (vista facilmente). Sobre o fundo branco torna-se escuro. Tem por caráter ser a mais contraditória das cores (o amarelo tem sido bem contraditório também), é um ponto intermediário entre o amarelo (quente) e o azul (frio); o vermelho claro e quente tem certa analogia com o amarelo médio – força, ímpeto, energia, decisão, alegria, triunfo; cor do fogo e do sangue (ligada ao princípio da vida); cor da alma, libido, coração; sinônimo da juventude, saúde, riqueza, amor; harmonia, prosperidade, perigo, além de acusação, defesa, julgamento, agressividade, erotismo. Quanto ao branco, é uma mistura de todos os matizes do espectro solar – a soma das cores, sempre o ponto extremo de qualquer escala: parte (inicia) da luminosidade em direção às trevas – infinita linha do horizonte, cor das mutações e transições do ser, morte e nascimento ou ressurreição. “O branco age sobre nossa alma como o silêncio absoluto [...] É um nada pleno de alegria juvenil ou, para dizer melhor, um nada antes de todo nascimento, antes de todo começo”, segundo a visão espiritual de Kandisky. Reino das possibilidades infinitas; significação simbólica da pureza, inocência, verdade, esperança, felicidade e paz. (PEDROSA, 2010).

Parece que o que há de comum entre o amarelo, o vermelho e o branco são as extremidades, eles têm facilidade em transitar nas diferentes esferas da discordância, tanto para uma gama quanto para outra. O amarelo pode se assemelhar ao branco, embora ainda seja a cor mais clara e quente. O branco misturado ao vermelho, para delinear o rosa, delimita-lhe o tom jovial e alegre, parece-me que estão ligadas a vida em maior grau que à morte, que têm mais energia, harmonia e alegria que agressividade e trevas. O amarelo talvez possa estar em contraponto com o rosa no intuito de claridade, luminosidade, espaço, grande energia. A palavra “desassossego” aparece para demonstrar que há muita energia em um só local, energia que diz da criatividade, do intelecto, das memórias, muitas vivências que deverão ser partilhadas e estão guardadas em forma de mosaico, que é o modo como se constituem os apartamentos, abarrotados de móveis e inúmeros outros objetos (MELLO, 2002, p. 9).

A vida dos protagonistas está “recortada” (separada) e eles não têm com quem partilhar suas vivências, suas artes, nem mesmo a “máquina de fazer chover” (MELLO, 2002, p. 19). Eles não estão vivendo a realidade, mas o mundo que criaram para si. Em níveis diferentes de consciência, a Vizinha tem uma percepção maior do que ocorre à sua volta, pois caminha todos os dias, lê muito, seus traços (os traços com que fora desenhada pela ilustradora) demonstram uma ligação com o real, há recortes da realidade em seu apartamento, como o quadro do *Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (MELLO, 2002, p. 14), em sua sala de estar que nos remete a vida cotidiana, às nossas memórias, e ao mundo contemporâneo em que vivemos. Por outro lado temos o Vizinho, que constrói “cidades de papel” (MELLO, 2002, p. 17) e é desenhado com traços pontilhados, o mesmo traço com que ele desenha, que demonstram um mundo mais imerso em imaginação, nas histórias em quadrinhos que ele lê todos os dias enquanto rega flores em seu escafandro (MELLO, 2002, p. 13), que ele vivencia uma realidade própria de sua imaginação. Maria Bordini já dizia das dúvidas entre os limites do real e do irreal na modernidade (1986, p.66).

[...] as visões de espaço sempre se referem ao homem, pois nas imagens sempre o plano frontal de um espaço figurado indica implicitamente a posição o espectador. Nas correspondências de plano frontal e posição do espectador, toda imagem de espaço absorve o observador numa imagem refletida. (OSTROWER, 1983, p.85)

Segundo Fayga Ostrower (1983, p. 30), “o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e conscientização dessa experiência”. Por isto a

perspectiva de onde observamos é importante, e a ilustração também é, ela concretiza o que está subjetivo. As ilustrações se colocam de tal modo que o leitor pode visualizar simultaneamente toda a rotina dos dois personagens, de forma onisciente.

Vizinho, Vizinha é uma narrativa que abarca assuntos contemporâneos, como as muitas informações a que cada um de nós está exposto, o acúmulo de objetos sem utilidade pelo excesso de consumo; como se torna cada vez mais comum relacionar-se menos com as pessoas num mundo mais virtual; cresce o número de apartamentos e o número de pessoas morando sozinhas. Nesse sentido, estabilidade e instabilidade, unicidade e multiplicidade, tradição e inovação são pares opositivos freqüentes na obra. “Obras de arte revelam a experiência do artista, como indivíduo, diante de propostas e valores que existem em sua sociedade”, disse Ostrower (1983, p. 35). Um dos valores que a obra mais ressalta, como vimos, é o da individualidade. Os adultos vivem na solidão, alimentam-se de leitura e não há convivência com o outro. Os seres humanos são paradoxais em sua existência, é o que vemos nas similitudes e oposições entre os vizinhos, que sublimam suas dores diárias por meio das artes, da fantasia, das memórias, músicas, leituras, imaginações. Mas o final da história, que não contém um desfecho claro, revela alguma disposição dos personagens a se enveredarem no novo para sair do individualismo, dando espaço a um outro em sua vida, após a experiência com as crianças. Como disse Van Gogh, "percebo mais cores que anteriormente" (*apud* PEDROSA, 2012, p. 143).

Outros recursos apresentam essa disposição. Tanto a ilustração da obra quanto a retórica trazem traços da contemporaneidade. A leitura é rápida, convidativa. O texto se coloca como uma prosa poética, curto, praticamente monofrástico, e o autor traz no texto as similitudes destacadas como em: “O vizinho coleciona discos da Velha Guarda”, “A vizinha guarda coisas velhas que depois não encontra” (MELLO, 2002, p. 9 e 10). As palavras “guarda” e “velha” demonstram semanticamente uma aproximação entre os personagens. Este fenômeno de culminância entre a imagem verbal, não-verbal e a aproximação entre os dois ocorre durante todo o texto. Reiterando, a cor rosa sempre é grifo para o que demonstra ações do Vizinho, e o amarelo, da Vizinha.

Livros com ilustração geralmente são destinados às crianças pequenas, que ainda não sabem ler, para lhes chamar a atenção, entendendo que ler imagens seja mais fácil que ler palavras, as ilustrações serviam apenas para descrever a ação verbal. Todavia, o que vemos nos dias atuais é uma literatura infantil e infanto-juvenil apresentando ilustrações cada vez mais elaboradas, de forma que não se destinam somente à alfabetização, à distração ou à descrição. A leitura de imagens pictóricas exige que estejamos dispostos a nos determos nelas. As imagens verbais e não verbais de *Vizinho, Vizinha* seriam suficientemente interessantes para se tornarem cada qual um livro, mas juntas constituem uma obra de arte, na qual uma complementa o trabalho da outra.

Referências bibliográficas

BORDINI, Maria da Glória. *Poesia Infantil*. São Paulo: Ática, 1986.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

MELLO, ROGER. *Vizinho, Vizinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2ª ed., 1983.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac editoras, 2010.

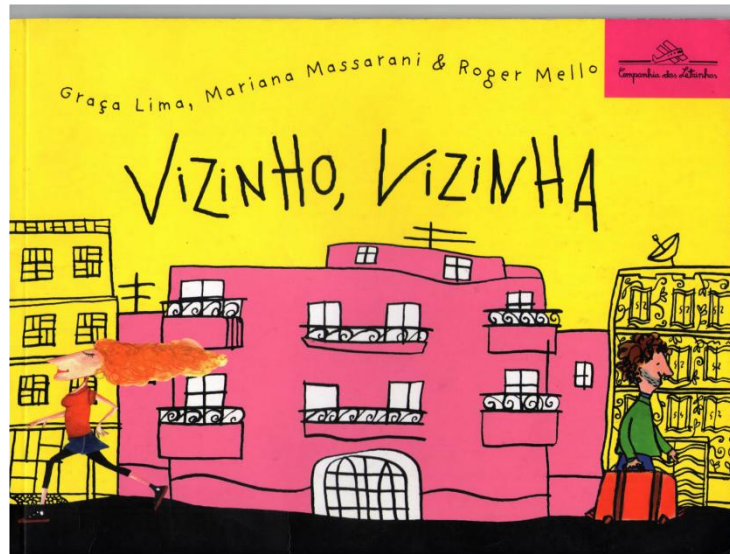


Figura 1



Figura 2



Figura 3

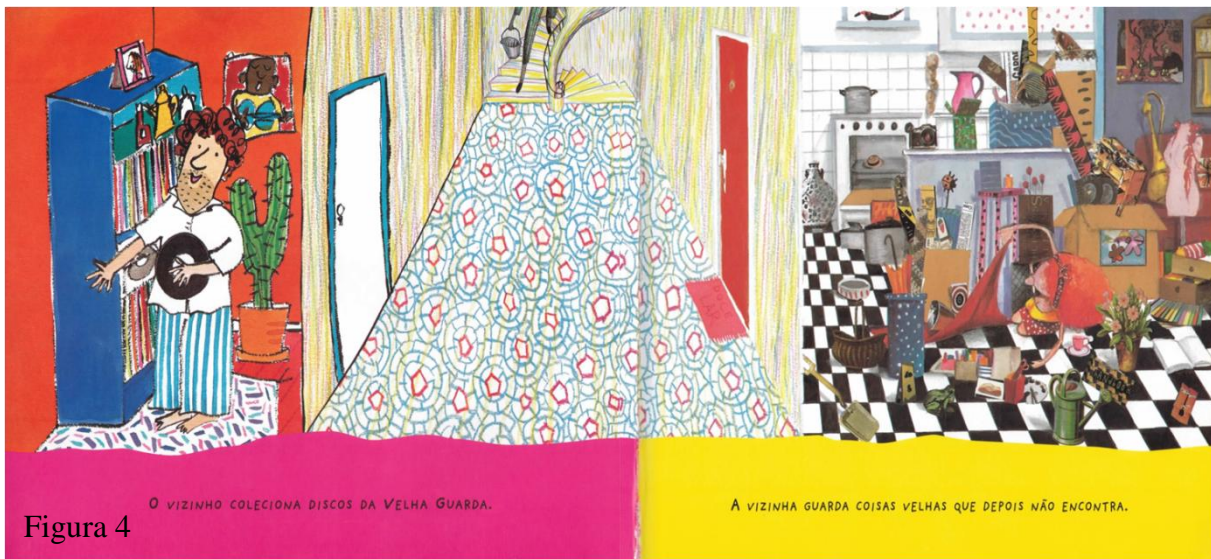


Figura 4

I-JUCA PIRAMA – A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO DO ROMANTISMO À CONTEMPORANEIDADE À LUZ DA ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS

Andrea Castelaci MARTINS (USP²⁸⁴)

Resumo: No romantismo, o índio teve sua imagem consolidada como um ideal de brasilidade e exotismo. Atualmente, após a lei 11645 de 2008, essa temática volta à literatura infantil e juvenil. Assim, justifica-se o estudo das adaptações de clássicos literários para a linguagem dos quadrinhos, que torna o texto mais lúdico, suave e próximo ao seu público. Este texto, portanto, explora a representação da imagem do indígena no poema de Gonçalves Dias: Y-Juca Pirama e sua adaptação para os quadrinhos, considerando-se as relações propostas por Antonio Candido entre: autor-obra e público, assim como seus reflexos na produção estética das duas obras.

Palavras-Chave: Literatura infantil. Temática indígena. HQ.

*“Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi:
/Sou filho das selvas,/ Nas selvas cresci;/
Guerreiros, descendo/ Da tribo tupi. “²⁸⁵*

1. Objetivos

Do mesmo modo que a linguagem verbal gera movimentos internos, sentimentos, percepções e novos olhares, a linguagem visual ancora um código que busca uma interpretação. Essa interpretação está diretamente interligada ao ato de leitura de todos os tipos de linguagem presentes em um texto, sejam elas verbais ou não-verbais, dessa forma, segundo (FERRARA, 2007, p. 24):

Sensações e associações despertam a memória das nossas experiências sensíveis e culturais, individuais e coletivas de modo que toda nossa vivência passada e conservada na memória seja acionada.

O objetivo deste trabalho é explorar a transposição da linguagem verbal (poema) para a mista de verbal e não verbal (quadrinhos) de um clássico da nossa literatura romântica: I-JucaPirama de Gonçalves Dias, analisando a imagem do indígena em ambas, tendo-se como amparo teórico Antonio Candido (2000, p. 20), que propõe um entrelaçamento (autor-obra-público) nas produções artísticas:

Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.

²⁸⁴ Andrea Castelaci Martins, mestranda, FFLCH-USP, São Paulo, Brasil, andreamartins@usp.br

²⁸⁵ DIAS, Gonçalves. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

2. A obra original

I-Juca Pirama foi escrito por Gonçalves Dias, poeta romântico indianista, e publicado no livro *Últimos Cantos* em 1851.

O título vem da língua tupi e significa: “o que há de ser morto, o que é digno de ser morto”; pois o índio protagonista do poema faz parte de um ritual antropofágico, no qual os capturados são devorados pelos inimigos para que estes adquiram sua força e coragem.

O poema é classificado como épico, mas destaca-se pelo lirismo próprio do período e do estilo do poeta, que bebeu nos modelos portugueses e apresentava traços singulares dentro do quadro de poesia romântica, que segundo (BOSI, 1994, p. 109):

A lírica de Gonçalves Dias singulariza-se no conjunto da poesia romântica brasileira como a mais literária, isto é, a que melhor exprimiu o caráter mediador entre os polos da expressão e da construção. O poeta de “I-Juca Pirama” é o clássico do nosso Romantismo(...)

Com relação ao gênero trata-se de um poema narrativo relatado em forma de flash-back, contado em terceira pessoa por um índio timbira aos seus descendentes. Retoma-se assim, a tradição oral própria das tribos indígenas que sempre perpetuaram suas tradições dessa maneira.

Como enredo tem-se o último descendente de uma tribo tupi que é capturado pela nação inimiga, os Timbiras. Esse povo segue o ritual antropofágico de se alimentar da carne dos guerreiros inimigos para adquirir sua força e coragem. No entanto, o guerreiro tupi implora por sua liberdade, para que possa ajudar o pai ancião e cego que está só no meio da mata. O chefe timbira o liberta, porém, enfurecido, o humilha como se observa no Canto V: “- Mentiste, que um Tupi não chora nunca, / E tu choraste! ... Parte; não queremos / Com carne vil enfraquecer os fortes.”

O índio Tupi encontra-se com seu pai, e este ao perceber a situação do filho, pede-lhe que se entregue aos Timbiras. Entretanto o chefe dessa nação não o aceita por ter chorado. O velho Tupi, enfurecido, amaldiçoa o filho que com o orgulho ferido passa a lutar com os guerreiros inimigos. Assim, o chefe timbira reconhece sua bravura, com isso o pai e o filho se reconciliam.

Como é próprio do período romântico, o índio nessa obra é idealizado e considerado o representante brasileiro do cavaleiro medieval, portador de características como: honra e coragem. Agrega-se a isso o lirismo próprio do romantismo, que se faz presente na relação entre pai e filho ou no choro do índio, assim como nos momentos de maior tensão. Porém, segundo Candido (1975), uma das riquezas do poema é o lamento do prisioneiro, nunca antes apresentado na literatura indianista, que produz uma quebra de expectativa do leitor acostumado à literatura romântica. Esse feito provoca o drama que culmina na maldição do pai.

Com relação à estrutura, a obra está dividida em dez cantos que alternam versos longos, em geral nas descrições -canto 1 - por exemplo ; e curtos conforme marca o ritmo do ritual antropofágico ou algum momento de tensão, como se observa no canto 2 , quando se pretende demonstrar a musicalidade presente neste ritual.

Com relação aos tipos de versos, nota-se a presença dos de cinco, sete ou nove sílabas poéticas nos cantos em que há maior tensão, como no caso do Canto 4, quando o guerreiro declama seu canto de morte, pedindo pelo pai velho e cego. Seguindo essa mesma lógica, também não apresenta uma regularidade com relação ao número de versos ou rimas. Em cada canto há uma estrutura específica. No primeiro, por exemplo, há sextilhas e rimas paralelas e

opostas . No segundo observa-se quartetos e rimas apenas nos versos pares (tetrassílabos). No terceiro mistura versos eneassílabos, tetrassílabos e hexassílabos, brancos.

Sobre esses traços de estilo, (CANDIDO, 1975, p. 83) aponta:

(...) o indianismo nele apresenta muito mais: o modo de ver a natureza em profundidade, criando-a como significado, ao mesmo tempo que a registravam como realidade; (...) no terreno formal, a adequação dos metros à psicologia, a multiplicidade dos ritmos, a invenção da harmonia segundo as necessidades expressivas, o afinamento do verso branco.

Candido (1975) também destaca a plástica musical e a intensa marcação do ritmo dentro desta obra, que produzem um movimento intenso nas estrofes em conjunção com as movimentações e reações dos personagens.

3. A adaptação para os quadrinhos

A adaptação para os quadrinhos é de 2012, da Editora Peirópolis de São Paulo, a qual possui uma coleção de obras clássicas adaptadas para HQ como: Dom Quixote, Os Lusíadas, O corvo, Conto de Escola, Auto da Barca do Inferno, A divina Comédia, Frankenstein , etc.

O ilustrador é o recifense Laerte Silvino, o qual exerce tal profissão desde 1995. Ele utilizou o poema na íntegra para montar a HQ. Nota-se através desta escolha uma intencionalidade informativa, que, no entanto, é compensada pelo trabalho artístico executado nos enquadramentos e ilustrações. Sabe-se que os quadrinhos dialogam com a linguagem cinematográfica neste aspecto, afinal os quadros lembram uma câmera que apresentará ao leitor os espaços ou foco narrativo, portanto Silvino em muitos quadros se utiliza deste recurso; na terceira e quarta páginas, por exemplo, mostra uma panorâmica com um close da captura do índio tupi, na página 10 muda o ângulo e a altura, para que o leitor acompanhe a trajetória do capturado e seus algozes. Nestes casos o ilustrador não apresenta o discurso verbal, exige-se assim do receptor maior inferência para a compreensão da cena.

Para marcar a divisão dos cantos, ele utilizou cores distintas de fundo. No canto I, utilizou como cor marcante o verde, no Canto II o alaranjado, no canto IV bege, no canto V verde escuro, no canto VI cinza, no canto VII azul, no canto VIII marrom, no canto IX alterna entre preto e bege, conforme a cena, no canto X alterna entre o verde e o marrom. A aplicação das cores, neste caso, amplia a percepção do leitor com relação à mudança de Canto e também com relação às emoções expressas nas cenas.

Ao ilustrar os personagens, o artista o fez salientando a pintura corporal dos índios, assim como também destacou a arte plumária e cenas do cotidiano indígena, nem sempre seguindo a referencialidade das descrições do texto verbal. Nas cenas em que trabalha os enquadramentos que destacam o foco narrativo, por exemplo, não há presença de discurso verbal. Sobre essa especificidade na ilustração (OLIVEIRA, 1998, p. 65), destaca:

O ilustrador não ilustra apenas o que acontece literariamente, mas sim, ele representa também os fatos visuais poéticos que poderiam acontecer. Uma ilustração adequada jamais é a história do texto. A sua perenidade na memória da criança será melhor obtida quando o ilustrador materializa na imagem aquilo que é inexprimível pela palavra.

Este mesmo autor ainda destaca que a ilustração capta o “entre-palavras”, ou seja, que nem sempre o desenhista ilustra exatamente o que vê no texto, mas o que imagina que será

visto. E nisto reside a polissemia do trabalho do ilustrador, que permite ao leitor que faça múltiplas leituras de acordo com a sua imaginação e seu repertório cultural.

4. A representação do índio: do romantismo à atualidade

Gonçalves Dias foi escritor da primeira fase romântica, que segundo Antonio Candido, (1975, p. 81) destaca-se: “pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística”.

Esse mesmo autor ainda comenta sobre a representação do índio (CANDIDO, 1975, p. 85):

(...) ele procura nos comunicar uma visão geral do índio, por meio de cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão. (...) o prisioneiro de I-Juca Pirama, é vazio de personalidade, mas rico de sentido simbólico.” (...) Sendo recurso ideológico e estético, elaborado no seio de um grupo europeizado, o indianismo, longe de ficar desmerecido pela imprecisão etnográfica, vale justamente pelo caráter convencional; pela possibilidade de enriquecer processos literários europeus com um temático e imagens exóticas, incorporados desse modo à nossa sensibilidade.

Dessa forma, pode-se dizer que o índio de Dias é poético, pelo contexto em que se apresenta, ou seja, um perfeito exemplar de cavaleiro medieval no que se refere à valentia e honra.

Atualmente o que se busca na literatura que trata da temática indígena é a apresentação, ainda que em alguns casos, de forma informativa, das diferenças e especificidades dos povos indígenas brasileiros. Fatores estes que atendem à demanda mercadológica gerada pela lei 11.645 de 2008, a qual determina que se inclua o estudo da “História e Cultura Afro-brasileira e indígena” em qualquer estabelecimento de ensino do Brasil. Dessa forma, surgiram várias obras abordando tal temática, algumas inclusive produzidas por representantes de várias nações indígenas.

Nos quadrinhos de Silvino, há a representação nas ilustrações de grafismos indígenas e adornos típicos dessas culturas como a arte plumária e o artesanato, conforme se nota nas páginas 12, 13. No entanto, não se faz presente nesta obra um texto explicativo sobre as nações em destaque no poema, fato que vai à contramão do que se tem observado nas obras infantis e juvenis atuais, que quase sempre apresentam no seu posfácio ou introdução dados informativos sobre os grupos que se apresentam nas narrativas, e que consolidam com isso, uma intencionalidade mais utilitária do que literária ou artística. Nesta adaptação o utilitarismo se encontra na adaptação integral do texto original, afinal, adulterá-lo poderia provocar a perda do teor literário de uma obra clássica da literatura e o propósito pedagógico da aplicação deste texto em um contexto escolar. No entanto, o trabalho artístico executado através das ilustrações e a ausência de um texto utilitário em qualquer outra parte do livro deixam a obra com um teor mais artístico.

O que se nota em cada produção, resguardado o período em que cada uma foi elaborada é que ambas atendem a uma demanda específica, dentro dos respectivos contextos sociais e históricos. No romantismo, a imagem do indígena atendia à tendência da ideologia nacionalista em voga na época, a qual necessitava de um representante tipicamente nacional para ocupar a vaga do herói medieval que não possuíamos; já na atualidade, em muitos livros, responde a uma demanda mercadológica controlada pelo público leitor e pelas instituições de ensino e governamentais.

Ao fim e ao cabo, nota-se na obra original e em sua adaptação a concepção de Antonio Candido (2000), sobre os quatro momentos da produção artística: no primeiro, o artista produz uma obra segundo os padrões sociais, políticos e culturais de sua época, no caso, temos como original um poema lírico romântico que atende às necessidades de uma literatura nacionalista como reflexo de um país recém independente; já sua adaptação para a HQ, ainda que mantenha o texto verbal original, foi acrescida do engenho da ilustração, linguagem que facilita a compreensão do público adolescente atual, fruto da sociedade contemporânea, impregnada pelas multilinguagens, próprias de um mundo globalizado e interligado pelas mais diversas tecnologias de informação.

No segundo momento, Candido destaca a escolha de certos temas, como ocorre com a temática indígena; no romantismo, esta predileção deu-se como forma de apresentar uma literatura condizente com a realidade sócio-político e cultural brasileira do século XIX, fruto de modificações provocadas pela chegada da família real, abertura dos portos, surgimento da Imprensa Régia que fizeram surgir um sentimento anticolonialista e patriótico manifesto na literatura através do destaque à paisagem tropical e à figura do índio como símbolo dessa emancipação política, social e literária de um país recém independente. Atualmente tal temática tem sido mais abordada como resultado do surgimento da lei 11645, que impõe o ensino das contribuições culturais e sociais dos povos africanos e indígenas nas escolas brasileiras. O terceiro momento destacado por Candido, refere-se ao uso de determinadas formas; Gonçalves Dias utiliza-se do poema lírico e Silvino transforma-o em HQ, ou melhor, o texto se mantém, mas a linguagem se modifica.

O último momento apontado por Antonio Candido refere-se ao efeito provocado no público. Com relação a este aspecto, a recepção, temos que levar em consideração que o público atual não é o mesmo do século XIX, em que o índice de alfabetismo era irrisório, dessa forma os leitores pertenciam a certas camadas privilegiadas da população, interessadas pela figura do índio como ser exótico ou bárbaro. Atualmente grande parte do público jovem, apesar do excesso de informações a que está submetido, não tem muitas referências poéticas, conseqüentemente a apreciação de uma obra clássica em forma de poema, com uma linguagem bastante distinta de seu tempo, torna-se algo maçante e por isso é rechaçada. Neste contexto cabe a aplicação das HQs, que através dos seus recursos visuais transformam o texto em uma leitura mais leve e prazerosa.

Ao fim e ao cabo, cabe ao professor, como mediador da leitura fazer essa ponte, treinando o olhar dos adolescentes / crianças para os recursos do discurso não verbal e estimulá-los sempre a apreciarem os textos originais. Rui e Oliveira (1998, p. 73) atenta para a importância dessa alfabetização visual:

A alfabetização visual proporciona não apenas ler melhor o livro, mas também valorizar a importância e beleza das letras, dos espaços em branco, das cores, da diagramação das páginas e a relação entre texto e imagem. Acentuando o livro como objeto de magia e descoberta, ele seria melhor incorporado ao cotidiano das crianças.

Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2006.

DIAS, Gonçalves. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

SILVINO, Laerte. *I-Juca Pirama em Quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2012.

FERRARA, Lucrecia D. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2007.

LUYTEN, Sonia M. B. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Círculo do Livro, s/a.

OLIVEIRA, Rui. A arte de contar histórias por imagens. *Revista Presença Pedagógica*, v.4, n.19, p. 64-98, jan/fev. 1998.

IMPLICAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS DE LEITURA NA TELA

Léa Anny de Oliveira MORAES (UFU)²⁸⁶
Adriana Pastorello Buim ARENA (UFU)²⁸⁷

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar práticas de leitura atuais em ambientes digitais e refletir sobre suas implicações no comportamento do leitor. Foi desenvolvido um trabalho estruturado com base na abordagem qualitativa sócio-histórica de pesquisa, e adotada a modalidade estudo de caso do tipo etnográfico. Por meio de entrevistas semi-estruturadas foi possível recolher os dados e depois analisá-los à luz das teorias que embasam o trabalho, partindo de dois pilares conceituais: a concepção de homem como ser social, cultural e histórico, postulado por Vygotsky (1999) e a análise histórica e sociológica das práticas de leitura, segundo Chartier (1999).

Palavras-Chave: Leitura no impresso. Leitura digital. Modos de ler.

1. Introdução

Com o grande avanço tecnológico, várias mudanças ocorreram e afetaram fatalmente os diversos aspectos da vida em sociedade: o uso do computador e da internet, por exemplo, proporcionaram a universalização das informações. Por meio dessa ferramenta o navegador tem acesso a um mundo virtual em alta velocidade e sem distâncias territoriais. A linguagem não permaneceria imutável perante tal fato, a leitura, por exemplo, sofreu mudanças acentuadas com seus novos costumes e práticas diante dos textos disponíveis em suporte digital.

Partindo da concepção de leitura como prática cultural criada e adaptada pela sociedade, este artigo expõe dados parciais de uma pesquisa desenvolvida no ano de 2010 e tem intenção de compreender como tem sido o comportamento do leitor de textos digitais e quais as consequências deste tipo de leitura na assimilação do conteúdo textual. Os sujeitos da pesquisa fizeram parte do curso de graduação alocado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). As turmas possuíam em média 40 alunos, portanto, foram selecionados três alunos de cada período escolar, dos turnos diurno e noturno para a obtenção dos dados. A metodologia de pesquisa utilizada tem sua base na abordagem qualitativa sócio-histórica, tendo sido adotada a modalidade estudo de caso do tipo etnográfico. Por meio de entrevistas semi-estruturadas os dados foram recolhidos e depois analisados à luz das teorias.

A escolha pelo método qualitativo, que possui um caráter interpretativo das ações sociais, ocorreu pelo entendimento de que em sociedade os indivíduos constroem e transmitem os significados de mundo estabelecidos por eles nas interações sociais. Assim, as perspectivas individuais partem do coletivo, daquilo que a sociedade em que o sujeito está inserido lhe oferece. O cotidiano influencia na formação do homem e nas suas concepções, por isso ele se torna um campo de pesquisa relevante sobre as experiências humanas. Portanto, a interpretação contextual foi a melhor maneira para compreender a manifestação

²⁸⁶ Mestranda em Educação do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Pedagogia pela UFU. Uberlândia (MG) Brasil. E-mail: annylea3@hotmail.com.

²⁸⁷ Doutora em Educação. Professor Adjunto da Faculdade de Educação - FAGED e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia (MG) Brasil. E-mail: dricapastorello@gmail.com.

geral do tema abordado, evidenciando as ações, os comportamentos e as interações das pessoas envolvidas na problemática. Segundo André (2005, p.31),

[...] pode-se dizer que o estudo de caso do tipo etnográfico em educação deve ser usado quando: (1) há interesse em conhecer uma instância em particular (2) pretende-se compreender profundamente essa instância particular em sua complexidade e totalidade; e (3) busca-se retratar o dinamismo de uma situação numa forma muito próxima do seu acontecer natural.

A escolha pelo estudo de caso do tipo etnográfico ocorreu justamente pelo fato de a pesquisa necessitar de um caráter especulativo, interpretativo, contextual, já que utiliza a fala dos entrevistados para compreender melhor as características de leitura dos alunos. Sendo assim, o estudo permitiu uma visão ampliada e esclarecida do conjunto de significantes – os fatos, ações, e contextos produzidos – para que assim houvesse a possibilidade de interpretá-los e responder as questões-chave apresentadas. Um dos grandes benefícios do método em questão é que o estilo descritivo, com uma abordagem mais informal na coleta de dados, traz sinceridade e clareza aos fatos.

Para compreender os parâmetros de análise da pesquisa realizada, é importantíssimo compreender o homem como ser histórico, cultural e social. O quadro teórico aqui assumido entende que a formação do homem se dá em uma relação dialética entre o sujeito e a sociedade a seu redor e esta contínua construção deve ser permeada por estímulos favoráveis ao desenvolvimento humano.

Ler e escrever são considerados fundamentos primordiais à socialização dos indivíduos que desde crianças são estimulados para o desenvolvimento destas habilidades, portanto, é possível afirmar que a leitura e a escrita são práticas culturais, resultados da apropriação da cultura. Ninguém nasce sabendo ler e escrever e somente em sociedade é possível essa aprendizagem. Vygotsky²⁸⁸ (1999) postula que as funções psíquicas superiores (mecanismos psicológicos mais sofisticados) como memória, atenção, abstração, aquisição de instrumentos, fala, pensamento abstrato, raciocínio dedutivo, capacidade de planejamento entre outros, só terão condições de se desenvolverem mediante a aquisição de conhecimentos transmitidos historicamente os quais, necessariamente, para serem apropriados pela criança, precisam da mediação dos indivíduos mais desenvolvidos culturalmente.

Diante do que se pretende apresentar, este artigo será dividido em duas partes. A primeira parte busca de forma geral e sucinta apresentar uma breve análise histórica sobre os comportamentos do leitor nas diferentes épocas, evidenciando que há uma modificação na prática de leitura por causa das mudanças sociais e do suporte textual, reafirmando que a leitura é uma apropriação cultural, assim como todas as outras habilidades e comportamentos humanos, pois estes são construídos socialmente. Na segunda parte, encontram-se os dados recolhidos na pesquisa original, por meio das entrevistas realizadas com os alunos do curso de Pedagogia, que foram gravadas e posteriormente transcritas, separadas em categorias e analisadas com base nas teorias apresentadas. Para evidenciar as categorias, elas foram colocadas em tabelas que contém as principais falas dos alunos que, em seguida, desdobram-se nas reflexões e análises das informações obtidas. Após os dois itens apresentados, seguem as considerações finais do artigo que traz uma síntese de tudo o que foi desenvolvido e apresentado, verificando se os resultados atenderam aos questionamentos colocados a prova.

²⁸⁸ A escrita do nome **Vygotsky** aparece grafada de diversas formas, em diferentes traduções, portanto, neste trabalho será utilizada a grafia de acordo com a bibliografia referenciada.

2. A leitura como prática cultural

As convenções e hábitos de leitura mudam de acordo com o tempo e a cultura, e até mesmo a razão de ler é modificada. Da pintura antiga até o fim da Idade Média, o livro era representado como algo onipresente, ligado ao sagrado, à divindade. Muitas vezes aparecia em tamanhos gigantescos, sem relação com o tamanho real do objeto (livro).

Desde os séculos VI até o século XIX, a prática de leitura era regida de acordo com a moral e os costumes da época. Nas bibliotecas universitárias era obrigatória a leitura em silêncio, ou seja, somente com os olhos, e o comportamento devia ser discreto. Até o século XVIII o espaço de leitura era reservado, pois não deveria se misturar com ambientes de divertimento, conversas, brincadeiras. Os leitores mantinham a postura de ficar sempre sentados, sem movimentações bruscas, concentrados, em ambiente fechado e privado. As pinturas mostram que somente a partir do século XVIII, o leitor passa a ter mais liberdade no ato da leitura, tendo comportamentos mais variados, menos controlados.

Somente com a distribuição mais ampla do jornal iniciam-se as representações de leitores em práticas espontâneas e livres. O jornal veio como forma de circular as notícias, trazer conhecimento ao público leitor e também deu oportunidade ao leitor de ser redator de suas idéias, através das “cartas dos leitores”. Segundo Chartier (1996, p. 236) “um livro de 1.530 não se apresenta como um livro de 1.880 e há evoluções globais que atingem toda a produção impressa em suas regras e seus deslocamentos”. O livro, como produção cultural, passa pelas transformações de sua época, trazendo em si a intenção do texto e também o interesse do leitor. Principalmente quando se trata de uma distribuição em massa, há uma modificação na finalidade da veiculação do conteúdo e na organização textual, seja nos capítulos ou nos parágrafos, para que facilite a leitura.

Os primeiros textos que surgiram, há quase quatro mil anos, eram utilizados como forma de registro dos fatos da época, escritos em folhas de palmeiras egípcias. Com o passar do tempo, se começou a utilizar o papiro que conhecemos hoje, que nada mais é do que o talo destas mesmas folhas triturados, entrelaçados e secos. Os livros antigos eram principalmente lidos em voz alta, visto que os escritores supunham que as pessoas iriam somente escutar ao invés de ver o texto, por isso as palavras não precisavam ser escritas separadamente, bastava o emissor entrelaçá-las em frases contínuas, não havia distinção entre letras maiúsculas e minúsculas e não havia pontuação, quem estava pronunciando o texto é que compunha a sua estruturação.

Com a evolução das práticas de leitura os textos precisaram ser mais esquematizados para melhor entendimento do leitor. Portanto, no século IX, com o aumento de leituras silenciosas e individuais, os textos começaram a ser escritos com as palavras separadas. No século X, as primeiras linhas das seções principais eram escritas em vermelho, marcando o início da separação do texto em parágrafos. O fato é que, desde o momento em que o livro passou a ser lido individualmente, o editor do texto precisou se preocupar com o leitor, que passava a estar desconectado de quem o fez. Um texto escrito passava a ser lido por diversas pessoas que o autor nem sequer conhecia e por isso a estruturação do texto precisava ser prática e de fácil entendimento para quem lia. É muito complicado o leitor entender a mensagem que o texto deseja transmitir se as letras, palavras ou frases estiverem jogadas aleatoriamente na folha, ou mesmo se estiverem todas grudadas.

A verdade é que desde que Johann Gutenberg criou a imprensa, por volta de 1450, a arte de imprimir livros e distribuí-los causou muita discussão. A grande polêmica referia-se a crença de que se o livro não fosse escrito pelo monge escriba poderia abalar a fé cristã, diminuir a autoridade da igreja. Os conflitos estavam ligados em grande parte com a religião, que ditava as regras sociais da época. A difusão do saber, do conhecimento, desesperava os detentores do poder que até aquele momento conseguia limitar o acesso aos textos. Na mesma

época, na Inglaterra, os professores ficaram desconsolados com a notícia de que os livros impressos logo seriam distribuídos em grande escala. A angústia deles se dava pelo pensamento de que logo não teriam mais função, pois se todos pudessem ter acesso aos livros, poderiam também aprender tudo sozinhos.

A leitura é uma atividade presente e necessária em qualquer sociedade, mas as mudanças na prática de ler ocorrem de acordo com a comunidade, a cultura, o período, pois, os princípios, as concepções mudam. As ações, os hábitos do homem refletem a identidade da sociedade. O tópico subsequente, pretende explicitar como ocorrem as práticas de leitura do homem atual, na sociedade moderna.

2.2. A leitura na era digital

Toda a efervescência do livro impresso até os dias de hoje com o livro digital, traz à tona problemas originados da circulação do texto, como a insegurança dos professores ingleses com a invenção da imprensa, insegurança esta que já demonstrava a divisão clara entre os detentores do conhecimento (consequentemente do poder) e os meros aprendizes, que tinham contato somente com aquilo que lhe era concedido.

Com a internet, abriu-se uma nova forma de comunicação, de interação com os diversos textos produzidos no mundo. Este meio pode ser considerado uma forma de difusão em massa do conhecimento. Todos os navegadores são leitores e podem ser escritores de textos digitais. Segundo Belmiro (2003, p. 17),

a entrada e a navegação na rede, já que, de alguma forma, todos podem alimentá-la sem qualquer intermédio ou censura, constitui mais um paradoxo da cibercultura: o acesso fácil, por um lado e a impossibilidade de se determinar, muitas vezes, a credibilidade da fonte alimentadora dos dados.

A leitura digital é cada vez mais aceita como uma prática extremamente útil, haja vista que sua natureza imaterial permite que seja acessado em qualquer parte do planeta, a qualquer hora do dia e por mais de um leitor simultaneamente. É um contato com o mundo virtual rápido, prático e liberal que abarca cada vez mais navegadores. O computador atualmente representa mais do que uma simples máquina com ferramentas úteis ao homem, é a representação do universal, a soma de todas as memórias interconectadas e a possibilidade infinita de acessos. Na verdade, a inserção no mundo virtual, mais do que uma necessidade do homem, tornou-se uma imposição da sociedade, que utiliza a tecnologia para agilizar diversos processos sociais, inclusive o processo de trabalho. O homem age em um ritmo cada vez mais veloz, assim como as máquinas.

O leitor de textos digitais mudou sua prática de leitura, que já não está ligada à materialidade do livro, nem com o manuseio das folhas, sendo uma prática que exige um leitor muito mais ativo, já que antes mesmo de interpretar o sentido do texto, para ler na tela, é preciso enviar comandos ao computador e para isso é preciso conhecer as ferramentas da máquina. Ocorreu, então, a quebra do elo físico que existia entre objeto impresso e o escrito que ele veicula. O leitor passa a dominar a aparência e a disposição do texto que aparece na tela do computador. São novos hábitos, novas ações e novas expectativas que estão sendo criadas em torno do texto e da leitura.

3. O que pensam os alunos sobre a leitura impressa e a leitura digital

Com os avanços tecnológicos a linguagem também passa por mudanças significativas na sua representação. Diante da cultura digital o texto ganha novos significados, novos

valores e nova estruturação, e a partir daí os leitores têm a oportunidade de ter contato com as formas textuais atuais e se apropriam destas de acordo com sua necessidade.

De acordo com as repostas apresentadas pelos alunos, é possível notar que todos fizeram a relação do texto digital com a tecnologia, com o computador e com os meios eletrônicos. Além disso, eles também disseram que usam frequentemente tais textos, porque são muito utilizados por seus professores. Sendo assim, mesmo não tendo um conhecimento profundo sobre textos digitais, tais alunos já tiveram o contato com a leitura que inclui os recursos verbais, que são os signos linguísticos e também os recursos não-verbais que são as imagens, as marcas, a barra de rolamento, os sons, os gráficos, as animações, os ícones entre outros recursos. Deste modo, esses alunos podem ser considerados como leitores de um novo modelo de texto, que utiliza infinitas formas de expressar sua mensagem, de se comunicar, de se interagir em um mundo imaterial.

Partindo desse pressuposto, a tabela 1, subsequente, traz os dados que averiguam a preferência dos alunos em relação à leitura do texto digital e do texto impresso, contendo também a justificativa da escolha. Além disso, fazer referência às vantagens e desvantagens mencionadas pelos alunos entrevistados, em relação à leitura de textos impressos e de textos digitais.

LEITURA DO TEXTO DIGITAL E LEITURA DO TEXTO IMPRESSO		
Categorias	Texto impresso	Texto digital
Possibilidades de anotações/ marcações no texto	<i>Prefiro o material impresso, pois assim faço as minhas anotações a lápis do lado do próprio parágrafo. (G)</i> <i>Prefiro o material impresso justamente pelo fato de poder riscar, fazer anotações. (I)</i> <i>Prefiro o impresso que eu posso alterar, rabisçar. (P)</i>	_____
Cansaço nos olhos	_____	<i>A tela cansa as vistas, você tem que ficar na mesma postura, na mesma posição para ler (A)</i> <i>O computador cansa rapidinho o corpo e os olhos, e dá muito sono. (F)</i> <i>Meus olhos ficam lacrimejando quando fico muito tempo lendo no computador, por isso eu não gosto. (O)</i>
Atenção à leitura	<i>O texto impresso é bem melhor porque não tem nada para tirar a atenção da leitura. (C)</i> <i>A leitura no papel é bem mais tranquila. Para mim, basta ficar num lugar silencioso que nada tira minha atenção. (L)</i>	<i>Para ler na tela do computador o texto tem que conseguir prender minha atenção, caso contrário prefiro ler em material impresso, porque a tela do computador me deixa com sono. (S)</i> <i>Lendo no computador eu perco a atenção por ter outras coisas para mexer. (B)</i>
Vantagens na leitura do texto impresso e do texto digital	<i>Impresso:</i> <i>Posso fazer anotações, tenho mais concentração, pode ser feita em diversos locais, tais como o ônibus, onde leio muito. (G)</i> <i>Eu consigo organizar melhor meu raciocínio, posso ler em mais lugares, como no ônibus, em locais que não tem energia elétrica e posso manusear com facilidade, um exemplo, se eu quiser mostrar alguma coisa para alguém, eu posso pegar o papel e levar até ela sem dificuldade, já com o texto digital teria mais dificuldade (...) tem que ligar o computador, pegar a mídia, pode ser que ela não funcione no momento, pode dar erro no sistema, aí já não tem como, no papel é mais fácil, mais garantido. (LN)</i>	<i>Digital:</i> <i>No computador eu leio mais rápido, porque eu vou descendo assim...(fez gesto com a mão) e leio bem mais rápido.(LN)</i> <i>Não é necessária a impressão do texto. (F)</i> <i>Textos curtos eu não preciso imprimir, porque dá para ler só no computador que já entendo o conteúdo e guardo na memória. (L)</i> <i>O material permanece sem danos. (G)</i> <i>Pode aumentar a fonte. (S)</i>

<p>Desvantagens na leitura do texto impresso e do texto digital</p>	<p><i>Impresso:</i> <i>Acho que a única coisa que dificulta minha leitura é quando a letra muito pequena, daí tenho que me esforçar para ler e isso cansa. (AD)</i> <i>Papel com falhas na impressão, leitura que não é interessante ao leitor, letra em tamanho muito pequeno. (S)</i></p>	<p><i>Digital:</i> <i>Cansa muito mais a vista do que no papel, apesar de já ter LCD que diminui a luz e ajuda mais do que aquela tela antiga. (F)</i> <i>O aspecto visual, porque vai cansando a cabeça...Não poder estar marcando, registrando o texto... eu não gosto de ler no computador! Me dá sono...é ruim demais, vai me dando um mal estar, uma sonolência, então, não dá. (A)</i> <i>Não é todo momento que eu tenho disponível o computador para ler, nem é em todo lugar. (LN)</i> <i>Luminosidade da tela, cansa demais... dor de cabeça, no meu caso específico.(S)</i></p>
--	---	--

TABELA 1. A Preferência dos alunos em relação à leitura impressa e a leitura digital, além das vantagens e desvantagens mencionadas pelos alunos entrevistados, em relação à leitura de textos impressos e de textos digitais.

Os sujeitos da pesquisa, nos últimos anos, têm aumentado substancialmente a leitura de textos digitais, através de data-show usado nas aulas e todo o movimento de estudos, pesquisas, construção de textos, práticas de grupos, leituras, pelo computador.

O uso do computador se torna vantajoso pelas possibilidades de acrescentar novos conhecimentos ao homem e, além disso, acarreta economia já que existem os espaços de acesso fácil e gratuito, tais como as universidades e também em relação à compra de material impresso para leitura, pois é possível ler somente na tela.

Porém, surpreendentemente, quase cem por cento dos alunos entrevistados nesta pesquisa declararam sua preferência pela leitura de texto impresso, somente uma aluna disse preferir a leitura no computador. Os dados mostram que os alunos não se apropriaram totalmente da leitura digital, eles afirmaram que atualmente a maior parte de livros, apostilas, artigos, estão disponíveis no formato digital e que isso facilitou o acesso a tais materiais. Entretanto, não afirmam que a leitura digital é a preferida por eles.

Chartier (1999) explica que o mundo contemporâneo está em tensão, justamente pela divulgação acelerada que a tecnologia possibilitou ao conhecimento, tornando-o “universal”, ou seja, sem distâncias territoriais ou materiais, mas ao mesmo tempo é um momento de crise pela imaterialidade do texto e existe uma confusão entre o particular e o coletivo. O contato físico com o texto é uma questão cultural, já que historicamente a leitura tem sido feita em livros impressos, por isto o texto digital traz um desconforto em não poder manuseá-lo. O conflito entre o particular e o coletivo fica evidente na possibilidade de alterações e distribuição que pode ocorrer com os textos digitais, um texto postado na internet facilmente é copiado e modificado por qualquer navegador, mesmo que este não seja autor do texto. Tudo o que está no mundo virtual foi criado por alguém, portanto é pessoal, individual, mas ao mesmo tempo torna-se coletivo nesse espaço de compartilhamento.

Todas as mudanças tecnológicas que alteram, inclusive, os formatos dos textos, acarretam alterações comportamentais nas pessoas, tendo elas que se adaptar às novas atitudes e técnicas de leitura. Assim como em todas as revoluções anteriores da cultura impressa, esta nova cultura eletrônica, digital, oportuniza técnicas de leitura diferenciadas das já vividas e o avanço demora a ser aceito e inserido como parte da cultura presente. Os alunos entrevistados fazem parte desses sujeitos em adaptação.

Outro fator citado pelos entrevistados é a facilidade maior de concentração que eles alegam ter na leitura impressa, pelo fato de no papel não haver tantas opções de ferramentas como há no meio digital. Torna-se difícil focar somente no conteúdo do texto quando há uma variedade de acessórios virtuais que podem ser ativados a qualquer momento do período da leitura. A pesquisa constatou que, para os alunos, o maior problema encontrado no exercício

de leitura digital é o cansaço visual diante da tela, este problema é causado pela imagem no monitor do computador que é feita por pequenos quadradinhos denominados *pixels*, em que os olhos não conseguem manter o foco durante a leitura diretamente em uma tela que projeta luz, gerando, assim, uma tensão nos músculos dos olhos. Para atingir o foco e acompanhar os movimentos da tela, o usuário acaba forçando a visão para manter as imagens bem definidas, além disso, há uma diminuição na quantidade de piscadas normais, que ocorrem durante o dia para a lubrificação dos olhos pelas lágrimas, por isto os olhos ficam mais ressecados, podendo coçar, causando cansaço e vermelhidão.

A leitura no computador causa certo cansaço físico, principalmente da visão, ocasionando sonolência, dor de cabeça, mal estar, inquietação e, segundo eles, o problema está na luminosidade da tela. Atualmente já se fala na CVS - Computer Vision Syndrome, que traduzida para o português refere-se a “Síndrome da visão do computador”, sendo diagnosticada em casos mais graves, atingindo principalmente profissionais e estudantes que passam o dia todo em frente ao computador e acabam tendo os sintomas mais agudos. De acordo com Pombeiro (2009, p. 2) “é sabido que a visão não foi criada para encarar uma tela de computador durante muitas horas. Para atingir o foco, o usuário tem de forçar a visão para manter as imagens bem definidas”.

Em relação à diferença de assimilação do conteúdo entre a leitura digital e a leitura impressa pouco foi citado, os alunos sabem que são tipos de leituras diferentes e que cada uma tem suas vantagens e desvantagens. Muitos afirmaram que a leitura no papel é mais fácil para compreensão, mas também afirmaram que leem mais vezes no papel do que no computador que causa cansaço. Talvez este seja o maior motivo pelo qual a leitura no papel é mais compreensível.

A necessidade de fazer anotações, marcações, grifos, citada pelos entrevistados, reafirma a co-autoria do leitor em relação ao texto, pois quando o leitor sente esta necessidade de marcar o texto e até mesmo acrescentar suas ideias diante do que foi lido, não significa simplesmente que ele entendeu exatamente o que o autor escreveu, mas demonstra sua capacidade de construir a sua história, a sua compreensão por meio das idéias deixadas pelo autor. Para Chartier (1999, p.88) “[...] eles deixaram, no próprio livro, os vestígios de suas maneiras de ler e de compreender a obra”.

Pode-se dizer com certeza que a tecnologia foi aceita como facilitadora, mas não se tornou uma forma tão agradável quanto útil, afinal, muitos alunos demonstraram resistência à leitura digital, inclusive afirmaram que essa leitura é apenas complementar à leitura no papel. As desvantagens da leitura no papel citadas pelos entrevistados estão relacionadas com letras ilegíveis e má impressão, encontradas principalmente em livros velhos, em textos xerocados e em manuscritos. A leitura impressa é bastante diferente da leitura de um texto no ambiente digital que tem suas características próprias. No texto digital há movimento, tamanhos diferenciados, janelas que podem se sobrepor ao texto, comandos ativados pelo teclado e mouse, com funções de copiar, colar, recortar, avançar, voltar, além da localização de informações de maneira rápida (ctrl + L). Todas estas ferramentas modificam a maneira com que o texto se apresenta para o leitor e até mesmo a velocidade da leitura é modificada em relação ao impresso.

4. Considerações finais

Os estudos e os dados da pesquisa realizada no ano de 2010, com os alunos do curso de Pedagogia e reafirmam o entendimento de que as ações do ser humano são transformadas pela sociedade, ou seja, a cultura determina como o homem vive, se expressa, se comporta, se comunica e, sendo assim, a linguagem segue as constantes mudanças sociais. A tecnologia

integra este movimento social constante e é uma expressão do que o homem conseguiu desenvolver.

Ao mesmo tempo em que a tecnologia contribui para a vida em sociedade, ela também obriga o homem a se inserir no mundo digital, que exige uma produção intelectual muito rápida, e o homem tem sido igualado a uma máquina que deve reproduzir continuamente. As escolas têm incorporado a tecnologia como auxílio na aprendizagem, os professores enviam textos eletrônicos em grande quantidade, usam data-show, se comunicam por e-mail, exigem de seus alunos trabalhos digitados e incentivam o uso da internet para estudos e pesquisas.

É possível perceber a importância social do uso do computador, tanto do ponto de vista tecnológico, quanto da linguagem e da comunicação, mas ao mesmo tempo esta pesquisa constatou que seu uso gera alguns conflitos, principalmente para aqueles que não sabem usar todas as ferramentas que o equipamento dispõe. Durante as entrevistas, vários alunos alegaram sentir falta de marcar o texto digital, porém, em geral, os suportes de textos dispõe de ferramentas para realçar, riscar e sublinhar o texto, além de adicionar comentários e notas. Este fato demonstra que a maioria dos alunos tem apenas o conhecimento básico e isto acaba desfavorecendo a leitura, pois o texto digital é projetado e se movimenta na tela através dos comandos do leitor. Outro motivo encontrado para a falta de qualidade na leitura diante da tela é o desconforto citado pelos leitores por causa da claridade da luz emitida, que acaba cansando os olhos e desmotivando o leitor que se sente cansado e indisposto.

Por meio da análise dos dados, foi possível perceber que o comportamento do leitor em relação ao texto digital foi modificado bruscamente e isto causa ainda dificuldades na leitura, que acaba não sendo tão proveitosa quanto no papel em que o leitor está totalmente adaptado.

A leitura digital exige um leitor muito dinâmico, que saiba selecionar os textos que chegam até ele, que tenha conhecimento sobre a linguagem utilizada no texto eletrônico e sobre os aparatos tecnológicos. É por isto que os alunos sentem mais dificuldades na leitura do texto digital, por causa da grande quantidade de informações com as quais entra em contato quando estão diante da tela. Fica difícil se concentrar no conteúdo quando há inúmeros comandos disponíveis, além de todos os signos não-verbais, tais como, áudio, vídeo, imagem, animações dispostos no texto.

Fica claro que o ato de ler na tela exige novas técnicas de leitura e causa uma certa tensão no leitor que está acostumado com o impresso. O contato físico com o texto é uma questão cultural e ainda está fortemente arraigada nos leitores. As práticas de leitura vem acompanhando a evolução tecnológica, mas diante disto o homem precisa se adaptar verdadeiramente aos novos suportes textuais para que a leitura não perca sua função que é de informar, de proporcionar a assimilação de novos conhecimentos. Entretanto, a mudança não é instantânea, mas sim um processo que leva um tempo, o tempo histórico-cultural em que o indivíduo está inserido.

Referências Bibliográficas

ANDRÉ, Marli Elisa Dalmazo. *Estudo de Caso em Pedagogia e Avaliação Educacional*. Brasília: Líber Livro Editora, 2005.

BELMIRO, Ângela. Fala, escritura e navegação: caminhos da cognição. In: *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. (Org.). COSCARELLI, Carla Viana. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 5-35

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1999.

POMBEIRO, Orlei José, JÚNIOR, Ademir, CUNICO, Alcides Luiz, SILVA, Márcio César, QUINSLER Narcelis. *Saúde X Computador – Duelo que prejudica o homem*. Disponível em: <<http://www.vivavidamt.com.br/textos/Sa%FAdecomputadorhomem.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2010.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *A Formação Social da Mente*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

LITERATURA E CINEMA: RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Maria Auxiliadora Fontana BASEIO (UNISA)²⁸⁹
 Maria Zilda da CUNHA (USP)²⁹⁰

Resumo: Vivemos uma era hipercomplexa na qual cada vez mais são evidentes os diálogos entre as diferentes linguagens, expressos pelas novas mídias tecnológicas de informação e comunicação, e que propiciam as mais diversas práticas intersemióticas de produção e recepção. Nesse contexto em que a arte e as comunicações se interpenetram, o hibridismo promovido pelas criações artísticas e os novos diagramas textuais que têm emergido tornam-se um desafio ao pesquisador da área da literatura, em especial se pensarmos na literatura para crianças e jovens, universo em que os leitores virtuais são exatamente aqueles que mobilizam novas práticas de leitura. Pretende-se, neste trabalho, mirar algumas relações entre cinema e literatura, dois campos narrativos diversos, que historicamente mantêm um interessante relacionamento intersemiótico. Se, por um lado, torna-se fecundo um olhar sobre renovações estéticas que ocorrem mediante o uso de recursos cinematográficos na produção literária impressa, por outro, torna-se fundamental discutir a arquitetura estética que se constrói na interseção dessas duas artes, a partir do estudo e análise do texto cinematográfico em sua dinâmica de tradução de uma obra literária. Visando a tal desafio, selecionamos a produção fílmica de Eduardo Goldeinstein: *Corda Bamba*, realizada a partir da obra homônima de Lygia Bojunga Nunes.

Palavras-chave: cinema, literatura infantil, relações intersemióticas, *Corda Bamba*.

1. Introdução

Compreender a leitura como processo comunicativo nos dias atuais nos leva a um exercício de descoberta dos complexos diálogos que se arquitetam entre vários sistemas sógnicos. É justo reconhecer as recorrentes indagações acerca da arte da palavra, do livro e até mesmo do ensino da literatura, cujo suporte privilegiado sempre se mostrou como a escrita, e ampliar a compreensão das linguagens para além das fronteiras do verbal, ultrapassando os limites linguísticos de maneira a entrever uma atividade semiótica no sentido lato, em que mais sistemas de signos se complementam reciprocamente (ECO, 1979).

Nesse contexto, interessa-nos discutir e analisar a íntima relação que se estabelece entre literatura infantil e cinema, a partir do estudo de duas obras: *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga, e *Corda Bamba – história de uma menina equilibrista*, filme dirigido por Eduardo Goldeinstein e baseado no livro da autora. Esse estudo será realizado em uma perspectiva comparativista cuja base é a semiótica.

Embora seja reconhecida a afinidade entre as duas artes em nossa contemporaneidade, ou explícita nos casos em que há a intenção de adaptar uma obra literária ao cinema, a discussão segue diferentes caminhos, os quais perpassam linhas teóricas e investigativas variadas.

²⁸⁹ Doutora em Literatura Comparada (USP); professora na Universidade de Santo Amaro (UNISA) - São Paulo; pesquisadora do grupo Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens, filiado à Universidade de São Paulo e credenciado pelo CNPQ.

²⁹⁰ Doutora em Literatura Comparada (USP); professora de Literatura Infantil e Juvenil na Universidade de São Paulo; coordenadora do grupo de pesquisa Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens, filiado à USP e credenciado pelo CNPQ.

Os Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa abrem-nos portas para um exercício crítico interdisciplinar, valorizando os diálogos entre a literatura e outras manifestações da vontade expressiva humana, em consonância com Tânia Carvalhal:

Além disso, a pesquisa comparatista, articulando-se com várias teorias, tem fornecido instrumental teórico e metodológico para análises de questões interliterárias, interdiscursivas e interdisciplinares em diversos campos de investigação literária e cultural (2003, p. 7)

O comparatismo trabalha com processos de leitura e de análise de natureza “mosaica e plural” (2003, p. 9), permitindo integrar conceitos operacionais de diversas frentes teóricas, entre as quais se privilegia, nesta pesquisa, as noções de tradução intersemiótica, na perspectiva de Júlio Plaza.

Entendemos que o recorte metodológico a partir desse conceito teórico poderá redimensionar a investigação das relações interartes, rasurando as antigas noções de dependência, de fontes e influências, de originalidade, favorecendo um olhar plural para o trânsito e a mobilidade dos elementos estéticos entre os diferentes textos e linguagens, enaltecendo as possibilidades criativas com as novas releituras.

Examinar as redes de sentidos em suas formas singulares de operar em cada uma das artes propicia não apenas a compreensão de cada texto específico, seus procedimentos de produção e os projetos estéticos que as organizam, mas também a percepção do profícuo diálogo entre as artes que a leitura torna possível.

Já se fizeram ouvir por muito tempo as discussões acerca da questão da aproximação das obras por critérios de fidelidade ou lealdade – o que se mostra como discutível, pois cada obra artística é portadora de suas especificidades, entendendo-se única nas suas qualidades de expressão. Não cabe, dentro das novas perspectivas críticas, supervalorizar uma arte em detrimento de outra, procurando mostrar valores de superioridade. Dentro da linha de raciocínio que desenvolvemos, uma leitura das relações entre a arte literária e a cinematográfica, desconsiderando as diferenças de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam, mostra-se inócua.

Conforme Júlio Plaza (2003, p.1),

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Para o referido teórico, o projeto tradutor é dialético, dialógico e descentralizador, uma vez que, ao recortar o passado, com ele estabelece diálogo à maneira de uma múltipla iluminação, como “uma rede eletrônica em contraposição à montagem linear da historiografia” (2003, p.4). Não se trata de o texto traduzido no presente focalizar o precedente, definindo-o como paradigmático ou modelar, com o qual se estabelece uma dívida, mas estabelecer uma espécie de intercâmbio em que ambos os textos ganham seus distintos valores, como se o diálogo estabelecesse um trânsito de dupla mão. Retomando Borges, “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro.” (BORGES apud PLAZA, 2003, p.6)

Essa dinâmica se torna possível porque a tradução não é compreendida como uma transposição literal de elementos; diferentemente, envolve a escolha de uma ideia, que se apresenta à sensibilidade do autor como “afinidade eletiva” (PLAZA, 2003, p.8) em consonância com seu projeto estético. Trata-se de uma “prática crítico-criativa”, uma

“metacriação”, “diálogo de signos”, “trânsito de sentidos”, “transcrição de formas” (PLAZA, 2003, p.14). Portanto, a ideia de tradução mostra-se avessa à de fidelidade.

Também não são raras as discussões sobre a apocalíptica ideia de que os novos meios de comunicação e expressão levam à morte dos velhos. Vale reiterar a importância de reconhecer que a tendência dos novos tempos é a criação de sistemas integrados e interdependentes funcionando de modo que cada meio se alimenta do outro, ao mesmo tempo em que o retroalimenta, portanto um novo meio não empobrece, nem desintegra aquele que o precedeu, mas enriquece as possibilidades de expressão humana. Cada vez mais, lidamos e teremos de operar com diferentes gerações de meios e linguagens, o que, de fato, tende a ampliar ou até mesmo alterar os mecanismos de leitura. É fato que convivem, hoje, tanto produções cuja natureza é artesanal, processando sua recepção na forma de culto, quanto produções de natureza técnica, reproduzível, cuja forma de recepção é de exposição, e as realizadas com tratamento digital, sem referentes externos, cujas formas de recepção podem assumir valor de recriação.

Sabemos que o livro em nossa sociedade conserva lugar relevante, assim como consideramos que as novas formas de linguagem não o anulam, mas nele se enredam, leem-no mediante outros signos. O intercâmbio das artes é bastante evidente, dado que diversos códigos migram para livro, da mesma forma como códigos do livro migram para outros suportes.

Reconhecemos que boa parte da literatura para crianças e jovens hoje, pela intensa hibridização de linguagens de que é portadora, apresenta novos modos construtivos que modificam incessantemente os processos de recepção. Em suma, a literatura concentra mudanças do mundo das linguagens, do conhecimento, da intercomunicação das culturas e das dinâmicas sociais. Essas mutações, evidentemente, alteram as relações de autoria e de recepção no interior do sistema literário, transformam as relações que se estabelecem entre literatura e fatores externos a ela, modificam as formas de mediação de leituras.

Assim, as operações de linguagem que traduzem os objetos literários para outros suportes ou mídias precisam ser atentamente observadas. Para Júlio Plaza (2003, p. 98), “a operação de linguagem de um meio para outro implica consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para a produção”. Em outras palavras, “traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética.” (PLAZA, 2003, p.98). Para esse aspecto se volta nosso olhar crítico neste trabalho.

2. A narrativa literária: *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga Nunes

O livro *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga Nunes, publicado em 1979, estrutura-se em doze capítulos, cujos títulos sintetizam passagens da narrativa.

O enredo inicia com a chegada de Maria à casa da avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Ela é conduzida, afetivamente, por seus dois amigos do circo: Barbuda e Foguinho.

A chegada coincide com o dia do aniversário de Quico, neto do quarto e último marido da avó. Naquela casa, com muita tristeza e solidão, a menina vai se instalando no mesmo quarto que Quico, de onde observa o ambiente da cidade grande e, sobretudo, uma das janelas, aberta dia e noite e diferente das outras porque se abre em forma de arco.

Quico sempre pedia à Maria que andasse na corda para ele ver. Certo dia, após dormir, viu a menina sair da janela do quarto, pegar seu arco e andar na corda que se prendia à janela de outro prédio ao lado.

Durante o dia, Maria fazia aula particular para acompanhar o conteúdo da escola regular, mas tinha muita dificuldade.

Em uma das manhãs, Maria acordou, abriu a janela, pegou o arco e saiu em travessia pela corda bamba até que ouviu a voz de Márcia e Marcelo, seus pais, que conversavam sobre suas histórias de vida. Depois, adentrou um corredor fundo com seis portas, cada qual de uma cor. Amedrontada, parou na porta vermelha, abriu-a e entrou. Lá pôde ouvir toda a discussão dos pais com a avó que desejava impedir o casamento pela diferença de classes.

Em seguida, entrou pela porta amarela e se deparou com um barco chegando, o chão do quarto era um mar. Ali, viu seu nascimento e a importância que tinha para os dois. Depois dessa descoberta, ficou vários dias sem ir ao corredor até que, tempos depois, resolveu passar novamente pela porta vermelha e reconheceu a conversa dos pais sobre o último espetáculo que fizeram no trapézio sem rede embaixo. Observou a presença da avó indo buscá-la.

Ao entrar em outra porta, viu-se na sua festa de aniversário de sete anos, com dois convidados apenas: a avó e a Velha da História – esta tinha sido comprada e embalada em uma caixa para lhe servir de presente. A velha conta-lhe sua história miserável e acaba morrendo pelo excesso de comida.

A menina continua seus passeios pela corda até que, em um dia de muita chuva, abre a porta azul e vê a cena da mãe procurando-a, depois de a avó tê-la raptado. Encontra-se com os pais, que lhe ensinam a equilibrar-se na corda. É a cena do espetáculo dos três no circo e também o dia da morte dos pais no trapézio.

Nos capítulos finais, surgem portas ainda não visitadas: em uma, encontra Barbuda querendo levá-la para passear na Bahia e a avó não deixa. Nesse dia, ela conta à Barbuda que recuperara a memória. Finalmente, surgem outras portas, nas quais começa a entrar sem medo e arrumar os cômodos à sua maneira. Vislumbra seu crescimento, amadurecimento e, a cada nova porta, surgem novas possibilidades para sua vida (o circo, o homem amado, os amigos).

Para uma breve análise, observamos vários núcleos significativos de tensão que perpassam os elementos da narrativa: o real e o imaginário; o sonho e a realidade; a opressão e a liberdade; a luta de classes - dominantes e dominados; o mundo da criança e o do adulto.

O enredo, marcado por rupturas, reflete o processo de busca de identidade de Maria, protagonista da história. Esse processo jamais é caracterizado por um acúmulo de fatos; ao contrário, constrói-se pela experiência entremeada de pensamentos, sentimentos, vontades, medos, aspirações. A estrutura narrativa faz-se de maneira fragmentada, como uma espécie de rede de acontecimentos que se alinhavam, misturando passado, presente e futuro. A passagem do mundo da realidade para o mundo da fantasia é sutil, quase imperceptível, levando o leitor a hesitar diante dos acontecimentos, o que revela uma marca do fantástico – imprimindo sobre a travessia a dúvida inquietante que todo amadurecimento demanda.

O espaço exterior, caracterizado pela casa da avó, as ruas da cidade grande, o mundo do capital antagoniza-se com o espaço interior da lembrança do circo, do sonho, em que a magia se faz presente. Da mesma forma que o espaço exterior remete ao lugar da racionalidade, da impessoalidade, da opressão legitimada, o espaço interior articula-se como o lugar da afetividade, da solidariedade e da liberdade criativa.

Vale atentar para o espaço da escola como lugar da opressão do adulto - que tudo sabe - sobre a criança - tábula rasa, cujas experiências vividas de nada valem para o aprendizado. Em contrapartida, o espaço imaginário do circo apresenta-se como o lugar da experiência mágica, da criatividade, da liberdade, da aprendizagem compartilhada.

As personagens simples do circo – sobretudo Foguinho, Barbuda – cujos nomes caracterizam suas atividades profissionais ou causam estranhamento aos valores dominantes – contrapõem-se à classe privilegiada, representada por Dona Maria Cecília Mendonça de Melo – cujo nome se acompanha do sobrenome indicando a procedência familiar.

Dona Cecília exerce domínio sobre tudo e sobre todos, compra não só objetos, mas também pessoas. Tentou comprar Marcelo para que não casasse com sua filha, comprou seus três primeiros maridos, compra a Velha da História, conforme se observa:

A menina chegou pertinho da avó e cochichou:
 -mas, vó, gente se compra?
 - Quem tem dinheiro feito eu compra tudo[...]
 A menina perguntou ainda mais baixo:
 -Gente custa caro?
 -Depende. Tem uns que custam bem caro[...]
 -Mas, vó, tem loja para comprar gente?
 -Não, minha boneca, não tem loja não.
 -Então onde é que você comprou ela?
 -Lá mesmo onde ela morava.
 -E onde é que ela morava?
 -Num lugar muito pobre. (BOJUNGA, 2005, p,109)

O mundo externo e material do capital antagoniza-se com o universo imaterial da busca interior da personagem. Maria, a protagonista, oscila entre os dois mundos, metaforicamente em uma corda bamba. Enfrenta os desafios do autoritarismo, do aprisionamento, da lei do capital, na casa da avó, e cria possibilidades imaginárias de libertação ao sair permanentemente para os passeios na corda. Ali, realiza um percurso para dentro de si mesma, buscando recuperar sua identidade na exata medida em que resgata a memória das experiências vividas e projeta seus sonhos pelas infinitas portas que se abrem para o autoconhecimento. Sobre a corda, vai construindo seu percurso de individuação. Na travessia imaginária, os dois mundos tensionados conciliam-se e se equilibram.

Ensimesmando-se em seus pensamentos, sonhos e lembranças, Maria opta pelo silêncio. Sem voz, sem domínio do espaço da casa da avó, sobra-lhe o tempo, com o qual constrói sua identidade. Só o tempo interior a equilibra, embora ele seja construído na narrativa por descontinuidades. O imaginário onde reside memória e sonho - garantias de sua identidade - revela-se como eufemizador da angústia e da morte.

A instância narrativa composta de várias vozes (narrador, Velha da História), associada a uma focalização nada constante, que alterna o ponto de vista permanentemente de uma personagem para a outra, revela marcas do projeto estético da autora, que prima pela multiplicidade de visão e não pelo ponto de vista único e hegemônico dos fatos.

A obra constitui-se bastante rica em substância simbólica. Três elementos destacam-se nesse mosaico imaginário: as janelas, as portas e a corda. As janelas, segundo Chevalier (p.512), são aberturas para a luz. “Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência”.

Viu que perto do apartamento de Dona Maria Cecília – na mesma altura, mas do outro lado da área – tinha uma janela diferente das outras janelas todas; uma janela que ficava dia e noite aberta; uma janela arredondada em cima, que nem um arco. (BOJUNGA, 2005, p.30)

Por essa janela arredondada é que a menina adentrava o corredor, onde abria as diferentes portas do labirinto de sua memória, as quais lhe davam a conhecer a realidade vivida e a projetar a realidade sonhada.

As portas remetem a “local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido” (CHEVALIER, p.736). Ela se abre para o mistério, é um convite à viagem, é a possibilidade de acesso a algo inimaginável. A viagem que Maria realiza é em busca de si mesma, da sua história de vida que foi apagada pelo esquecimento.

A corda representa o vínculo, o fio que une, a corrente da vida, a linha do tempo. No texto literário, a corda ata as duas pontas da existência: a realidade e o sonho; a memória e o vir-a-ser. Ela se sustenta pela tensão, ao conciliar as contradições. Pela corda, Maria faz a travessia para a consciência de si.

A linguagem de Lygia Bojunga nesta obra é leve e simples, embora nada fácil, porque opera com elementos metafóricos e simbólicos de grande complexidade a fim de registrar inquietações e conflitos humanos.

Compõe também o projeto artístico de Lygia Bojunga um olhar instigante, questionador e crítico – embora com alguma sutileza em razão de seu público – sobre as tensões e contradições do contexto histórico em que se insere: a década de 70, marcada pela ditadura no Brasil. Assim, a voz e as visões do poder autoritário, marcadamente representadas pela avó de Maria, Dona Maria Cecília, e pela escola, ou pela professora, criam efeito de estranhamento e resistência ao se contraporem ao silêncio criativo da menina.

O esforço de Maria em reavivar a memória para encontrar sua identidade, o que pressupõe recuperar a magia do circo, sugere a mesma travessia necessária à sociedade brasileira na reconquista de seu lugar de participação, recobrando suas tradições, a solidariedade dos laços antigos e afetivos, a valorização de um estar no mundo mais por compartilhamento e menos por opressão. Ao tornar memorável o passado, será possível projetar o futuro.

Observamos, por fim, que a obra de Lygia Bojunga consegue equilibrar a temática da busca interior com a crítica social. Sua narrativa literária - como uma corda bamba – equilibra os diferentes e divergentes pontos de tensão aqui apresentados, mantendo, no vão das palavras, a magia de sua criação estética.

3. A narrativa cinematográfica - *Corda Bamba: história de uma menina equilibrista*, de Eduardo Goldeinstein

É certo que a literatura forneceu a matéria prima para o cinema neste estudo que aqui realizamos. A leitura implica captura e figuração de novos sentidos a partir de um olhar sensível. Em entrevista à revista *Literartes*, em 26 de abril de 2013, o diretor Eduardo Goldeinstein conta ter lido a obra de Lygia ainda criança e se impressionado com a imagem da menina que caminhava sobre uma corda – afirmando que sua obra fílmica nascera dessa imagem que guardou na memória.

Ao analisar a íntima relação que se estabelece entre a obra literária de Lygia Bojunga e a obra cinematográfica de Eduardo Goldeinstein, embora sejam meios de expressão estética de natureza distinta, mostram-se alinhados na mesma vocação: a arte de narrar. Os elementos que engendram a dinâmica da narrativa - enredo, espaço, tempo, personagens, focalização e ponto de vista – merecem um olhar crítico, uma vez que se inserem em contextos históricos distintos. Cabe destacar que é fator de distanciamento entre as obras também a gramática singular de cada uma das linguagens: na literatura a palavra; no cinema, as imagens em movimento.

Resguardadas essas premissas, vale reiterar que cada arte traz em seu seio intenções e mundivisões. Como afirma o diretor: “o filme é um olhar”. Para ele, a narrativa “pede uma câmera muito sóbria, um olhar muito próximo de Maria, um olhar contemplativo.”

É com essa marca que Eduardo Goldeinstein realiza seu exercício criativo e compartilha com o leitor sua paixão pela literatura e pelo cinema, dando formas visíveis às experiências dizíveis do texto com o qual dialoga.

O diretor propõe uma estrutura narrativa similar à do livro, primando pelas tensões e descontinuidades.

Diferentemente do livro, na produção cinematográfica, o espectador é conduzido, pela vinheta de abertura, ao picadeiro de um circo. O ângulo escolhido pela câmera e corte brusco favorecem a sensação de sermos colocados, de imediato, diante dos protagonistas de um espetáculo no qual a cena se configura no limiar do lúdico e da reverência à morte - tensão na qual se enreda o processar da trama narrativa. Pela coreografia teatral dos figurantes que agem

com humor, há o contraponto do ritmo melancólico da música incidental. Essas instâncias narrativas introduzem o espectador no enredo da história e no espaço em que a protagonista Maria será apresentada.

Como no livro de *Bojunga*, verificam-se no filme os focos de tensão sendo construídos, engendrando cinematograficamente os elementos da narrativa e articulando os núcleos fundamentais do enredo.

A atmosfera fragmentária da memória, a perspectiva subjetiva se faz reverberar no jogo de cores, no figurino, no tom dramático dos gestos e olhares, bem como no jogo do tempo ora em suspensão, ora na dinâmica temporal da história que se fia entre a memória, a imaginação e o real vivido.

A opção para o não uso da *voz off* do narrador – que facultaria o rememorar dos eventos – é algo que deve ser ressaltado, posto que uma outra forma fílmica de construção permite um acesso mais intenso ao “interior da cabecinha da criança”, como os grandes planos que dimensionam o olhar profundo e distante de Maria. Algo, que de algum modo, corrobora o efeito do silêncio inquietante da menina. Este conjunto de escolhas move o espectador a perscrutar seus pensamentos, seus anseios, seus medos, seus esconderijos inconscientes, assim como o posicionamento da criança no mundo.

As cenas fixas, o ritmo lento são recursos propícios para remeter a uma ambiência de opressão e de estranhamento. O trabalho instigante com jogo de cores, de luz e sombra, e com as contraposições entre som e silêncio, revela uma produção cinematográfica de qualidade estética que busca um espectador sensível, atento e participativo.

O silêncio de Maria é nítido e, ao mesmo tempo, perturbador, no filme, muito provavelmente utilizado menos com a intenção de crítica social à ditadura – porque traduz outro momento e contexto histórico-cultural – e mais como resistência a um mundo que colonizou nosso imaginário, retirando dele a magia. A saída pela introspecção e busca da própria consciência e identidade nas memórias que contemplam a magia do circo mostra-se consonante com um projeto cinematográfico inovador, que reúne e concilia magia e técnica.

Para o diretor, a corda representa “o risco. A coragem. A linha que nos conecta com o passado, com o futuro. Aventura. O fio. As condições existenciais, uma vez que sempre temos um abismo abaixo de nós. Condições da história de Maria”.

As janelas e as portas remetem também à dimensão simbólica da descoberta de passagens que misteriosamente iluminam a consciência e a existência.

O diretor opera com recursos e procedimentos bastante caros ao seu projeto estético, como uso de primeiros planos para cultivar a expressão, intensificar sentimentos e sensações; de closes, supercloses, a fim de ampliar a carga dramática; da câmera em zoom, capaz de direcionar e aproximar o espectador dos espaços mais recônditos, como os corredores e portas que se abrem para o conhecimento da experiência vivida de maneira misteriosa e ao mesmo tempo dramática.

O jogo de luz e penumbra para sugerir a passagem do mundo real para o imaginário, com uso de tons escuros e sombra para a representação do desconhecido e da memória e de tons claros e vivos para a rememoração da magia do circo, mostrando ruptura com a tendência do colorido nos filmes destinados ao público infantil e juvenil.

O roteiro foi pensado de maneira a deixar lacunas para a intervenção da imaginação do espectador, para fazê-lo participar da construção da narrativa, por isso há cenas que mais sugerem do que dizem. Conforme o diretor:

Enquanto a literatura precisa contar ou descrever os fatos para envolver o espectador na história, no cinema é o contrário. O cineasta não pode entregar a história. O cineasta tem que tirar o espectador de seu conforto, esconder, sugerir.

O filme coloca o espectador a indagar sobre as fronteiras que separam o mundo real do mundo onírico. Assim como no livro, esses deslocamentos são bastante sutis pelo uso dos procedimentos já mencionados.

Enfim, vários são os recursos cinematográficos que tornam a narrativa instigante e mostram um potencial criativo para um filme direcionado à juventude.

4. Considerações Finais

A arte envolve conhecimento, imaginação construtiva e técnica a serviço de uma intenção, de um projeto estético.

Os projetos estéticos dos dois autores abordam um conteúdo denso – a matéria narrável é a própria vida – e os realizam com recursos também complexos. Apostamos na importância das duas obras para o jovem de hoje porque constatamos a dimensão estética da linguagem com que se expressam, seja no plano literário, seja no cinematográfico.

Tanto o livro quanto o filme pressupõem um leitor/espectador atento e participativo, capaz de articular fios e fragmentos do tecido narrativo. Essa forma de selecionar e organizar elementos rompe com o comum e coloca o leitor também em uma corda bamba, buscando, a todo tempo, equilibrar sentidos entre o possível e o impossível, entre a história vivida pela personagem e a sonhada, entre o memorável e o insondável.

O texto cinematográfico, assim como o literário, equilibram os elementos de tensão, cada qual com os códigos pertinentes a seus sistemas sógnicos. Nesse sentido, ambos revelam cuidado artesanal e alta qualidade estética.

A dimensão estética da arte para crianças e jovens, até pouco tempo desconsiderada, parece-nos, nesta discussão, fundamental, uma vez que oferece à criança possibilidade de fruição prazerosa pela qualidade de sentimento que lhe é singular. Dessa maneira, seus objetos despertam a experiência da admirabilidade, uma espécie de empatia do sentir e do pensar. Portanto, se as qualidades de sentimento, de pensamento e de ação são acionadas para a recolha de sentidos do texto artístico, revela-se sua função social e estética, acenando ser essa arte uma instância privilegiada na formação da criança e do jovem deste nosso tempo.

A tradução intersemiótica deriva de uma leitura, a qual prescinde de uma percepção, de um olhar nunca integral, mas que recolhe alguns estratos que assumem relevância de acordo com o projeto estético a que se filia. O novo objeto estético - a obra traduzida – dispõe-se, assim como o primeiro – como uma obra autônoma e ao mesmo tempo como um entrelugar - sempre aberto a novas releituras.

Referências Bibliográficas

BELLO, Maria do Rosário L. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BOJUNGA, L. *Corda bamba*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

CARVALHAL, T. *O próprio e o alheio- ensaios de literatura comparada*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.

CHEVALIER e GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista fornecida à revista Literartes. Universidade de São Paulo: abril, 2013.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GOLDEINSTEIN, E. *Corda Bamba – história de uma menina equilibrista*.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

O LÉXICO DE MANUEL BANDEIRA

Aira Suzana Ribeiro MARTINS (CPII) ²⁹¹

Resumo: Nosso trabalho pretende fazer um estudo do léxico do poema *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira presente na obra *Libertinagem* (1975). A pesquisa, com base na teoria semiótica de Peirce (1975), pretende elaborar estratégias facilitadoras para a compreensão do texto. Entendemos que estejam presentes num texto, sobretudo o literário, marcas que permitam inferir o projeto comunicativo subjacente do autor. A partir do estudo dos elementos lexicais, cremos ser possível levar o usuário da língua à ampliação da competência comunicativa e à valorização da língua nacional. O texto de Manuel Bandeira, por suas peculiaridades, pode oferecer importante material para que se inicie o estudo do texto poético em sala de aula, com vistas à formação do hábito de leitura e ao prazer estético.

Palavras chave: Léxico. Ensino. Iconicidade. Leitura.

1. Introdução

A obra de Manuel Bandeira, sobretudo a poesia, representou um marco para a literatura brasileira. O autor, com uma linguagem que, a princípio, provocou certa estranheza nos meios acadêmicos, inaugurou uma nova estética para a poesia brasileira. O emprego de um léxico que, numa leitura desatenta, poderia ser considerado impróprio, sobretudo aos ouvidos e olhos acostumados a um rebuscamento vocabular e sintático, surpreendeu pela simplicidade repleta de lirismo. Os versos do poeta provocaram comentários favoráveis tanto por parte da crítica como por parte dos leitores. Esse traço de simplicidade está presente em toda a produção literária de Bandeira.

Temos a intenção de fazer, neste trabalho, leitura de um poema presente em *Libertinagem*, obra lançada em 1930. Esse livro consagra o autor definitivamente como um dos nossos maiores poetas e como um dos responsáveis pela nova linguagem literária instaurada em nossas letras.

Pretendemos investigar o léxico utilizado por Manuel Bandeira no poema *Evocação do Recife*. No estudo, decidimos investigar a forma como o tema *Memória* é construído, a partir das marcas impressivas ou icônicas e das marcas expressivas ou indiciais, manifestas, principalmente pelas imagens construídas a partir da seleção e combinação das palavras selecionadas. Optamos por fazer esta pesquisa aliando os estudos linguísticos aos semióticos, especialmente a teoria semiótica de Peirce (1975), segundo a qual o texto verbal é visto como um signo sensível à audição e à visão, por apresentar características correlatas às encontradas nos textos não verbais. Enquanto a linguística vai tratar das significações construídas e das já existentes, no âmbito da língua, a semiótica vai cuidar do processo de produção de sentido a partir do exame das funções e dos valores que os signos adquirem na trama textual. Desse modo, cremos ser possível desvendar, a partir da perspectiva linguística e da perspectiva semiótica, o projeto ou os projetos comunicativos do autor, já que um texto bem elaborado, especialmente o literário, está sujeito a múltiplas possibilidades interpretativas.

A teoria da iconicidade ou semiótica trata do processo de produção de sentido. Esse sentido emerge da análise das funções e dos valores que os signos adquirem na trama

²⁹¹ Doutora em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006) e professora do Colégio Pedro II- RJ. E-mail: airasuzana.ribeiromartins@gmail.com

textual. Os signos, impregnados de conceitos relativos à cultura em que se inserem, provocam a formação de imagens que estimulam a imaginação da mente interpretadora, facilitando a semiose ou processo de construção de sentido.

Conforme lembra Simões (2009), quanto mais icônicos e indiciais forem os signos com os quais são elaborados os textos, mais apta se tornará a mente interpretadora a produzir imagens que auxiliarão na semiose. O sentido resulta da interpretação de um significado que emerge da estrutura textual e contextual de que participa. Sob o ponto de vista da teoria semiótica de extração peirciana, o leitor pode ser considerado também um coautor, na medida que descobre um sentido para o texto, estabelecendo, assim, uma comunicação com o autor primeiro do texto.

Vejamos, nas próximas linhas, a forma como Manuel Bandeira tornou vivas suas experiências, levando o leitor a participar por meio da busca da formação de sentidos.

2. O léxico da poesia de Manuel Bandeira

Como anunciamos anteriormente, temos a intenção de fazer uma análise do poema *Evocação do Recife*, evidenciando os signos que remetem ao tema *Memória*.

De acordo com a teoria semiótica de extração peirciana, podemos considerar o texto escrito uma imagem visual capaz de auxiliar na organização do raciocínio. Incluímos, no projeto visual do texto, a diagramação sintagmática, a paradigmática e a imagética. Essas formas de construção promovem a formação das imagens mentais no ato de leitura, contribuindo, dessa forma, para a interpretação do texto.

No poema, há uma referência do eu lírico ao passado, especialmente à infância por meio da descrição, caracterizando os lugares e os seres evocados no texto. Por meio dessa modalidade de discurso, tem-se a tradução para a linguagem verbal da apreensão dos ambientes, pessoas e situações, pela visão, audição, tato, paladar e também pela imaginação. Vemos, em *Evocação do Recife*, também a narração de eventos ou situações, nos quais o leitor, pela imaginação, visualiza e ouve os episódios narrados pelo texto como as brincadeiras, as conversas na calçada, os costumes religiosos, a cheia do rio e as primeiras manifestações de sexualidade do eu lírico.

Essas considerações iniciais que tecemos sobre a poesia de Bandeira são constatações surgidas, principalmente, com base no emprego do léxico selecionado pelo autor. Os signos verbais presentes no texto são responsáveis por toda a riqueza de sensações visuais e sonoras que emergem de sua leitura.

O título do poema já é um signo que indicia para o leitor a viagem a ser empreendida pelo tempo. Vejamos as definições que nos interessam do verbete *evocação*, no Dicionário Huiass (2011):

Evocação: 1. resgate voluntário feito pela memória, recordação. 2. tentativa de atração (de espíritos, seres, almas etc.) em rituais ou cerimônias específicas ou não de demônios, em rituais ou cerimônias. (p.424)

Partindo da ideia de que recordar é viver, vemos que a evocação opera uma espécie de resgate de acontecimentos guardados na memória. Esse período de tempo, de plena felicidade, resgatado pelo eu lírico, é também vivenciado por nós, pela imaginação, a partir da apreensão das vozes, cantigas, rituais e costumes presentes no poema.

O Recife que o eu lírico pretende cantar em nada se assemelha, entretanto, ao Recife de sua idade adulta. A memória consegue alcançar esse lugar após submetê-lo a uma espécie de depuração. É necessário que a cidade se desnude de todos os atributos adquiridos ao longo do tempo, como revelam os seguintes versos:

Não a Veneza americana
 Não a Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais
 Não o Recife dos Mascates
 Nem mesmo o Recife que aprendi amar depois –
 Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura

A verdadeira poesia está no Recife de sua infância:

Recife sem mais nada
 Recife da minha infância

O Recife que se descortina é rico de elementos da cultura popular, como os falares regionais, as brincadeiras infantis e as manifestações de religiosidade. As ruas desse lugar não homenageavam personalidades da sociedade; suas denominações completavam o enredo de seu mundo mágico: Rua da União, Rua Aurora, Rua do Sol, Rua da Saudade. O alubrimento provocado pelo conhecimento do sexo oposto é resgatado da memória com a mesma emoção experimentada na infância, momento em que o fato se passou.

A emoção provocada pela lembrança de todas as cenas narradas é experimentada também pelo leitor. O caráter narrativo, pouco comum num texto poético, faz com que os episódios lembrados tenham uma aparência de realidade não só para o eu lírico como também para quem lê. A viagem empreendida por quem canta os versos se dá por meio de cenas que se tornam reais diante de nossos sentidos.

Como podemos ver, o discurso direto torna presentes as cenas narradas. Essa modalidade de discurso faz emergir, no ato da leitura, os sons, a gestualidade do corpo e do rosto que atuam como complementos do discurso verbal. Desse modo, os episódios resgatados da memória são imagens que se tornam vivas para aquele que lê.

As cenas que aparecem ao longo do poema narrativo *Evocações do Recife* funcionam como quadros cinematográficos que se apresentam diante do leitor. Essas passagens não só passam certa dinamicidade ao texto verbal como também revelam elementos importantes para o processo de semiose, pois nelas há informações caracterizadoras dos lugares e personagens. Os signos presentes no texto evocam aquilo que representam e ainda fazem suscitar um número indefinido de associações. Logo, os quadros que se apresentam à mente interpretadora funcionam como signos desencadeadores de outras cenas de mesma natureza. Podemos dizer, assim, que o léxico utilizado num texto poético é chave para a formação de múltiplos sentidos. Além disso, os signos verbais são plenos de dados culturais, logo, a seleção do léxico está sempre de acordo com as intenções do autor, perpassando conceitos e costumes de determinado grupo social.

A leitura atenta de *Evocação do Recife* mostra, com base no léxico, a presença dos hábitos sociais, religiosos, das brincadeiras de infância e dos acontecimentos que permaneceram para sempre na mente do eu lírico.

Podemos, assim, agrupar alguns signos presentes no poema nas seguintes isotopias:

Atividades, ocupações: a preta das bananas, vendedor de roletas de cana.

Hábitos do povo: cadeiras na calçada depois do jantar, mexericos, namoros, risadas, homens de chapéu fumando.

Situação das cidades interioranas: banheiros de palha.

Meios de transporte: trem de ferro, jangadas de bananeiras.

Brincadeiras e hábitos infantis: chicote-queimado, “coelho sai!”, “ Roseira dá-me uma rosa!”, partir vidraças, fumar escondido, pescar escondido.

Pregões: “Ovos frescos e baratos/ Dez ovos por uma pataca”.

Crenças e hábitos religiosos: novenas, sino, “Fogo em Santo Antônio.”

Festividades : cavalcada.

Nomes de ruas e de cidades: Rua da União, Rua do Sol, Rua da Saudade, Rua da Aurora, Recife, sertão de Caxangá.

Nomes de personagens: Totônio Rodrigues, Dona Aninha Viegas.

Variação linguística e registro de língua: Capiberibe, Capibaribe, midubim, nuinha.

Língua errada do povo, língua certa do povo, português do Brasil, sintaxe lusíada.

Fenômenos meteorológicos: cheia.

Experiência pessoal: moça nuinha.

É importante observar que, embora os signos verbais sejam talvez os elementos principais de um texto verbal, uma escritura não se faz somente com palavras. Além do mais, quanto maior o grau de iconicidade de um texto mais eficaz será o processo de semiose na mente interpretadora. Desse modo, uma escritura é o conjunto de elementos verbais e não verbais, cuja finalidade é a formação de imagens, de associações, de sensações na mente interpretadora responsáveis pela multiplicidade de sentidos de um texto verbal, sobretudo literário.

Afora as imagens criadas, que facilitam a leitura de um texto, a diagramação e as metáforas também contribuem para a formação da iconicidade textual. Os outros níveis da língua, como a sintaxe, a morfologia e a fonologia, aliados ao léxico, podem contribuir para a formação da iconicidade textual, ou seja, a correspondência entre forma e sentido. De acordo com Santaella (2001), é na poesia que o potencial icônico de uma língua é levado a seus limites.

Desse modo, num projeto textual, nenhum elemento, verbal ou não verbal, aparece por acaso. Tudo aquilo que é utilizado está a serviço das intenções comunicativas do autor.

Como já vimos, o poeta em *Evocação do Recife* faz um retorno ao passado, considerando a infância como a época de plena felicidade. O jogo entre presente e passado é bem marcado pela oposição que se estabelece entre os tempos verbais do modo indicativo: presente e pretérito imperfeito ou perfeito. Conforme observa Azeredo (2008), as relações de tempo na frase em português envolvem três momentos, que são o momento da enunciação, o momento tomado ponto de referência do fato expresso pelo verbo e o intervalo de tempo, isto é, a ocasião em que se dá o ato da fala ou da escrita, as etapas nas quais se divide a linha do tempo (presente, passado, futuro) e o segmento da linha do tempo representado como anterior, posterior ou contemporâneo ao ponto de referência.

Em *Evocação do Recife*, há momentos em que o eu lírico se situa no presente e canta acontecimentos do passado. Portanto, o presente é o momento da enunciação, o passado é o ponto de referência e o intervalo de tempo é contemporâneo ao ponto de referência.

Segundo Cunha e Cintra (1985), o verbo no pretérito imperfeito do modo indicativo encerra uma ideia de continuidade, de duração do processo verbal mais demorada. Vemos que o eu lírico, pela memória, se transporta a uma época passada, descrevendo o que era presente, como nos versos:

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas
 xale vistoso de pano da Costa
 E o vendedor de roletes de cana
 O de amendoim
 Que se chamava midubim e não era torrado era cozido

De acordo com Weinrich (cf. Koch, 1995), o pretérito imperfeito é próprio da descrição e da narração, formas de texto em que, segundo o autor, o locutor mantém uma atitude distanciada com o que é narrado, como observamos no exemplo anterior.

Há passagens em que o momento da enunciação coincide com o ponto de referência, isto é, numa operação que envolve a memória, o acontecimento passa a ocorrer no tempo presente, por meio do discurso direto. Vejamos estes versos: “Coelho sai!/ Não sai!”. Nesta passagem seguinte, o verbo no imperativo também traz a cena para diante de nossos olhos: “Roseira dá-me uma rosa/ Craveiro dá-me um botão”. Podemos observar que o verbo no presente, no discurso direto, o locutor se envolve com aquilo que é dito e envolve o leitor também.

Desse modo, os eventos ocorrem diante de nossos olhos, fazendo com que nos sintamos parte da plateia que assiste às brincadeiras das crianças, à arrumação das cadeiras na calçada, aos namoros. É possível também experimentar a sensação de audição da algazarra dos meninos, o badalar do sino, as conversas e os mexericos dos adultos.

Não só os verbos no presente nos envolvem com as cenas narradas. A pontuação também sugere o envolvimento do leitor: “Coelho sai!” A exclamação torna presente a passagem, como podemos ver neste verso: “Outra contrariava: São José!”

Mesmo em frases nominais, o ponto de exclamação já é um índice do dinamismo da cena, como vemos nesta passagem: “Cheia! As cheias! (...)”

A ausência da pontuação também significa. No poema, a inexistência de vírgulas no verso destacado recria, na mente interpretadora, o dinamismo da cena presenciada pelo eu lírico: “Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redomoinho sumiu”. Vemos que a iconicidade da sequência dos substantivos sem pontuação dá ideia da destruição causada força da água. Essa ausência de pontuação também, de certa forma, desenha no espaço gráfico o estado assombro do eu lírico diante da cena narrada.

Além da diagramação do texto, a presença de signo verbal por si só é capaz de provocar reações no leitor. A palavra “pregão” faz emergir em nossa mente a audição do anúncio do mascate: “Me lembro de todos os pregões:/ ovos frescos e baratos/ dez ovos por uma pataca”

A colocação pronominal que aparece no verso citado anteriormente se justifica nos versos em que o eu lírico se posiciona em relação ao português do Brasil:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Há outra passagem em que se observa a variação linguística: “Capiberibe /– Capibaribe”. É interessante observar que, fugindo ao costume, a forma da “língua certa do povo” aparece em primeiro lugar. A palavra que consta no Vocabulário Ortográfico da Língua

Portuguesa (2010) é “Capibaribe”. Em verso mais adiante, o emprego da forma popular “redomoinho”, variante de “redemoinho”, é também eleita para emprego no poema.

Cremos que parte da recepção positiva ao estilo de Manuel Bandeira se deve, em parte, à precisão no emprego dos signos verbais. Como vimos, o escritor causou grande surpresa ao fazer uso de palavras até então consideradas inadequadas a um texto poético. Porém, a leitura de seus versos mostra o grande rigor da seleção lexical. O emprego dos vocábulos é absolutamente coerente às intenções do autor. Além dos vocábulos próprios da variante popular já destacados, podemos citar, ainda, o emprego da palavra “nuinha” neste verso: “Um dia vi uma moça nuinha no banho”. O emprego desse diminutivo, comum na fala interiorana imprime ao verso o impacto causado no eu lírico, no momento em que se viu diante da moça totalmente nua. A mente interpretadora, por sua vez, pela imaginação, se coloca junto ao menino, acompanhando seu sentimento de perplexidade.

Portanto, a presença de palavras do registro popular da língua não poderia ser mais adequada ao contexto, como vemos no excerto:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque é ele que fala gostoso o português do Brasil

Vemos, nesses versos, um pequeno manifesto, no qual se percebe o inconformismo do eu lírico, que poderia ser o próprio poeta, em relação ao comportamento radical da academia, que ignora o português do Brasil.

Percebemos que os versos finais desenham a conscientização do eu lírico de que o passado evocado vai se distanciando. Recife da infância se associa à casa do avô, como se vê na diagramação dos versos:

Recife...
 Meu avô morto.

O prazer do eu lírico provocado pela evocação do Recife da infância é interrompido no momento da percepção de que essa experiência só pode ser vivenciada na memória. O tempo presente é de saudades e constatações. O Recife do tempo do avô tão bem simbolizado pela Rua do Sol, Rua da União, Rua da Aurora e pela Rua da Saudade somente é revivido na poesia.

3. Conclusão

Evocações do Recife representa bem poesia de Manuel Bandeira, sobretudo no que se refere ao fato de que o poema faz parte de *Libertinagem*, obra que consagra definitivamente o escritor como um dos grandes nomes da literatura brasileira. Nesse livro o autor assume, definitivamente, o português do Brasil como material do seu fazer poético. Além de utilizar um registro de língua tipicamente brasileiro, com uma sintaxe bem distinta da sintaxe lusitana, o autor faz uso de um léxico bastante inovador.

Vemos, nos versos do poeta, palavras encontradas no dia a dia da gente simples carregadas de profundo lirismo. Isso fez com que seu estilo acabasse por conquistar até mesmo os leitores e críticos mais exigentes. Além de um léxico e de uma sintaxe tipicamente brasileiros, o poeta, juntamente com outros autores do Modernismo, como o compositor Villa-Lobos, buscou elementos da cultura popular para o seu fazer poético. Desse modo, é comum na obra de Manuel Bandeira a presença dos costumes e tradições religiosas trazidas

pelo povo português e também pelo povo africano, cantigas e folgedos recolhidos do inventário popular.

Acreditamos que o vasto material produzido pelo autor possa ser lido por estudantes de diferentes níveis escolares, pois a simplicidade da linguagem e dos temas pode aproximar o leitor da obra. Sabemos que por trás da linguagem aparentemente simples da escritura de Bandeira há questões bem profundas, inacessíveis ao leitor menos experiente. Porém, é importante lembrar que nunca haverá uma semiose ou processo de formação de sentido completa. Vamos ampliando nossa capacidade de percepção à medida que acumulamos informações, que poderão ser utilizadas para futuras digressões e associações.

Não há necessidade de que as primeiras experiências representem desafios para que o leitor extraia do texto todas as possibilidades de interpretação. O trabalho com o vocabulário pode ser uma estratégia de leitura bem eficaz, pois, ao fazer a observação dos signos empregados pelo autor, o leitor pode ampliar seu léxico e seu conhecimento enciclopédico.

Desse modo, à medida que o indivíduo aumenta seu grau de conhecimento e de informação, mais chances terá de descobrir outras possibilidades de leitura de um texto, como, por exemplo, a identificação de isotopias facilitadoras de descoberta de sentidos.

Referências bibliográficas

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss*. São Paulo: Publifolha, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1975.

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2011.

KOCH, Ingedore. *A Inter-Ação pela Linguagem*. São Paulo: Editora Contexto, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SIMÕES, Darcília. *Iconicidade Verbal. Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Dalogarts, 2009. Versão digital.

VOCABULÁRIO Ortográfico da Língua Portuguesa / Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Editora Global, 2010.