

Universidade Estadual da Paraíba
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade

MANUELA AGUIAR ARAÚJO DE MEDEIROS

HISTÓRIA EM QUADRINHO E LITERATURA: INTERSEMIOSE E TRADUÇÃO

Campina Grande
2008

MANUELA AGUIAR ARAÚJO DE MEDEIROS

HQ E LITERATURA: INTERSEMIOSE E TRADUÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura e Mídia em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

Campina Grande

2008

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

M488h Medeiros, Manuela Aguiar Araújo de.
História em quadrinho e literatura [manuscrito] :
intersemiose e tradução / Manuela Aguiar Araújo de
Medeiros. – 2008.
107 f. : il.

Digitado.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual da
Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2008.
“Orientação: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino,
Departamento de Letras e Artes”.

1. Literatura. 2. Histórias em Quadrinhos. 3. Discurso.
4. Tradução Intersemiótica. I. Título.

21. ed. CDD 808.1

MANUELA AGUIAR SALGADO DE MEDEIROS

HISTÓRIA EM QUADRINHOS E LITERATURA: INTERSEMIOSE E TRADIÇÃO

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Darbon Lorenz
Orientador



Prof. Dra. Denis Roberto
Examinadora



Prof. Dra. Marta Hilonga
Examinadora

À minha mãe e meu pai, símbolos do amor que me acompanham.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e meu pai, que demonstraram ser possível um ambiente de amor incondicional em todos os aspectos que isso possa significar. À ela, pelo carinho sempre presente, pelo sorriso que durante muito tempo alegrou meu espaço, pelos cuidados e registros importantes em minha vida. Sua ausência é sentida em etapas como esta. À ele, que pelas atitudes significativas de amor, mostra, até hoje, como as experiências de vida são aprendizados constantes e, que, com um abraço, um comentário, fez mudar minhas decisões.

Aos meus irmãos, Romero Filho, Meruska, Leonardo, Eduardo pelo que representam dia-a-dia: a conversa, o amor incondicional, a música, a criatividade respectivamente. São por eles, e com eles, que realizo caminhos mais seguros, com mais tranquilidade e prossigo com a certeza que não posso viver sem as conversas, sem o amor, sem a música e sem a criatividade.

À Melissa, pelas constantes idas ao meu quarto e que, com seus chamados constantes para abrir a porta, me desconcentrou, bagunçou, mexeu em tudo sempre com um sorriso chamando “titia”. Minhas tardes significaram movimento, alegria, sorrisos e histórias contadas por ela. A trajetória dessa escrita tem muito de sua história e de suas descobertas.

Aos meus amigos e amigas tão especiais, tão presentes, tão fundamentais para momentos de encontros em bares, em casa, no trabalho. À Sylvia, a minha segunda mãe pelos seus constantes mimos e atenção tão singular nos momentos que precisei dar boas gargalhadas. À Michele, amiga de infância que passou pelas mesmas angústias da escrita e que muitas vezes influenciou meus momentos de escrita com seus apelos, choros. À Rennes, pelo estímulo e pelas ligações sempre perguntando como ajudar. A Nilda, a parceira de farras e choros que me acalantou, aconselhou quando precisei e é, até hoje, quem melhor representa a palavra companheirismo em um momento muito especial para essa escrita: o sol, o mar, pessoas que gosto: Joyce, Niedja, Jade, Rafa, Neta, Rodrigo, Gi e Aninha. À Juciene que muitas vezes me escutou, aconselhou, brigou e que representa, hoje, uma amizade sincera, um reencontro feliz e duradouro. À Joel, pelas longas conversas em como ser prática em alguns momentos da minha escrita e que elas foram fundamentais na finalização deste trabalho.

Ao furacão que entrou na minha vida de forma avassaladora, que me proporciona momentos de prazer e alegria absurda com seus sorrisos, seus discursos, seus carinhos e zelo. Enquanto amiga e companheira de todas as horas, esteve em cada detalhe deste trabalho, nas tardes ao meu lado, na minha cama, nos meus pensamentos e sempre presenciou minha aflição em escrever e como essa prática afetava meu modo de falar, de andar, de olhar, de sorrir. Entendeu, em certos momentos, o meu tempo de escrita com carinhos e beijos e, com ela, foi possível acreditar em um futuro com mais tempo para nossos desejos, festejos e anseios. Ky.

Ao meu orientador, Luciano Justino, pela possibilidade do diálogo, pela paciência aos aflitos de uma historiadora na literatura com sugestões objetivas e práticas. A partir delas pude melhorar, reescrever e tentar alcançar uma pretensa perfeição!

Aos meus colegas de trabalho, Vanuza Silva, Luciano Queiroz e Faustino Teatino: o trio de longas conversas, gargalhadas e que me possibilitam experiências de amizade e companheirismo em construção! A todos meus alunos do curso de história, em especial para Carlos Alves, Alexandre Castro, Cibele Leal, Carolina, Adriano.

Às minhas turmas do mestrado e aos professores que possibilitaram um ambiente de sociabilidade único e inesquecível: Luís Adriano, Nivaldo, Jonildo, Elisabete, Edilane, João Adriano, Suênio, Angelina, Silvana, Patrícia, Golbery, Taciano, Romero, Rosimar, Alcinará, Ruth. Aos professores: Luciano Justino, Sebastien Joachim, Geralda Medeiros, Antonio de Pádua, Roland Walter, Rosilda, Alfredo Cordiviola, Goreti Ribeiro, Eli Brandão. E a Roberto, uma presença fundamental no dia-a-dia com seu olhar carinhoso e abraço gostoso!

Cada rabisco, pensamentos, consertos futuros, que aqui se encontram, são resultados de momentos, destas pessoas que estiveram presente direta ou indiretamente para a realização deste trabalho. Agradecê-las em forma de texto, em uma seqüência, significa construções em minha vida e que estão em constante ressignificações com seus gestos, palavras, carinho, incentivo e, principalmente, paciência. Colocá-los em primeiro, em segundo lugar e, assim, sucessivamente me possibilita pensá-los sobrevoando nessa escrita e ocupando outros espaços que aqui os conceitue.

Transgressão. Talvez um dia ela pareça tão decisiva para a nossa cultura, tão parte de seu solo quanto a experiência da contradição foi no passado para o pensamento dialético. A transgressão não busca opor uma coisa a outra ... não transforma o outro lado do espelho ... em uma extensão rutilante ... sua função é medir a excessiva distância que ela inaugura no âmago do limite e traçar a linha lampejante que faz com que o limite se erga.

(M. FOUCAULT. Prefácio à Transgressão. In: *Linguagem, contramemória, prática*)

RESUMO

A história em quadrinho, hoje, tem ocupado espaços nos estudos acadêmicos e, análises sobre sua dimensão estética e discursiva, tem suscitado alguns questionamentos em relação à sua composição, distribuição e, principalmente, sua recepção na contemporaneidade (cultura de massa). Assim, sua alta circulação tem alcançado outras disciplinas como a literatura, por exemplo. Esta, historicamente pensada a partir da biblioteca, tem tido encontros fortuitos com esse suporte e seu discurso constituinte tem passado por alguns questionamentos ao fazer parte da linguagem verbo-icônica. Dessa forma, o conceito de belo, de encantador, do inefável e do sentimento, que durante muito tempo lhe conceituou, tem tido ressignificações a partir desta intertextualidade. Ou seja, com *O Poeta* objetiva-se estudar de que forma a literatura neste espaço é estudada e, por isso, pretende-se historicizar sua constituição enquanto prática discursiva para, então, em um segundo momento, analisar de que forma Laerte produz uma semiótica da memória a partir da hipótese básica de que, por trás do paródico duelo entre o poeta e os anti-heróis do Tiête, existe um produtivo diálogo entre diversas modalidades discursivas, realizada pela tradução intersemiótica que possibilita a heterogeneidade do texto literário.

Palavras-chave: Literatura, HQ, Discurso, Tradução Intersemiótica

ABSTRACT

The HQ today, has occupied space in academic studies and analyses on their size and aesthetic discourse, has raised some questions regarding its composition, distribution and, especially, its reception in the contemporary (of mass culture). Thus, its high circulation has affected other disciplines such as literature, for example. This, historically thought from the library, has had meetings with fortuitous that support and its constituent speech has gone through some questions to be part of the verb-iconica language. The concept of beautiful, charming, and the ineffable feeling, that for a long time has had resignificacions from this intertextuality. That is, with the poet aims to study how the literature in this area is studied and, hence, it is intended historical its constitution as discursive practice for, then in a second time, examine how we Laerte produces a semiotic the memory from the basic assumption that, behind the parodic duel between the poet and anti-heroes of Tiete, there is a productive dialogue between different forms discursive, held by the intersemiotic translation that allows the heterogeneity of the literary text.

Keywords: Literature, HQ, Speech, Translation

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I | |
| LITERATURA E HQ: A DOR E A DELÍCIA DO ERUDITO NO MASSIVO E NO POPULAR | 4 |
| 1.1 O discurso literário | 5 |
| 1.2 O discurso constituinte | 17 |
| 1.3 Literatura contemporânea | 24 |
| CAPÍTULO II | |
| MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NA MÍDIA CONTEMPORÂNEA | 37 |
| 2.1 A guisa de método e pressupostos de base | 37 |
| 2.2 Poesia-duração, poesia-esquecimento | 43 |
| 2.3 Terceiro tempo, prorrogação, ou... .. | 52 |
| CAPÍTULO III | |
| A TRA(DU)IÇÃO INTERSEMIÓTICA | 66 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 93 |
| REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA | 97 |

INTRODUÇÃO

A história em quadrinho como veículo de comunicação visual impressa é um gênero do discurso com pelo menos um século de existência, mas o interesse em estudá-la na perspectiva de um discurso gráfico-narrativo-visual em profícuo diálogo com a literatura é recente. Fugindo da idéia da linguagem visual enquanto contemplação e veracidade, conferida pelo senso-comum às imagens, nosso objetivo teórico-metodológico geral é compreender a HQ conforme as formações discursivas e os estágios do saber indissociável de cada época histórica, tal entendimento se aplica aqui à literatura enquanto ponto de partida e de chegada da HQ de Laerte, *O poeta*, corpus de nossa pesquisa. A relação histórico-cultural, com claras conotações políticas, de uma política dos gêneros e das linguagens, da HQ e da literatura é nosso ponto de partida, em que tanto uma visão hierarquizante e, em última análise preconceituosa e superficial, da HQ quanto uma abordagem excessivamente estética e em certo sentido mitificadora da literatura estão descartadas. Qualquer linguagem e/ou representação, seja ela visual, verbal, sonora ou híbrida, apresenta limites que dizem respeito à sua própria historicidade ou episteme onde está inserida.

A pesquisa que empreendemos tem o caráter e o compromisso ético, por que não dizer, de ressignificar tanto a HQ, geralmente tomada como obra menor, quanto a literatura, tida como a forma mais sublime de arte verbal. Entender como pensadores de diversas correntes estão reconfigurando nossos hábitos teórico-metodológico em relação a estas duas formas de linguagem. A HQ, ao confrontar a literatura e ao se propor como

leitura crítica dela, constrói um debate sobre suas singularidades: como ela foi construída e instituída socialmente, sobretudo na modernidade.

Assim, pretende-se observar quais as implicações da migração da poesia para a HQ e como essa atitude reconfigura os horizontes de produção, circulação e consumo da literatura. Percebendo a literatura como um campo de relações construídas que, apesar de ter sido historicamente conhecida como fechada em si, levanta algumas questões sobre a sua participação em outros suportes. Nesses termos, ela passa a ter como espaço identitário não apenas uma biblioteca, por exemplo, mas pode vir a ser estudada a partir de outros lugares. E o debate recente sobre a ressignificação da literatura é, também, questionamentos sobre suas extensões e de que forma esses outros lugares fazem com que (re)pensemos seu papel.

Dessa forma, como entender a literatura em outros lugares sociais? Como entendê-la em um ambiente cada vez mais disseminante como as HQs? O debate, então, começa a girar em torno do que poderá vir a ser a literatura não apenas no ambiente que lhe dá legitimidade – o livro – mas, também, em outros lugares institucionais até então não reservados a ela. Nesse sentido, percebe-se que ela ocupa um outro significado quando estudada na história em quadrinho que se pauta numa outra semiose, em outros mecanismos de produção, circulação e consumo intersemiótico, de alta circulação, constituída de enunciados particulares e que tem instigado alguns pesquisadores a pensarem sobre sua função dentro da sociedade tentando perceber o que, como e para quem é produzida.

A relação teórico-conceitual do texto literário com a HQ é o ponto de partida de nossa pesquisa, servindo de base metodológica, constituindo assim o primeiro capítulo. Um debate que não pode deixar de lado são as características e propriedades estruturais e institucionais de cada uma (literatura e HQ) e precisa estudá-las com métodos de análises

diferenciadas já que participam de domínios do saber específicos para por fim fazer suas conexões possíveis. Isto posto, pretende-se, no primeiro capítulo, analisar o suporte quadrinístico para a obra de Fernando Pessoa no sentido de outro lugar literário, para pensar a literatura enquanto construção discursiva que pode ser debatida historicamente já que está ligada a um conjunto de instituições que a cristaliza. Analisar a HQ como um objeto de pesquisa para a discussão do que se convencionalizou ser literatura, de que forma essa construção é historicamente pensada e/ou debatida, e como discutir obra de arte diante de um conjunto de instituições específicas que constitui o lugar da literatura.

No segundo capítulo, esse diálogo — literatura e HQ — cria uma redefinição da poesia e da literatura, de que forma a impossibilidade da morte do poeta, pressuposto tácito da literatura moderna tratado ao mesmo tempo com ironia e com seriedade por Laerte, conduz a uma semiótica da memória de uma poderosa tradição discursiva e do esquecimento correlato à migração desta mesma tradição da alta literatura para a cultura de massa, partindo da hipótese básica de que, por trás do paródico duelo entre o poeta e os anti-heróis do Tietê, existe um produtivo diálogo entre diversas modalidades discursivas.

Por fim, no terceiro capítulo objetiva-se estudar a implicação desse diálogo para uma teoria da tradução intersemiótica posto instaurar novas implicações discursivas através de um regime de linguagem que produz um discurso heterogêneo e coloca o texto literário e o lugar do autor em outro patamar, teórico, instituição e político.

CAPÍTULO I

Literatura e HQ: a dor e a delícia do erudito no massivo e no popular

Piratas do Tietê e outras barbaridades conta a história de Fernando Pessoa que tenta o suicídio às margens do rio Tietê, São Paulo, diante de perguntas sobre a sua função nesse mundo contemporâneo, do valor de sua poesia e de seu legado literário. Sua primeira tentativa é frustrada até o seu encontro com os piratas, que passam a atacá-lo constantemente. Na perseguição ao poeta, aqueles utilizam vários instrumentos como uma garrucha, canhão, querosene, espada, enfim, tentativas vãs, pois, além de não conseguirem destruir o poeta, vêem seu barco destruído. Ao final, às margens do rio, o poeta se depara com uma grande quantidade de repórteres, câmeras de TV e que o esperam para uma entrevista, como um herói de massa ou superstar.

É possível perceber, nessa HQ, como a poesia carrega uma densa bagagem, um saber de outra temporalidade, que insiste em permanecer vivo na lógica simbólica do audiovisual e da cidade contemporânea. Fernando Pessoa, metonímia do poeta por excelência, apresenta-se num ritmo que contrasta com o dinamismo alucinante e fragmentador dos automóveis que o ultrapassam. Na metrópole contemporânea, na São Paulo invadida por piratas que cortam o rio-mar, o poeta não só apresenta outra temporalidade; os seus versos flutuam, “atemporais”, acima dos insultos que vêm de piratas, pedestres e motoristas. Os versos do poeta, assim como seu carro velho

estruturam-se numa sintaxe singular, um tanto anacrônica, mas que consegue superar, parece que pela força mesma de sua não contemporaneidade, todas as tentativas de assassinato empreendidas pelos piratas e corroboradas pela intenção do próprio poeta em dar cabo de sua vida. Garrucha, canhão, querosene, espada são insuficientes. O poeta não esquece. É de seu discurso que tira a seiva que mantém viva a despeito da ameaça de todas as mortes, a poesia.

1 O Discurso Literário

Certa vez René Welleck e Austin Warren afirmaram, num livro que se tornaria um clássico da Teoria literária, que “a literatura não pode sequer ser ‘estudada’, apenas podemos lê-la, gozá-la, apreciá-la” (WELLEK; WARREN, 1976, p.14). Tal “gozo” e apreciação, se submetido a uma perspectiva histórica e sociológica, de uma história e de uma sociologia das instituições que fundamentam e fazem circular os gêneros do discurso, dentre eles a literatura, pode, por hipótese, nos dar a base da discussão que intentamos empreender aqui: a de observar como o texto de Laerte, *O poeta*, dialoga com a literatura a partir de dois grandes eixos: 1) o que diz respeito a uma semiótica da memória, de uma poderosa tradição discursiva, e do esquecimento a que a migração desta mesma tradição arrisca-se no processo; 2) o outro, os problemas de tradução implicados, de como uma semiótica da memória e do esquecimento configura um percurso dialógico, em que a intersemiose entre regimes e tradições diversas e situadas em lugares diferentes da produção cultural contemporânea reconfigura, com forte carga de ironia, tanto a ancestralidade do poeta quanto o descartável da cultura de massa.

Definida até o século XVIII como sinônimo de instrução com uma finalidade pedagógico-moralista e “relativo à arte de escrever e ler, ou ainda gramática, alfabeto,

erudição, etc.” (SILVA, 1973, p. 22), a literatura legitima-se ao longo do “breve século XX”, como linguagem que transmite uma diferença discursiva, exatamente no momento em que o discurso científico se especializava, acompanhando o desenvolvimento da ciência indutiva e experimental.

Roman Jakobson (1991, p. 31) dá ares de cientificidade à literatura ao postular o conceito de literariedade - aquilo que torna literário certos escritos, demarca a diferença do discurso literário em relação ao discurso comum e postula “a existência de uma função poética (ou estética, ou estilística, ou formal, etc.) da linguagem, situada no mesmo plano de uma função referencial, de uma função emotiva” (SILVA, 1991, p. 31). Sob este aspecto, o que se constrói é uma espécie de identidade individualizadora da literatura que, em contraste com a ciência, não pode ser verificada, mas apenas explicada: “Negando que a erudição literária seja uma ciência, insiste no caráter pessoal da ‘compreensão’ literária e na ‘individualidade’ – ou mesmo na ‘unicidade’ – de toda e qualquer obra literária” (WELLEK; WARREN, 1976, p.17-18).

A radicalidade instigante da posição de vanguarda dos estudos literários dos formalistas russos levou alguns de seus seguidores a estabelecerem um conceito de literatura como uma verdade contextualmente fechada. A linguagem literária vai sendo constituída como autônoma. Autonomia que acompanha o processo de profissionalização dos diversos campos do saber no Ocidente, a partir do século XIX, e que culmina nas relações de similaridade e diferença da literatura e da arte ou, dito de outro modo, da literatura como forma de arte. Beleza e literatura, então, se combinam e Vitor Manuel, ao historicizar o processo de construção de um conceito e de uma prática da literatura, dá o exemplo de Karl Philip Moritz que “afirma que a obra de arte é um microcosmo, um todo

orgânico, completo e perfeito em si mesmo e que é precisamente belo porque não tem necessidade de ser útil (Citado por SILVA, 1973.P. 81).

Ou seja, o poético e, por extensão, o literário, são conceituados a partir do sentir, dos mistérios do sobrenatural, dos enigmas da vida, da contemplação da beleza. A beleza como uma obrigação do poema e como Vitor Manuel ressalta, uma discussão da poesia e da literatura sem se adular com contatos impuros, pois assim ela preserva cada vez mais sua grandeza estritamente estética, que pode vir a oferecer “ao homem uma via luminosa de depuração das paixões e de libertação interior” (SILVA, 1973, p.92).

Complementando o que Vitor Manuel fala da literatura com contatos impuros, temos Pascale Casanova, ao ressaltar que há uma “república internacional das letras” (CASANOVA, 2002), com suas singularidades de funcionamento. Uma república que tem uma história marcada por violências, por hierarquias, ou seja, uma construção histórica que convencionalizou uma instituição literária a partir de silenciamentos, exclusões. Uma construção que passamos a questionar de onde vem, como funciona, para que e por que.

O estudo dessa “república internacional das letras” passa a ser questionado e analisado, segundo Casanova, a partir do momento em que estabelecemos um diálogo com sua construção, ou seja, ao deixarmos esse lugar do invisível, de “uma fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário” (CASANOVA, 2002, p. 26). Um universal literário que muitas vezes fez ocultar singularidades históricas fundamentais, para se entender a instituição literária como esse espaço literário mundial que passa a ser chamado por Casanova de capital cultural ou civilização, destacando que a literatura está envolta num mercado específico que lhe abriga e dá valor: “um espaço onde circularia e se permutaria o único valor reconhecido por todos os participantes: o valor literário” (CASANOVA, 2002, p. 28). Esse valor está no que vemos constantemente no nosso dia-a-

dia: aqueles textos que representam e/ou legitimam uma história nacional e que passam a ser patrimônio e chamados de clássicos ou canônicos, tornando-os intemporais e criando, assim, o seu próprio mercado. Um exemplo de maior referência a esse mercado é o nome daquele que escreve que, quando é reconhecido, passa a ocupar o tão “famoso” e “desejado” mercado literário para, finalmente, ter um valor literário. Por isso, passamos a entender que essas práticas literárias como “norma reconhecida como legítima para todos” (CASANOVA, 2002, p. 32) naturalizou-se de uma forma tão intensa, que se delimita que lugar a literatura ocupa: um lugar do “universo encantado”, onde apenas alguns podem e se instituem com o poder de dizer o que é ou não literário.

Dessa forma, ao estabelecer esses limites, vê-se como esse processo de constituição do campo literário é amplo e como promoveu um espaço específico que permite a alguns dizerem o que é e o que não é literário. O que é reconhecido como a literatura é esse “mercado” com limites traçados e que convencionaliza a obra intemporal e imortal. Assim,

A literatura, como um valor comum a todo um espaço, é uma imposição herdada decerto de uma dominação política, mas também um instrumento que, reassumido, permite que os escritores desprovidos especificamente tenham acesso a um reconhecimento e a uma existência específicos. (CASANOVA, 2002, p.150)

Casanova, ao discutir sobre essa “república internacional das letras” estabelece um diálogo com o que seria a literatura no âmbito da política e como esse espaço de valor é fundamental para aqueles escritores desprovidos, ou seja, como esse espaço estabelece certas normas e/ou regras que faz a produção de um escritor ter uma existência específica. a partir do debate da temporalidade, a autora discorre sobre essa instituição literária e que ao fazer parte de um contexto histórico específico, desprende-se “constituindo (...) sua própria temporalidade até hoje despercebida” (Id.,2002, p. 419), ou seja, esse espaço produzido historicamente tem uma temporalidade que lhe é própria, e é a partir dela que

podemos estudar uma história literária, levando em consideração todos os mecanismos e práticas que a instituíram.

O que Casanova tenta especificar é o que Bourdieu posteriormente irá discutir também: a construção da universalidade da literatura, pois, segundo ela, “só compreendendo o extremo particularismo de um projeto literário é possível ter acesso ao verdadeiro princípio de sua universalidade” (Id, 2002, p. 424). Um projeto que especifica o que foi comentado anteriormente: de um mercado, de um valor literário, de regras, normas convencionalizadas construindo, então, uma república internacional das letras com uma temporalidade singular, ou até uma “literatura pura” como destacou.

Ao fazer menção a essa instituição literária como uma construção, que legitimou seu espaço a partir da universalidade, Bourdieu (2000, p. 283) analisa de que forma a obra de arte

em si mesma e por si mesma, enquanto forma e não enquanto função, é inseparável do aparecimento de produtores animados de uma intenção artística pura, ela própria indissociável da emergência de um campo artístico autônomo, capaz de pôr e de impor os seus próprios fins contra as exigências internas.

Aqui, o autor estabelece um diálogo com o que Casanova já lança em sua análise da república internacional das letras, ou seja, a intenção dos estudos literários para uma literatura no sentido de um campo artístico autônomo, com os “produtores animados de uma intenção artística pura”, ou seja, instituições que estabelecem esse lugar e que, segundo Bourdieu, é capaz de impor suas exigências estéticas. Essa intenção artística pura é o que ele analisa sobre as condições particulares que estamos frequentemente presenciando desde a escola até os museus. São essas práticas culturais que instituem a literatura no seu campo universal e a constroem como imortal. Por isso, dizer que a literatura, como representação da arte e do belo, existe “duas vezes, nas coisas e nos

cérebros” (BOURDIEU, 2000, p. 285), é também dizer que ela existe a partir de toda uma trajetória de experiência do esteta, no dia-a-dia com o que é literatura e como se constitui.

O que Bourdieu traz sobre essa instituição é que ela é construída a partir da convivência e da experiência, e que o sujeito que passa a definir o que é literatura teve todo um conjunto de práticas discursivas e de agentes que lhe garantiram esse conceito e/ou lugar universal. Como ele próprio ressalta:

um conjunto de agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres (...) que têm interesse na arte, que vivem para a arte e também da arte (...) que colaboram por meio dessa luta na produção do valor da arte e do artista. (2000, p. 291).

São esses agentes e produtores de obras, juntamente com instituições acadêmicas, as escolas, os museus etc, que delimitam esse lugar e caracteriza a literatura, a partir do que é adjetivado como belo. São os pares de adjetivos que vão estar presentes nessa trajetória que estrutura a expressão e experiência literária. Por isso ao estudar essa historicidade, observa-se, que por ser constantemente utilizada a expressão “belo” para a literatura, ela se torna comum e assim se legitima ao longo do tempo. Essa categoria do belo é, então, uma prática dos estudos literários e que está vinculada ao contexto histórico, ou seja, a um universo social situado e datado, possibilitando uma historicização desses produtos culturais, como fala Bourdieu (2000, p.295)

Mas historicizá-los não é somente, como se pensa, relativizá-los tendo em conta que eles apenas têm sentido quando referidos a um determinado estado do campo de lutas; é também, restituir-lhes a sua necessidade, subtraindo-os à indeterminação resultante de uma falsa eternização, para pôr em relação com as condições sociais da sua gênese, verdadeira definição geradora.

A literatura é um produto social e de que forma essa historicização e a análise da construção de seu conceito estão relacionadas não apenas a essa constante luta de interesses, mas tenta entender quais as condições sociais que estabeleceram sua gênese.

Dessa forma, sua gênese está ligada, também, ao que o autor fala da estética, da beleza da literatura, e como isso é uma invenção, um paradigma que pode vir a ser estudado e/ou questionado: “uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos” (BOURDIEU, 2007, p. 11). Por essa razão, que a teoria estética leva Bourdieu a falar dessa autonomia da literatura: há aí um despreendimento e um desinteresse com a cultura de massa que passa, então, a legitimar a imortalidade daquela.

Desta forma, a noção do belo se cristaliza nos estudos literários e é na perspectiva do agradar que será importante discutir qual a diferença entre o belo e o útil, considerando-se que “agradar” é mais importante do que instruir e essa característica, de origem kantiana, está relacionada à noção de que o belo “define-se por sua natureza não-utilitária” (CULLER, 1990, p.15). Assim, “em que data na história da escrita secular os homens passaram a falar de poemas ou histórias como sendo imortais?” (BLOOM, 1994, p.27). Ao lançar esse questionamento Harold Bloom destaca, assim como Michel Foucault que a idéia de literatura, de cânone, não começa até meados do século XVIII, momento marcado pela sensibilidade, pela sentimentalidade, pela beleza. Essa construção da instituição literária está intrinsecamente ligada com a violência já destacada por Casanova: uma luta entre textos pela sobrevivência. Uma sobrevivência que está ligada a escolhas, seleção feita pelos grupos sociais, que instituem o cânone. E é esta seletividade que funda, segundo Bloom, o pensamento cultural, a partir da idéia da imortalidade. Assim, as obras literárias canônicas “sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações muito pouco têm a ver com luta de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade” (Id., 1994, p.44)

Nessa passagem, Bloom resume o que vem sendo discutido até então: como essa instituição literária é complexa no sentido de ser construída pelas de relações sociais - leitor, construção da linguagem, instituições. Logo, a estética na literatura é construída a partir dessa relação e dessa oposição ao discurso científico, já discutido anteriormente, trazendo para si a idéia do belo, do sobrenatural.

Na análise da HQ, com Fernando em Pessoa, percebe-se em que sentido essa imortalidade foi construída pelos estudos literários enquanto campo do saber, na medida em que o poeta está imune aos ataques, uma vez que, a poesia é memória de sua história singular e autônoma e se desconstrói no momento em que a poesia “está solta” e invade a cultura de massa e popular. Com Laerte, a poesia é esquecimento e abertura para novas poeticidades. Dessa forma, a “retórica da imortalidade é também uma psicologia de sobrevivência e uma cosmologia” (BLOOM, 1994, p.26).

Legitimada pelos estudos literários, a poesia ficou conhecida como esse lugar do mistério, do sobrenatural, de que ela já está no mundo e, ao poeta, cabe a função de materializá-la, como se ela já estivesse “por aí”, pronta para ser divulgada e que apenas ele tivesse a sensibilidade de conhecê-la, identificá-la e produzi-la. Isso perpassa toda a literatura pós-romântica, do artista maldito, inspirado, “antena da raça”, e vai ser transformado em pedra de toque dos estudos literários ao longo de todo o século XX, inclusive como forma de diferenciá-la da cultura popular e, sobretudo, da cultura de massa.

A poesia é concebida como a única via de conhecimento da realidade profunda do ser, pois o universo aparece povoado de coisas e de formas que, aparentemente inertes e desprovidas de significado, constituem a presença simbólica de uma realidade misteriosa e invisível. O mundo é um gigantesco poema, uma vasta rede de hieróglifos, e o poeta decifra este enigma, penetra na realidade invisível e, através da palavra simbólica, revela a face oculta das coisas. (...) o poeta é o vidente que alcança e interpreta o desconhecido, reencontrando a unidade primordial que se reflete analogicamente nas coisas (SILVA, 1973, p. 107)

Os estudos literários vão, assim, construindo uma noção de poesia e de literatura em que a emocionalidade, a sensibilidade, como se destacou, é, então, uma extensão dessa realidade invisível, que apenas o poeta tem o poder de decifrar. É com ele que os estudos literários constroem um campo autônomo, como foi discutido por Bourdieu anteriormente, e a poesia passa a ser materializada, toma “corpo” e passa a ser lida e “sentida” por aqueles e que, revelada através da *palavra simbólica*. O mundo repleto de poema pode vir a ser decifrado e essa realidade invisível é vista pelo vidente, ou melhor, pelo poeta.

Júlio Cortazar, numa perspectiva intencionalmente utópica e de base surrealista, articula a faculdade poética do poeta com a do mago, do indivíduo inspirado que tem a aptidão de transformar o invisível em visível. Segundo ele,

O poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumental eficaz; não um surplus mas um sentido espiritual – algo assim como olhos e ouvidos e tato projetados para fora do sensível, apreensores de relações e constantes exploradores de um mundo em sua essência irreduzível a toda razão. (1999, p. 255)

O poeta se apresenta, segundo Cortázar, como um ser supra-racional já que a materialização da poesia se dá numa relação singular, própria do fazer poético, com os sentidos: olhos e tato *projetados para fora do sensível*. O Poeta é um mago que tem consigo a eficácia da palavra, o valor sagrado dos produtos metafóricos. Assim, a faculdade poética é anterior ao prosaísmo do nosso mundo, já que prefere sentir a julgar, ou como ainda declara aquele autor, “magia do primitivo e poesia do poeta são (...) dois planos e duas finalidades de uma mesma direção”. (1999, p. 256). Culler (1990, p. 78) critica esta extravagância sublime da poesia, pois ela implica num extremado individualismo que submete os “objetos inanimados ao desejo do falante”.

Quando ele estabelece um debate sobre esses produtos metafóricos, ao falar sobre a linguagem, em primeiro plano, faz referência à questão da estranheza, ou seja, “torná-la estranha através da organização métrica e da repetição de sons” (CULLER, 1990, p. 81) e afirma que essa característica da linguagem passa ser a base da poesia. E como está relacionada com a retórica, o uso abundante de figuras de linguagens visa ser uma poderosa construção persuasiva. A poesia passa a ser legitimada como uma saída segura de emoções intensas. Daí a metáfora ser considerada básica à linguagem e à imaginação. Percebe-se, então, como os poemas lutam para ser um evento. Para que isso aconteça, o papel do poeta é visto, pelos estudos literários, como fundamental, pois seu empenho “sobrenatural” faz com que perpetue uma intensidade de emoções que não são compartilhados com qualquer leitor. “Ser poeta é empenhar-se em ser bem-sucedido nesse tipo de coisa” (CULLER, 1990, p.79).

Os estudos literários fundamentam, a partir do “longo século XIX”, uma noção de literatura e de poesia ligada a essa atividade da intuição e do sentir. E, como ressalta Cortázar, essa eficácia está presente na metáfora ao ser utilizada por ele, pois tem todo um valor sagrado, já que a poesia é uma extensão de sua sensibilidade e desse sentido espiritual. Por isso, Welleck e Warren (1976, p. 26) discutirem o poeta numa convenção estabelecida: a da linguagem que “faz poesia por ele”. Ela tem uma participação fundamental no “trabalho” do poeta, já que ele terá que decifrar a realidade misteriosa e invisível do mundo que está aí pleno de poema: o mundo que, como destacou Vitor Manuel, está repleto de hieróglifos, a fim de serem desvendados pelo grande mago. A poesia, e, também, a literatura é construída como significando prazer, puro som e imagem, a partir da percepção daquilo que imaginamos, à medida que a beleza está no mundo originariamente (antes de estar no poeta ou no poema). A literatura e a poesia, portanto,

estão sempre nesse lugar transitório: do abstrato ao concreto; da percepção para a objetivação. Constituem uma substância imaterial “anterior ao exercício de realização, por intermédio do qual se concretiza; ou, ainda, como um estado que toma conta do poeta, condição necessária à execução de seu exercício poético”. (LYRA, 1986, p. 06). O poeta, então, é aquele que consegue exprimir o que as pessoas sentem, e, nessa idéia de Lyra, elas se tornam mais conscientes daquilo que sentem e, dessa maneira, o poeta as ensina sobre si próprias.

Neste estudo vai-se construindo a proposta em conhecer a obra literária como estrita individualidade. A obra literária é a manifestação lingüística da interioridade do poeta que, segundo Vitor Manuel, não se dirige a todos os homens, à popularidade e aos aplausos da massa, ou seja, “na sua altivez, fala apenas para um escol, para os raros capazes de entender e de amar a sua criação” (SILVA, 1973, p.94). O poeta, então, não faz parte das massas. Ele está cada vez mais restrito a um tipo de público que consegue estabelecer um diálogo com a sua produção. O poeta é construído, então, como esse indivíduo isolado que se interessa pelos estados da alma que se preocupa em falar sobre as próprias sensações. O universo exterior só é considerado quando existe uma identificação, ou é passível de ser interiorizado por ele. A função primordial da poesia, segundo Welleck e Waren, “é a da fidelidade à sua própria natureza” (1976, p.42) e nessa sua própria natureza está intrínseco todo um debate sobre sua construção, que será destacado na próxima discussão sobre a literatura no âmbito do discurso.

2 Discurso Constituinte

A literatura enquanto discurso será um dos pontos de debate tendo Michel Foucault, Maingueneau, Guatarri e Rolnik, como autores que trazem esse debate assim como Bourdieu, que já foi estudado anteriormente, e Casanova. Aqui nos detemos nos três primeiros e na forma como contribuem para o nosso objeto de pesquisa: a história em quadrinho “O Poeta”. Foucault fala da construção dessa instituição literária como uma correlação, como é construído a partir de outros enunciados que são excluídos a ponto de falarmos numa política de silenciamento que Casanova destacou uma construção baseada na violência e nas exclusões. Entender, então, a construção desse discurso é tentar “mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar?” (FOUCAULT, 2000, p.31-32).

O que se pensa sobre literatura foi construído a partir de experiências e pelas instituições que a legitimaram. Uma experiência que está intimamente ligada à nossa subjetividade, como processo de produção social e material, ou seja, estamos em contato com toda uma circulação e/ou divulgação do que vem a ser literatura e passamos a subjetivar essa idéia. O processo de subjetivação, segundo Guatarri & Rolnik, é produzido “por agenciamentos de enunciação” (ROLNIK; GUATARRI, 1999, p. 32), construídos não individualmente, mas extra-individual e infra-humano. O extra associado individual associado ao econômico, social, tecnológico, midiático, e o infra, a todo o sistema de sensibilidade, de representação, de valor, propondo perceber todo esse processo de construção de um enunciado com um objetivo, uma proposta social, uma proposta de representação e de sensibilidade, perante uma sociedade da escrita. E quando a literatura é

estudada a partir de outros textos, suportes se estabelece uma outra leitura não apenas de sua definição, mas também da sociedade que a ressignifica.

Estudar a literatura, embasando-se nessa variedade de textos, é entendê-la com outros propósitos: o lugar que ocupa na sociedade, a transmissão, a produção, a “nova” relação leitor-autor. Faz-se, é necessário, então, observar o suporte desse novo tipo de escrita e perceber esse processo como “resultado da iniciativa humana (...) um pensamento que se constrói com base no conceito de pluralismo, de uma sociedade participativa” (PELLEGRINI, 1999, p.188). Uma sociedade que coloca em questão uma cultura tendo em conta os de lugares sociais, pois se estabelece um diálogo sobre a produção voltada, também, para um público plural, questionando a idéia de permanência da literatura, da poesia apenas nas grandes obras, no suporte do livro.

É tentador desistir e concluir que a literatura é o que quer que uma dada sociedade trate como literatura – um conjunto de textos que os árbitros culturais reconhecem como pertencentes à literatura (...) precisamos perguntar: ‘o que faz com que nós (ou alguma outra sociedade) tratemos algo como literatura?’ (CULLER, 1990, p.29)

Assim, Culler estabelece uma compreensão de literatura baseada no que Welleck e Warren já falam sobre o estudo da literatura identificado com a história da civilização: esses *árbitros culturais* levam a se perceber de que forma a literatura passa a ser uma construção fundamentada na proposta de uma sociedade frente às instituições que lhe dão legitimidade e/ou consolidam sua existência. É a literatura como política, vinculada às construções de sociabilidades que delimitam o que devem e o que não devem ser concebidos por “bela arte” – a bela arte, entendida, aqui, como um conjunto de textos envoltos por instituições e discursos que delimitam qual suporte, qual linguagem a caracteriza e/ou define. Uma das primeiras discussões necessárias para se entender historicamente esse lugar é de que forma ela se constituiu em relação a outros discursos,

isto é, como foi construído o seu “modo de organização, coesão discursiva, a constituição no sentido de estruturação de elementos que compõem uma totalidade textual” (MAINGUENEAU, 2006, p.62). Um lugar que, segundo Maingueneau, tem um funcionamento e circulação que muitas vezes é necessário ser estudado a fim de que se perceba a complexidade dessa construção de um discurso, que, no âmbito literário, não é isolado já que os enunciados que produzem não estão dissociados de todo um aparato que rege a sociedade: instituições acadêmicas, livrarias, bibliotecários, professores, críticos, estudantes. Por isso ele faz menção a essa atividade de enunciar o que é a literatura como uma associação do modo de dizer, de circular e sua função numa dada sociedade. Perceber a elaboração desse dispositivo enunciativo do discurso literário coloca-nos frente ao que o autor fala sobre a localidade paradoxal da literatura como discurso constituinte:

Não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria possibilidade de estabilizar-se. Sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira “constituência” (MAINGUENEAU, 2006, p.68).

Essa constituição primeiramente será discutida na difícil negociação do lugar (?) da literatura, já que é uma elaboração de discurso que se amplia e não se fecha em si mesmo, pois muitos outros participam da construção de sua legitimação. Uma constituição que tem como característica a paratopia (a negociação do lugar e do não-lugar), mas é de suma importância para entendermos o universo literário já que essa localização, que é tão necessária para sua sobrevivência, não está dissociada de sua atividade de enunciação, ou seja, para poder existir esse lugar do poeta, do literato, da linguagem da beleza é necessária toda uma estrutura de enunciação que legitime a literatura. Daí Maingueneau ressaltar que, ao estudar esse tipo de discurso constituinte, devemos estudar não apenas os autores, mas também todo um aparato, como foi dito

anteriormente, e que ele chama de “papéis sociodiscursivos encarregados de gerir enunciados” (MAINGUENEAU, 2006, p.69). Com esse estudo, de como é produzido o enunciado literário, tem-se a proposta de Michel Foucault, no que se refere à dessacralização da literatura, ou seja, entender todo o processo de construção do que é e não é literatura e como uma obra é “escolhida” para funcionar “na região ou no campo da linguagem qualificada de literária” (MACHADO, 2001, p. 130).

Com Laerte, percebemos o que Maingueneau e Foucault já aborda: um enunciado para o lugar da literatura, e, nesse caso, do poeta Fernando Pessoa. A HQ passa a ter um desses papéis sociodiscursivos que gera o enunciado do que vem a ser a literatura na nossa sociedade. Percebe-se “um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra” (MACHADO, 2001, p.70). Na HQ estudada, o que se percebe é essa instauração da obra de Pessoa como imortal, e através da paródia, Laerte constrói toda essa abordagem de uma forma mais divertida.

O poeta, então, é elaborado, por Laerte, como imortal e Fernando Pessoa é a representação dessa enunciação de a literatura precisa para exercer o poder que instaura uma obra, um tipo de linguagem, de discurso. A essa construção Michel Foucault chama de materialidade do discurso literário, que “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (FOUCAULT, 1999, p.08).

De certa forma, percebe-se, na HQ, esse processo da materialidade, que faz Laerte colocar em prática o que a sociedade construiu sobre o que vem a ser literatura. A partir dessa estratégia altamente selecionada, organizada por instituições percebe-se que a obra de Pessoa não mais se esgota. Ela continuará, assim como o poeta de Laerte. A construção

do poder foi estudado por Michel Foucault ao fazer uma avaliação sobre esse processo e de “como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 1999, p.17). A obra do poeta passa a ser valorizada por estar legitimada no ambiente literário, pois aí estão várias instituições envolvidas: professores, alunos, a crítica literária, a academia, bibliotecários etc. Sua obra passa a ser distribuída, repartida, valorizada desde o momento em que ocupa o lugar literário e quando a fronteira entre o que é literatura e o que não é já está bem definida.

Compreende-se por que, então, Foucault dizer que “a partir do próprio discurso, de sua aparição e de sua regularidade devemos passar às suas condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras” (1999, p.53). A condição externa de possibilidade desse discurso literário, no nosso estudo, é a HQ, e, a partir dela, passamos a pensar a construção do discurso que constitui a literatura. A aparição e a regularidade desse discurso são notados na HQ, quando Laerte passa a ser o enunciador desse lugar, desse discurso que faz com que a literatura seja literatura, quando ele passa a construir uma imagem do poeta enclausurado em sua própria obra, e quando se passa a pensar a construção desse discurso literário como “diferente dessas alusões ao silêncio, ao segredo, ao indizível, às modulações do coração, enfim a todos esses prestígios da individualidade” (FOUCAULT, 1999, p.141) e pensar a obra como uma parte da construção desse discurso que lhe dá garantias;

A obra (...) impõe a si mesma determinadas marcas que provam a si mesma e aos outros que se trata de literatura. Esses signos, reais, pelos quais cada palavra, cada frase indicam que pertencem à literatura, é o que a crítica recente, desde Barthes, chama de escrita. A escrita faz de toda obra como que uma pequena representação, algo como um modelo concreto da literatura. (FOUCAULT apud. MACHADO, 2001, p. 146).

Assim, o principal representante construído pelo discurso literário é a obra e passa a ter, na escrita, o que Foucault chama, a essência da literatura, já que aquela lhe dá materialidade, ou melhor lhe dá uma imagem visível e real. A escrita, na literatura, passa a ter um caráter que, segundo ele, é muitas vezes obrigada a ter um padrão para exemplificação. O que ele expõe é que o lugar convencionalizado como da literatura faz com que observemos o que posteriormente irá discutir sobre a grandeza de toda obra literária que passa prestar obediência a um código estabelecido e/ou construído. E assim, estabelecer um debate sobre essa construção é perceber como o discurso

nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante se seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma de discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 1999, p.49).

O que se propõe perceber é como essa *interioridade silenciosa* passa a ser construída em relação ao que é literatura. Como é interiorizada a idéia de seu lugar, sua definição que tem como enunciação a obra, a escrita. Um discurso que precisa se deslocar para se constituir, que precisa estabelecer fronteiras *para tomar forma de discurso*, como comenta Foucault, e a partir dessa prática de poder, construir uma consciência de si em forma de obra que enuncia o que vem a ser literatura e que ali ela está presente. Assim, passou a ser construída a idéia de que “na literatura só há um sujeito que fala, só há um que

fala, o livro (...) essa coisa na qual Sade foi (...) enclausurado e na qual também nós estamos” (FOUCAULT, 1999, p. 154).

Desta forma, passamos a questionar e muitas vezes entrar na discussão de quais elementos atuam como suporte a ressignificar literatura, assim como as regras que passam a ser elaboradas para sua significação circular. Segundo Foucault, esse lugar do livro na literatura passa a ser importante quando a retórica não mais existe, no final do século XVII, e somente depois de quatro séculos da sua invenção a literatura veio a se utilizar desse suporte. Assim, “a essência da literatura, no sentido estrito do termo, a partir do século XIX, não vai ser encontrada no teatro, mas no livro” (FOUCAULT, 1999, p. 153).

Desse momento em diante passa-se a compreender historicamente a prática literária perante a luta constante de produção de enunciados que a legitimem como discurso constituinte. Enunciados que passam a obedecer a ordem da instituição (suas regras, seus códigos).

Portanto, é a relação entre prática discursiva e instituição que responde pela materialidade do enunciado, o que requer que se considere o discurso não como um conjunto de signos, mas como uma prática que abarca regras determinadas historicamente (SARGENTINI; NAVARRO-BARBOSA, 2004, p.111)

Por isso ao estudar a construção do discurso, é fundamental considerar-se o debate sobre essas regras historicamente determinadas, pois se estabelece um questionamento sobre o poder que a literatura tem hoje. Um poder que foi construído por homens em um determinado período e que pode ser estudada como uma prática discursiva e com um suporte específico para a divulgação de seu enunciado: o livro. E isso foi possível diante de uma sociedade que instituiu o que vem a ser literatura, diante de um feixe complexo de relações que envolvem não apenas as instituições, mas também, “processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas,

tipos de classificação” (ARAÚJO, 2004, p. 221). É em vista disso que Foucault especifica que a literatura não se constitui a partir do silêncio e do que não pode ser dito. Foi exatamente por não ter deixado de falar e de fazer com que seus enunciados circulassem que ela fala até hoje e está aí a viabilidade da construção desse enunciado: ele se conserva e se transmite a partir do momento em que “as pessoas repetem, reproduzem, transformam, para os quais se traçam percursos preestabelecidos e aos quais se dá um estatuto na instituição” (FOUCAULT apud. ARAÚJO, 2004, p. 233).

3 Literatura contemporânea

A partir desse estudo do discurso, propõe-se, aqui, desconstruir o lugar convencionalizado para a instituição literária, e fecundar o debate sobre a suas ressignificações. O primeiro passo é entender essa produção, transmissão e recepção em uma determinada cultura: a cultura de massa. Assim, busca-se fazer a discussão da HQ juntamente com poesia, poeta e literatura objetivando estabelecer um diálogo com o que já foi discutido até então sobre esses lugares e suas construções históricas, levando-se em consideração o que Laerte questiona e/ou legitima como momentos dessa elaboração, dessa convenção. É começando a pôr em dúvida a legitimidade da noção de literatura que se consegue estabelecer um diálogo com a produção de Laerte, sem perder de vista questionamentos que ele levanta, tais como: não é porque a palavra literatura existe, ou porque está em um ambiente que lhe dá legitimidade (instituição universitária), que se torna evidente; É necessário percebê-la como construção e justamente por isso, pode ser discutida no âmbito da academia. Daí Todorov se perguntar: “Quem ousaria hoje decidir o

que é literatura e o que não o é, diante da irreduzível variedade dos escritos que se lhe costuma incorporar, sob perspectivas infinitamente diferentes?” (TODOROV, 1988, p.11)

Dessa forma, analisar o poeta, a literatura na cultura de massa é fazer menção à tentativa de ressignificar esses lugares e uma das questões que se pode perceber com Laerte é que o estudo da literatura não se limita apenas ao estudo da obra. Segundo García Canclini, o estudo “das condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (2000, p.151), é fundamental. Sentido este que, quando abordado na cultura de massa, será o da convivência com outros meios de difusão que a coloca, agora, em questionamento: seria sua morte? Perda de função? Como compreender o que Santaella (1996, p.55) chama de constelação de rupturas na literatura do nosso século? Uma literatura que adquiriu novos suportes, modalidades se transformando, enriquecida e com novas significações? A questão central deste debate da literatura na cultura de massa é analisar quando a sua divulgação maciça nos leva a um outro meio que não é o livro e, assim, trabalhá-la com um novo questionamento: como estudar esse conjunto de tradições simbólicas conhecidas como arte culta interagindo com as indústrias culturais?

Uma das propostas para analisar essas novas significações é pensar sobre a influência de outros códigos não apenas estilísticos, como vai ser caracterizada a literatura, mas também levar em consideração os discursos ideológicos, pensando o texto literário como um espaço intertextual, “espaço de confluência (de aceitação, de recusa, de transformação) de outros discursos (de teor literário e extraliterário)” (SILVA, 1973, p.34). Desta forma, a escrita está intimamente relacionada com o que o autor, (o poeta) se

confronta, ao se deparar com outros textos, que ele nega, deforma ou revitaliza a partir de sua produção.

Tenta-se verificar de que forma os estudos contemporâneos da literatura não apenas considerando-a como a expressão dos sentimentos do poeta, do escritor, mas “uma experimentação com ligações e formulações lingüísticas que torna a poesia uma dilaceração da cultura ao invés de principal repositário de seus valores” (CULLER, 1990, p. 76).

Com essas questões, a literatura torna-se objeto de estudos que permitem questionar as formas até então institucionalizadas, possibilitando estudar, também, as formas “marginalizadas” por ela própria. E este lugar marginalizado tem uma demanda simbólica peculiar e, ao apresentar características peculiares, alguns papéis até então definidos como literários passam a ser (re)interpretados.

Assim, entender as formas simbólicas de uma determinada sociedade é fazer referência, neste estudo, ao papel que as instituições midiáticas assumem, ou seja, como a mídia possibilita à literatura e ao poeta de Laerte “a exploração de novas estruturas de linguagem que transtornam hábitos adquiridos, desmascarando o que o discurso estabelecido cala ou camufla: pela busca de uma readaptação de nossa linguagem no mundo” (SANTAELLA, 1996, p.53).

A literatura, ao fazer parte de um novo ambiente de linguagem – o de massa, posiciona leitores e estudiosos frente a um conjunto variado de textos, signos que estão sendo transmitidos fora da estrutura tida como “literária”, desconstruindo o que Santaella chama de um discurso já estabelecido. Assim, perceber o discurso literário legitimado por instituições, faz com que analisemos de que forma é sua construção e que ela depende de

uma rede de lugares distintos, seja escolar, seja acadêmico. Esse discurso, como prática, coloca, no meio social, um conjunto de enunciados que unifica o pensar literatura, constrói sua identidade e operacionaliza seus lugares.

Vitor Manuel já ressalta, complementando o que Foucault discute, que “o texto literário é um cronótopo, uma mensagem que depende de múltiplos *discursos* culturais não-literários que atuam numa dada época e numa dada sociedade” (SILVA, 1973, p.35). Daí tentar estudar como esses códigos culturais caminham juntos com a produção da literatura, da poesia. São códigos que legitimam a construção de um discurso e que envolvem atitudes psicológicas, princípios éticos e religiosos que caracterizam um indivíduo, bem como um grupo.

Estudar, então, esse discurso é estar diante de uma construção da literatura a partir de influências extratextuais. Pode-se, desta forma, estudá-la quando passa a ocupar outros lugares e não apenas o livro. Neste caso, é o que Canclini fala sobre a coexistência das instituições cultas com as tendências massificadoras que ressaltam o universo da literatura não apenas na página do livro, mas também no jornal, no cinema, no rádio, na televisão, na HQ. Os novos suportes estudados, que passam a questionar as hierarquias literárias, adquirem um outro sentido, ou seja, produzem o lugar do caráter coletivo e da produção de consumo da literatura. Um lugar que “obedece às normas socialmente aceitas que facultem a decifração e o consumo de cada texto” (AVERBUCK, 1984, p.12). Um lugar que não está separado da industrialização da cultura, da revolução industrial, das invenções tecnológicas. Um lugar no qual consumidores e mercado passam a desempenhar e/ou

reforçar um outro espaço e significação de literatura, resultando numa dicotomia que, muitas vezes, chega a colocá-la como erudita e trivial¹.

Daí a proposta de ser mais significativa “a compreensão das inter-relações entre as duas modalidades de expressão, sem que sejam abolidas as características próprias a cada uma delas” (AVERBUCK, 1984, p.16). Esses diversos tipos de expressão presentes na cultura de massa é uma outra cultura com características que podem e devem ser estudadas nesse novo ambiente que passa ocupar. A produção e transmissão desses textos fora da estrutura letrada, caracterizando a cultura de massa, torna possível uma forma de comunicação na qual a linguagem escrita é utilizada de uma maneira particular.

Tomar em consideração estes diversos tipos de textos é, em primeiro lugar, dirigir uma interrogação fundamental à e sobre a “literatura” na medida em que estes textos só pelo fato de existirem e pela possibilidade de os agruparmos, levam-nos a pensar de um modo bem claro no arbitrário que os exclui da tradição letrada. Mas estes textos não se definem apenas pela exclusão de que são objetos por parte dessa tradição. Significam também pôr em causa e, bem ativamente, alguns dos principais postulados sobre os quais, tradicionalmente, a imagem da “literatura”. (AVERBUCK, 1984, p.59)

Com esse pensamento, percebe-se que outros textos que falam sobre uma dada sociedade também podem vir a ser estudados (a HQ, por exemplo) e que a pergunta que surge é por que não são definidos como “literatura”. A partir do estudo da literatura na cultura de massa (em outros suportes), questiona-se o por quê de sua exclusão da tradição letrada e assim, passa-se a questionar de onde vem a certeza que a “literatura” existe? Ao responder essa pergunta, Todorov diz, complementando o que Casanova já ressaltou:

¹ Regina Zilberman percebe literatura trivial como cultura de massa. Cf. ZILBERMAN, Regina. A Literatura e o Apelo das Massas. In: AVERBUCK, Ligia (org.). Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo: Nobel, 1984.

De experiência: estudamos as obras literárias na escola, depois na universidade; encontramos esse tipo de livros nas lojas especializadas; habituamo-nos a citar autores “literários” durante a conversa. Uma entidade “literatura” funciona ao nível das relações intersubjetivas e sociais, eis o que parece incontestável (TODOROV, 1988, p.12)

Dessa forma, como entender a literatura no espaço da cultura de massa? O primeiro ponto de partida é denunciar a sua ambição da universalidade e superioridade possibilitando estudá-la nessa cultura dinâmica que é caracterizada como descartável, imperfeita, questionável, conturbada, reproduzível, massificada... Resignificando o estudo da literatura apenas por meio da obra, da emoção, do individual.

O debate, então, será como perceber essa convivência à medida que cultura de massa e literatura se encontram e desencontram, colocando em questão a inversão de virtudes, e como Laerte elabora uma outra idéia não apenas de literatura, mas de poeta, com “Fernando em Pessoa” na sua produção, e, também, de cultura de massa. Pensar, então, a experiência da massa com a literatura é destacar a história das massas com a técnica, ou seja, as transformações sociais que possibilitaram um novo tipo de percepção, mudanças de sensibilidade já que

a nova sensibilidade das massas é o da aproximação, isso que para Adorno era o signo do nefasto de sua necessidade de devoração e rancor resulta para Benjamim um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, e sim de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo.(MARTIN-BARBERO, 2003, p. 86).

Como já destaca Stuart Hall, trata-se aqui da massa não, como tem sido convencionalizada: cheio de “tradicionalismos”, conservadora, retrógrada, anacrônica. Assim pode-se perceber o quanto é importante “a destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo” (HALL, 2003, p.248).

O que está em questão nesse tipo de literatura da cultura de massa é o seu lugar de uma experiência não só da obra, mas também do seu caráter expositivo, disperso, múltiplo, emancipatório, o espaço da expressão da subjetividade, da sociabilidade que vem de uma longa transformação social, que não está associada apenas a *uma consciência acrítica*. Pelo contrário: a partir do momento em que Laerte produz seu poeta na TV, rodeado de repórteres, percebe-se o massivo não isoladamente, nem tampouco como alienado, manipulado, passivo e silencioso; a cultura de massa, não como perda da autenticidade ou degradação cultural, mas como uma função social da própria cultura; o processo social como uma “atividade muito mais ativa, criativa e crítica do que muitos analistas estão inclinados a pressupor” (THOMPSON, 1995, p. 320).

Compreendendo a cultura de massa nesse âmbito, pretende-se observar de que forma o discurso literário, ao relegar as demais formas de expressões simbólicas, constrói seu espaço, legitimando sua identidade erudita, intelectual, de baixa circulação e da bela arte. E, com Laerte, percebe-se de que forma ela tem um outro significado, no âmbito do poeta massificado pela televisão e que fala para muitas pessoas. Assim, se hoje se conhece a difusão dessas expressões através de outros meios, é interessante ressaltar como a literatura não pode ser separada, sob nenhum pretexto, do funcionamento da sociedade em seu conjunto, e como a interação social é também afetada pela forma de transmissão da mídia. Uma transmissão com implicações sociais e que está ligada a um processo cultural de modernas técnicas e esquemas de organização produtiva: cada vez mais observa-se um processo crescente de reaparelhamento é observado no ambiente da cultura de massa, e, quando a literatura é incluída nessa cultura, vê-se como ganha um outro significado –, de crescimento –, ao atingir uma numerosa parcela da população.

Como se pode ver, literatura e sociedade estão cada vez mais conectadas, no que se refere à sua construção e à legitimação de seu lugar. Com a produção da HQ sobre

Fernando Pessoa, verifica-se de que forma é analisada a construção da imortalidade não apenas do poeta, mas, também, do lugar que a literatura constitui. Desta forma, a HQ (re)elabora esses lugares, bem como a sociedade. Em alguns momentos da análise dos quadros feitos por Laerte (objeto do segundo capítulo) estuda-se a (re)interpretação desse lugar, ressaltando sua historicidade, relacionando-o com a construção de discurso em uma determinada época.

Embarca-se na longa trajetória da construção da imortalidade da literatura, tendo como pano de fundo o poeta Fernando Pessoa, legitimado nesse suporte da HQ de Laerte, cada vez mais como imortal, como representante da linguagem do coração, do “sentir” dando legitimidade ao lugar, também, da literatura. É nessa perspectiva que a HQ de Laerte, intitulada “O Poeta”, estabelece um diálogo com essa proposta de se pensar a poesia, a literatura, e também o poeta, com “Fernando em Pessoa”. Se propõe um estudo da (des)construção do que é a instituição literária e a sua relação com o mundo contemporâneo.

Como não perceber o tema da HQ de Laerte como uma reprodução do que já vem sendo convencionalizado há algum tempo? Como não perceber Fernando Pessoa como um desses enunciados que produzem a imortalidade da literatura? Ao se colocar trechos de sua obra na HQ, percebe-se que a literatura, na cultura de massa, se expande para outros suportes e passa a discutir seu lugar. Por essa paratopia, o seu instrumento de enunciação se modifica muitas vezes. É necessário, pois, em alguns momentos, colocar as unidades do livro e da obra em suspenso e refletir sobre “a possibilidade do enunciado não surgir apenas dentro de um livro, tampouco, dentro da obra de um determinado autor, mas

também, em outros suportes que não somente esses” (SARGENTINI; NAVARRO-BARBOSA, 2004, p. 148). A proposta, então, é discutir o que o discurso instaura como foi destacado por Maingueneau;

Uma circularidade constitutiva entre a representação que o dispositivo enunciativo deixa perceber de sua própria instauração e a validação retrospectiva que ele realiza de suas modalidades sociais de existência: um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra (MAINGUENEAU, 2006, p.70).

Através dessa circularidade do que significa a obra e sua validade social que se estuda como essa difusão e/ou distribuição passa a ter uma autoridade que exclui outros discursos; uma atividade de poder, que estabelece a obra como o principal suporte e/ou representante da literatura. E, dessa forma, sua existência passa a ser legitimada pela sociedade.

Assim, tenta-se a construção do enunciado do que é literatura em outros suportes e não apenas na obra, mas também naqueles meios que a discutem e a (re)intepretam e a HQ é um outro espaço em questão. Quando Laerte constrói um Fernando Pessoa imortal, frente aos piratas e discorre sobre essa construção da literatura nos quadros, traz o debate sobre o que é a paratopia da literatura que chega a um público maior, massificado e, assim, estabelece-se uma discussão do que é esse outro dispositivo enunciativo. Isso pode ser visto como um ganho para a literatura a partir do momento que todo esse debate é trazido para um outro ambiente e não apenas para um público do livro, do silêncio, da leitura isolada que o discurso constituinte reverbera e/ou tenta legitimar.

E estudar, então, o ambiente da HQ é destacar suas especificidades enquanto representante da cultura de massa e de que forma é construído seu lugar como um tipo de produção, considerada por alguns, como paraliteratura, que, na concepção de Jean Tortel, “é uma espécie de reação a algumas formas (...) da literatura” (CALDAS, 2000, p.81).

Essas reações precisam ser estudadas coerentemente a fim de que a imprecisão entre uma e outra não coloque a paraliteratura como uma imitação mal-sucedida do trabalho literário. Desta forma, pretende-se estudar a HQ como paraliteratura, no sentido que Caldas (2000, p. 81) ressalta:

Não concebamos a priori a paraliteratura como ‘má’ literatura, como literatura medíocre: Devemos entendê-la, em tese, como dotada de uma autonomia em relação à literatura culta, como universo distinto na produção da cultura. Só assim, e nessas condições, é que detectaríamos as premissas básicas e a própria lógica interna que regem a dinâmica e o desenvolvimento do discurso paraliterário.

Definindo dessa maneira, coloca-se a HQ num lugar não de inferioridade, mas com características próprias e questionando uma hierarquia literária até então muito difundida: a posição superior da literatura culta, por ser produzida pelos cultos e a eles dirigidos. Se a paraliteratura tem sido vista como uma literatura rasteira, inconveniente, ela também é percebida como parte do universo da cultura de massa. E isso significa não perder suas características.

É preciso estudá-la enquanto produção cultural como um tipo particular de discurso, sem estar necessariamente atrelada e dependente do discurso literário (...) antes de ser centrado no objeto da literatura, deve ser visto a partir de suas próprias condições de produção. (...) Devemos nos empenhar em saber mais quais os fatores de influência na formação do seu discurso, bem como colocar em relevo os principais elementos que compõem sua lógica interna (CALDAS, 2000, p.96).

Partindo da definição do que seria esse modo de produção de uma literatura na cultura de massa, o estudo da HQ, com suas especificidades estéticas, é considerado como um discurso artístico, que tem, no seu interior, elementos que fazem parte de sua estrutura de estudo: sua narrativa gráfico-visual, seu corte espaço-temporal, seu tipo de leitura, ou seja, *suas próprias condições de produção* como destaca Caldas. Um discurso que também

tem suas influências, e a principal dela é uma sociedade cada vez mais crítica, participativa e que se estica para outros suportes, a fim de enunciar não apenas suas práticas, mas também o que pensam de si próprios.

Esse novo tipo de linguagem, o da HQ, combina imagem e texto através do encadeamento de quadros que têm sonorização e dinâmica, ou seja, um outro sistema de referência, uma outra cultura, veiculados para fora das estruturas da tradição letrada. Assim, seu papel significativo, e, por estar em um lugar social específico, possibilita estudar a cultura de massa como o meio de comunicação entre os mais variados estratos da sociedade, o que já foi destacado por Edward Shils (apud. MARTÍN-BARBERO, 2003, p.71). Em outras palavras: é entendê-la como heterogeneidade cultural, marcada pelo seu potencial estético no interior da cultura de massa.

Com essa compreensão, passa-se a discutir a história em quadrinho no âmbito de um tipo discurso particular ressaltado por Caldas, já que se devem levar em conta os processos de produção que, segundo Quella-Guyot (1994, p.45), “é considerada ‘verbo-icônica’”. E o verbo-icônico traz a análise da sua imagem e da sua escrita como produção da literatura da cultura de massa, que passa a ser estudada, também, como expressão da sociabilidade, e entendida, não como uma degradação cultural, mas como uma atividade criativa e crítica. *O Poeta* proporciona um estudo sobre o que a sua obra representa para um público maior e, assim, passa-se a estabelecer, como ponto de partida para esse estudo, todo o processo de construção, assim como o lugar que a obra daquele poeta passa a ocupar numa sociedade que tem, na rapidez, uma característica marcante.

Esse processo de construção da HQ com fragmentos da obra de Fernando Pessoa proporciona outra interpretação de literatura no âmbito da sonoridade e não apenas aquela leitura do lugar da academia. Nesse suporte, o poeta está existindo, também, a partir da sonoridade que Laerte expressa com a “nuvenzinha”, e a expressão do poeta pode ser

“ouvida” a partir do ícone mais usado dos quadrinhos, conhecido como o balão de fala que hoje tem inúmeras variações. Segundo Quella-Guyot (1994, p.45) a “nuvenzinha” é “a imagem do som por meio da magia da palavra escrita”. Essa relação entre palavra e imagem como parceiros de dança é uma combinação “interdependente, onde as palavras e imagens se unem para transmitir uma idéia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinha” (MCCLLOUD,1993. p.154)

Umberto Eco analisa a associação do que seria a imagem e a escrita que constrói uma visualização da metáfora, quanto à utilização constante de uma simbologia figurativa que passa a ser compreendida pelo leitor, ou seja, “ver estrelas, ter o coração em festa, sentir a cabeça rodar, roncar como uma serra” (2001, p. 144), mas sem deixar de esquecer que tudo isso está rodeado de convenções mais amplas, que legitimam esse repertório de símbolos ao ponto de estudarmos uma semântica da HQ, e que o elemento fundamental dessa semântica está associado ao signo convencional da “nuvenzinha”, que pode ter vários significados, dependendo de sua construção e que será melhor estudado no segundo capítulo quando analisado os quadros da produção de Laerte.

Assim, a história em quadrinho, para Eco, é estudada com essa noção do enquadramento ou das montagens que “funcionam como condições da ação” (2001, p.147) e os cortes têm ligação com o que será o próximo tema do quadro e assim por diante. Desta forma, Moacy Cirne (2000, p.24) comenta que esses cortes são fundamentais, pois

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significativo do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Eis aqui sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos.

As histórias em quadrinhos são uma forma de linguagem que combinam imagem e texto com seus cortes e montagens sucessivas elaborando uma seqüência em que cada quadro ganha sentido apenas depois de visto o anterior. E essa ação contínua é destacada por Eco como a sua maior especificidade, ou seja, é a prática do montar, de realizar finalmente “uma espécie de continuidade ideal através de uma factual descontinuidade” (CIRNE, 2000, p.147), com uma rede logicamente coerente.

CAPÍTULO II

Memória e esquecimento na mídia contemporânea

“Não há ser da literatura, há simplesmente um simulacro que é todo o ser da literatura”.
Michel Foucault

O poeta de Laerte é o périplo de “Fernando em Pessoa”, declamando seus versos e saindo ileso das diversas tentativas empreendidas pelos “Piratas do Tietê” de destruí-lo. Na sua trajetória em busca do suicídio, sua imagem é transmitida pela TV e lidera uma invasão da cidade por poetas solitários libertados. Sugere-se aqui, a impossibilidade da morte do poeta que conduz a uma semiótica da memória de uma poderosa tradição discursiva e do esquecimento correlato à migração da tradição da alta literatura para a cultura de massa, partindo da hipótese básica de que, por trás do paródico duelo entre o poeta e os anti-heróis do Tietê, existe um produtivo diálogo entre diversas modalidades discursivas, – Literatura, TV, HQ – que configura uma “guerra cultural” entre a memória e o esquecimento.

1 A guisa de método e pressupostos de base

A memória solidifica o coletivo através da linguagem e dispõe os signos necessários para a construção das identidades individuais, a memória enquanto linguagem formadora tem participação de muitos: por um apelo individual, uma dimensão coletiva é

atingida como elaboração discursiva que (re)cria o passado e tenta estabilizar o presente. Pode-se falar de uma poética da memória, que de acordo com Julio Pimentel Pinto, “se define na preparação de uma linguagem adequada à fixação dos referenciais passados e na articulação entre as muitas temporalidades de que se compõe a memória” (PINTO, 1998, p. 206). Segundo ele, linguagem e memória estão intrinsicamente associados, já que se percebe de que forma esses dois fixam algumas referências. No caso deste estudo, a referência e/ou instituição literária fixada que passa a ser percebida, também, como um trabalho de memória que opera discursivamente, e estabelece margeamentos, tem caráter seletivo e trabalha com exclusões necessárias à sua efetiva constituição individual e coletiva, na medida em que contém uma duração: a linguagem e a memória fundam o social enquanto força formadora.

Contudo, a duração e a estabilidade não estão dissociadas das ideologias e dos interesses econômicos, sociais, culturais, imaginários e de classe. Por isso, em *O poeta* explicita-se as diversas temporalidades e os diversos interesses subjacentes à instituição literária e à sua durabilidade, além de, via HQ, servir como fator de rejuvenescimento no cotidiano da cultura de massa que tem a TV como sua mídia mais representativa. O poeta sobrevive, para ira e frustração dos piratas, incorporado pela televisão e por sua lógica simbólica. Ironicamente, a aparição do poeta na TV gera a “libertação” de poetas solitários que, munidos de um grito de guerra, invadem a cidade, com suas memórias de outros lugares e outras ritmias. Para espanto dos apocalípticos, a televisão, motor do esquecimento, se transforma no suporte que potencializa a memória coletiva contemporânea.

Assim, o que está em jogo na construção dessa memória literária é o sentido da identidade individual e/ou do grupo que a institucionaliza. Por isso, a relação desta com a linguagem não se limita a essa duplicidade. O discurso da memória, em relação à

instituição literária, não reside exclusivamente nos textos, mas, também, na materialização do passado, prestes a ser repostos na tensão entre o indivíduo e o coletivo. E isso é percebido ao longo da HQ, que parte de uma noção de memória “dotada de uma flexibilidade que permite a combinação entre indivíduo e coletivo” (PINTO, 1998, p. 207), ou seja, Fernando Pessoa – representando a instituição literária que se institui imortal – e os numerosos poetas que invadem a cidade.

Na luta constante da memória e do esquecimento, dada pela aceleração proporcionada pelo presente, “cria-se uma espécie de obsessão pelo passado traduzida em obsessão pela memória”. (Id, 1998, p. 207). O lugar dessa memória é, então, caracterizada pela persistência, pela continuidade: a despeito da vontade pessoal de “Fernando em Pessoa”, a instituição literária aprisiona o poeta em sua obra, na tentativa dessa continuidade, dessa imortalidade. A memória cria uma fronteira entre o dizível e o indizível, entre o desejável e o possível, como já destacou Michel Foucault (1999) ao falar do discurso de silenciamento.

Em *O poeta*, a instituição literária, enquanto espaço discursivo de memória coletiva, “serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis” (CATROGA, 1999, p.18). O que Catroga contribui neste debate é que essa prática da imortalidade que Laerte aceita e ironiza está relacionada a uma prática social, na tentativa de manter coesa não apenas a idéia de literatura, mas também do grupo que a compõe e a institui.

A memória de Fernando Pessoa e de sua obra arrisca-se ao congelamento. Por isso a HQ representa o poeta como aquele que está fora do mundo presente, tanto pelo anacronismo de sua linguagem quanto por sua diferença em relação à velocidade, à TV, metonimizadas por sua roupa e por seu carro antigo. “A memória assim congelada acaba

por se tornar uma das poucas expressões tangíveis do tempo corrido; concretiza-se, porém, em diferentes formas de representação”. (Id.,1999, p.206). Falar de uma memória coletiva é dar destaque à continuidade do tempo social, a fim de possibilitar novas memórias coletivas e históricas. A memória,

não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo, um mero registro; mas é retenção afetiva e “quente” do passado feita dentro da tensão tridimensional do tempo. E os seus elos com o esquecimento obrigam a que somente se possa recordar partes do que já passou. (...) Em certa medida ela é – como outras narrativas que exprimem a consciência histórica – uma previsão ao contrário. Portanto, compreende-se que a história e a ficção se misturem, a verdade factual se miscigene com conotações éticas. (CATROGA, 1999, p.21)

Assim, a memória enquanto um processo relacional é quente e afetiva e não um processo de acumulação e/ou registro como um procedimento de recolhimento passivo. E por ser um processo relacional, a literatura e sua construção estão ligadas à sociedade, a um momento histórico e, assim, sua constituição não é passiva, pois está repleta de intenções e, conseqüentemente, exclusões e silenciamentos. Em outras palavras, não se estuda a memória literária apenas como um repositário, um mero registro, mas em uma relação permanente no tempo e no espaço. A instituição nasce dessa relação e, por isso, é estudada enquanto construção histórica feita por sujeitos, feita da *tensão tridimensional do tempo*. E, seguindo a proposta de Albuquerque Júnior (2007, p. 86), em “não deixar as versões aceitas do passado se petrificarem” estabelece-se aqui a busca da aproximação entre os eventos a fim de que entre eles novas relações sejam possíveis – a restituição da novidade que é dada à memória –, ou seja, neste estudo o que interessa é trazer um senso crítico à essa instituição literária, questionar como e por que se estuda a partir do cânone, da biblioteca, da academia, dos professores. Com isso, a intenção é “derrubar versões da

memória vencedora e dá significado ao menor, ao pequeno, ao abandonado, garimpando (...) ‘esperanças em meio a cinzas’” (Id, 2007, p.87), e produzir uma contramemória.

Dito isto, a memória “vencedora”, que dá à literatura uma determinada característica e exclui o que não lhe institucionaliza, cala, marginaliza, mas não obscurece o outro. Pretende-se, então, com Laerte, revolver as cinzas que Albuquerque Júnior especifica para produzir uma contramemória. Porque não? Pois, inserida nas diversas temporalidades do presente, a memória é descontínua e com uma multiplicidade de experiências. Fernando Pessoa, na HQ, representa esse presente, uma nova leitura da instituição literária é feita ao possibilitar outra forma de pensar o poeta na contemporaneidade e, ao realizar esse questionamento, injeta rebeldia, com os piratas do Tiête, e arte, em seu discurso, ao problematizar o poeta na multidão que pode vir a devires outros como, por exemplo, massificar sua poesia pela TV e pela HQ.

É a partir desse posicionamento que é possível perceber a efetivação da linguagem enquanto lugar de constituição do sujeito na sociedade, pois sua força social é política e traz para o presente um facho de luz ou sombra que torna possível as potencialidades do atual. Assim,

as memórias individuais não podem ser tomadas como alicerces da consciência individual ou coletiva, mas sim como pontos de intersecção de várias séries ou correntes mentais aproximadas pelas relações sociais... é composta de fragmentos de múltiplas vivências e experiências ao nível individual ou coletivo que são retrabalhados neste diálogo constante entre indivíduo e sociedade, entre passado e presente. As memórias são individuação ou subjetivação e não individualidades ou subjetividades (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p. 41).

Com essa idéia, a memória literária, enquanto um fragmento, é uma construção que se institucionaliza no coletivo na relação social *de múltiplas vivências e experiências*. Nesse sentido, essa discussão é interessante para perceber a instituição literária enquanto diálogo constante entre indivíduo e sociedade, *entre passado e presente* e que são

consideradas individualidades e subjetividades, ou seja, produtos do que experenciam e do que vivem a partir da relação com o outro. Subjetividade como construção de si que, como dizia Hall (2005, p. 104) “opera, sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma idéia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas”. A forma antiga destacada por Hall é que não há uma fixidez trans-histórica essencialista do sujeito e de seu discurso, este está sempre em construção assim como suas subjetividade e memória. Por isso a memória aqui estudada está relacionada a um conceito estratégico e posicional de construção discursiva literária e, também, relacional “já que a voz constitui um discurso ou um discorrer que cessa sem que se haja chegado a algum termo, na borda de algo que nunca chega, sempre na imanência de uma revelação que não se produz, sempre inconcluso, deixando sempre uma falta, um desejo”. (LARROSA, 2002, p. 68)

E aqui Larrosa complementa esta discussão ao propor memória como desejo. E, nesse caso, o desejo de poder através de um produção, distribuição que “feche o cerco” e encaixe a idéia de literatura a partir de instituições que a legitime como espaço de produção acadêmica. Mas, o que se percebe, com a HQ de Laerte, é que essa construção histórica é um facho de luz, como diz Albuquerque Júnior (1993), e é considerada inconclusa porque está sempre perdido em sua inteireza (BENJAMIN, 1994). E cabe aqui (re)discutir os caminhos pelos quais a literatura trilhou para ser reconhecida como é hoje. Ao olhar criticamente essa instituição objetiva-se estudar, a partir da HQ, de que forma o poeta Fernando Pessoa dialoga com o passado e o presente. E quando Laerte propõe tal pensamento analisa-se que o passado, mesmo além do nosso alcance, tem força quando se pensa na literatura e instituições que, até hoje, lhe dão apoio, poderes. Mas, é fundamental entender essa constituição literária na longa trajetória e o passado que é cheio de falhas, quebras e movimentos inesperados é marginalizado pelo desejo de poder que delimita,

fixa, aprisiona e não permite paradas abruptas e/ou falhas. A instituição literária encontra, assim, uma força viva e violenta e isso é demonstrado por Laerte ao imortalizar o poeta nas sucessivas tentativas dos piratas em matá-lo. Por isso Durval dizer que, muitas vezes, o “passado surge no presente com força viva e violenta, de uma violência tão grande que só suportamos por momentos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p. 42).

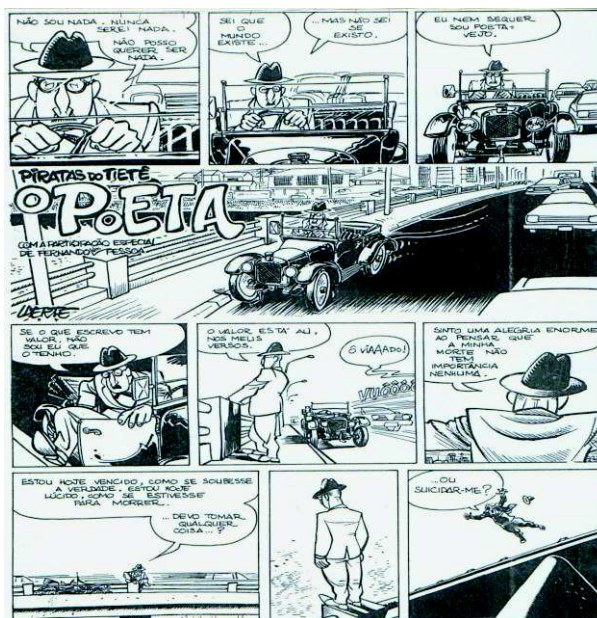
2 Poesia-duração, poesia-esquecimento

Poesia e Literatura caminharam juntas na modernidade quanto à funcionalidade do livro e escrita fonética. Entretanto, o conceito de poesia ainda é uma constante produção. Desta forma, não se confundem enquanto instituições discursivas, já que vêm de modalidades semióticas e de interação sócio-discursivas diferenciadas.

Partindo do pressuposto de que memória é discurso, poesia e literatura diferem, apesar da cultura do livro ter unido as duas. *O poeta* faz cruzar estas duas temporalidades da poesia, enquanto literatura e enquanto gênero. A poesia está ligada à oralidade e às funções fáticas da voz. A poesia só em raros momentos foi poesia da literatura no sentido forte do termo, assim como o romance o foi. A poesia foi/tem sido fortemente ligada às semioses da voz. Walter Ong (1996, p. 213), Paul Zumthor (1993, p. 265-286), Eric Havelock (1996, p. 147-162) e, numa outra perspectiva, Roger Chartier (2002, p. 13-42) ajudam a aprofundar esta questão. Sobre o assunto, Michel Foucault disse que

Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípedes sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito. Fazem parte da nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem (2001, p. 139).

Assim, fazer menção a essa diferença é importante para este estudo, a fim de que se entenda a passagem que vai da poesia literária de Fernando Pessoa à poesia urbana dos poetas contemporâneos, que invadem a cidade a partir da TV na HQ de Laerte. Vejamos:



Seqüência 1

Na seqüência protagonizada por “Fernando em Pessoa” figura o personagem no centro dos quadros com regularidade, diminuindo o dinamismo. Também apresenta quadros subjetivos, quando o tédio e a melancolia dos versos “rimam” com os enquadramentos em planos próximos do poeta, atraídos pela personalidade da *persona*. No sexto quadro, paradigmático da primeira seqüência, um motorista apressado, grita: – “Ô viaaado!”; enquanto isso, o poeta fala para a imensidão do “mar do tietê”. Temos, então, duas falas: uma solene e mais antiga, guardada de toda contaminação, flutuando no espaço da cidade e de seus automóveis. A segunda, do cotidiano vulgar pós-moderno. Elas remetem a duas velocidades e dois posicionamentos dos homens e dos objetos no meio ambiente, logo, a duas memórias e a duas tradições discursivas.

Dessa forma, a seqüência em questão pode ser colocada em duas partes que contém duas lógicas simbólicas: de um lado, temos “Fernando em Pessoa”, com seu automóvel antigo, impecavelmente postado sobre um púlpito ou um palco e de costas para o movimento à sua volta; do outro, temos os ruídos, os traços rápidos, o automóvel contemporâneo, as onomatopéias, a fala sem personagem.

A discursividade e a racionalidade são os sons que saem da boca do personagem Fernando Pessoa. Aqui, sua fala representa uma memória que descarta a cidade contemporânea e seu ritmo desumanizador. Uma fala escritural, literária, no sentido forte do termo. Em uma outra direção, os sons da aceleração e da linguagem da fala comum cotidiana trazem todas as características da liberdade e imediaticidade. “Fernando em Pessoa”, então, é fortemente marcado pela discursividade e as onomatopéias, os traços rápidos e o som puro demarcam essa prática. Nesse sentido, os versos do poeta carregam a tradição da alta literatura e o ritmo das onomatopéias representa a fragilidade da memória poética frente aos ritmos da cultura contemporânea. Daí o personagem falar:

– Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho. O valor está ali, nos meus versos. Sinto uma alegria enorme ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma. Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer... Devo tomar qualquer coisa...? Ou suicidar-me? (LAERTE, 1994, p. 42).

Essa marca o tom e do ritmo representam a ancestralidade da sua fala e, assim, parece imunizar-se da fúria da cidade ao seu redor. Sua voz paira no ambiente repleto de outros automóveis indicando uma dinâmica diferente. Dessa forma temos, talvez, o personagem “Fernando em Pessoa” representando, na HQ, uma visão moderna da poesia como Julio Cortazar a resumiu: “O poeta deu continuidade e defendeu um sistema análogo

ao do mago, compartilhando com este a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o ‘valor sagrado’ dos produtos metafóricos” (1999, p. 257).

Só a partir da segunda metade do século XIX é que a palavra poética finalmente excede a pessoa do poeta e ganha autonomia. E aqui a HQ reforça essa dupla ancestralidade a que o formalismo russo vai dar cientificidade e as bases da abordagem literária modernista implícita no conceito de poesia que “Fernando em Pessoa” representa. Eis o motivo pelo qual Dominique Maingueneau (2006, p. 60) chama a literatura de discurso constituinte, “discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”, a partir do momento em que “é preciso elaborar um dispositivo em que a atividade enunciativa integre um modo de dizer, um modo de circulação de enunciados e um certo tipo de relacionamento entre os homens” (MAINGUENEAU, 2006, p. 64).

Isto leva a analisar os pontos de contato entre a noção de literatura e de poesia ligada à unicidade da memória. “Fernando em Pessoa” é o representante máximo dessa unicidade, assim como da autonomia da poesia em oposição à hibridização da cultura de massa:

ao realizar esta projeção do passado no presente, identificando as marcas de uma continuidade pouco notável, a memória nega a alteridade de que a história sempre trata: onde a história encontra diferenças, a memória produz semelhanças, lógicas, regularidades. [...] O tempo costurado é mostrado uno, sem fissuras, sem obstáculos em sua trajetória. (PINTO, 1998, p. 193).

A fim de apreender o imagético da imagem, ainda no sexto quadro, de um lado, observa-se o espaço estático e sóbrio, predominando as linhas retas e a simetria construída pela figura humana no primeiro plano. No extremo oposto, predominam as linhas curvas e quebradas. Assim, cada espaço do quadro configura uma *imago* particular. A abordagem

do desenho mostra uma imagem dividida entre as formas em toda parte do quadro onde predomina a figura do poeta, sobressaindo o automóvel em alta velocidade. Aqui, a imagem pode assumir característica tanto da sonoridade quanto da discursividade. O quadro em questão pode ser lido como uma espécie de retórica da narrativa em que a memória tece seu périplo para durar, não sem riscos. Desta forma, Laerte põe em cena a tensão que ameaça a poesia, espaço de permanência da memória coletiva.

Se a poesia, como personificada em “Fernando em Pessoa”, reforça a unicidade da memória, os automóveis e o espaço da cidade contemporânea a colocam em perigo. Para seguir esse caminho, embora tenha que sair dele mais adiante, é interessante lembrar que o espaço da cidade para o poeta moderno – Baudelaire e Sousândrade foram dos primeiros a sabê-lo – era problemático, já que quebrava a relação pacífica entre o discurso e a natureza que o romantismo havia imaginado até a diluição. A cidade como segunda natureza é um dos aspectos mais importantes para se desenvolver uma visão crítica das relações entre o ser humano e seu meio ambiente e está na raiz da modernidade.

A cidade desumanizadora e não poética, representante de “mosaico de esquecimentos”, reforça o discurso poético em relação à cidade contemporânea, que nada mais é que do “anacronismo” da memória num espaço de fragmentação e esvaziamento. Beatriz Furtado, confirmando o pensamento de Marc Augé, toma a cidade contemporânea como um “não-lugar”, sem densidade, movimento sem história e sem sentido:

O que se seguiu, com as cidades contemporâneas foi o esvaziamento de sentido dos espaços urbanos. Este fato se evidencia pelo caráter desses espaços como lugares de passagens, de eterno trânsito, sem possibilidade de que se estabeleçam relações efetivas e, portanto, sem história nem densidade, ou seja, a incorporação do mundo pela velocidade, a impregnação dos espaços pelo esvaziamento de relações de sociabilidade e a transformação das paisagens urbanas em eternos lugares de trânsito (FURTADO, 2002, p. 36).

O mergulho de Fernando Pessoa no rio-mar do Tietê vem dar destaque a essa temporalidade esvaziada, um mergulho suicida nesse vazio das relações de sociabilidade. Mas, usando o termo no sentido positivo que deu a ele Julio Cortázar (1999, p. 263), estará o poeta interessado em socializar-se? E, dessa forma, analisamos a memória que o poeta traz, a densa bagagem que o obriga à socialização, à permanência, a despeito de isto ser ou não intenção dele. Essa permanência da memória dá-se pela hibridização, pelo mergulho da memória poética no espaço fragmentário e vazio da cidade, a começar por suas formas simbólicas predominantes, o *kitsch* e a televisão.

A seriedade da poesia, personificada no seu poeta maior, torna-se *kitsch* no instante em que a HQ desfaz a fronteira entre a arte e a vida, a memória e o cotidiano, no primeiro quadro da seqüência seguinte, quando o poeta cai no mar, numa posição no mínimo prosaica.



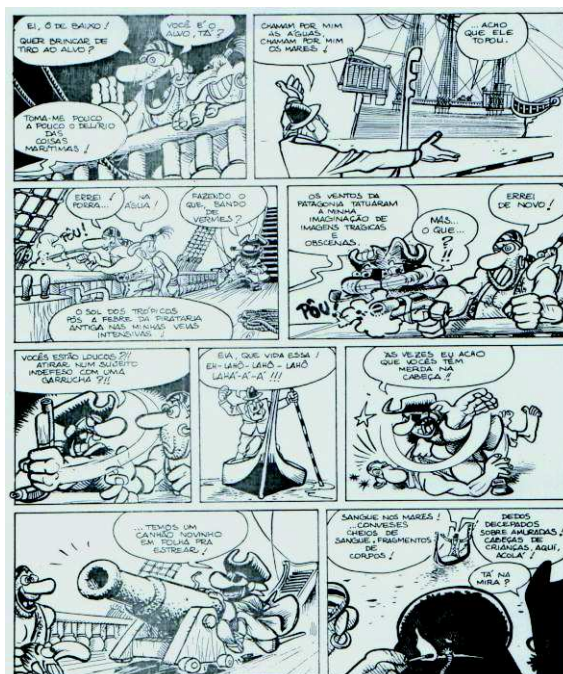
Seqüência 2

De pernas pro ar num barco que agora não indica a potência retórica dos quadros anteriores, o poeta parece mudar de idéia. Ao contrário do peso da tradição literária e da

memória poética. O terceiro quadro reforça a postura anterior que ensaiava desconstruir-se; o discurso poético se reafirma pelo gesto solitário e sobre-humano: “vou existir! E-XIS-TIR!!”. Nos quinto e sexto quadros, o poeta e seus versos avançam numa mistura de fantasma e super-herói. A grandiosidade obtida pela *contra-plongée* no sexto quadro contrasta com a pequenez e a fragilidade no plano do quadro seguinte, representada pela grandiosidade do barco dos piratas. A ironia, então, assume ares de paródia. O *kitsch*, assim, faz lembrar o pastiche, quando mergulha os versos e a persona do poeta num presente oposto a qualquer duração. Ao falar sobre a cultura contemporânea, Fredric Jameson a caracterizou como pasticheira. Para ele, o pastiche supera a paródia no pós-modernismo, ou seja,

é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu o senso de humor. (JAMESON, 1993, p. 28).

O riso é tão presente na narrativa de Laerte, que essa fala de Jameson só pode ter aplicabilidade se for redefinida. *O poeta* faz essa passagem da poesia para o espaço pós-moderno a partir de um pastiche paródico e mantém a “mímica verbal” de outro tempo e lugar, o que não impede que a ridicularize. Assim, percebe-se um pastiche paródico que afirma e nega, ao manter a poesia afastada e incorporada no atual. Entretanto, o efeito aqui não é de uma simples incorporação, mas de uma incorporação crítica, uma hibridização resultante de diferentes modelos de sociabilidade. O pastiche reafirma a força e a pertinência da memória poética que, enquanto paródia, critica o seu anacronismo. Em outra seqüência do encontro com os piratas, temos:



Seqüência 3

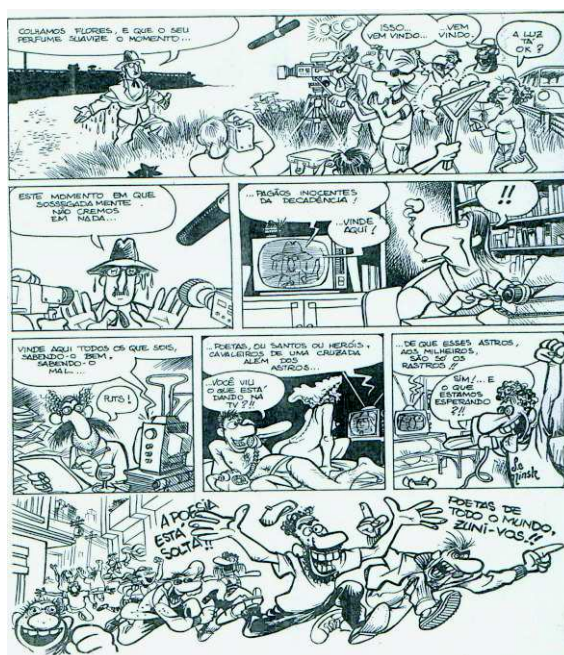
Os piratas, destituídos de “civilidade” e de qualquer sentido de autoridade auto-instituída, aparecem como agentes do esquecimento representando percepção e, por isso, anteriores à memória. São desdentados, violentos, sujos, críticos, caóticos, para-lógicos, que riem satiricamente contra a inutilidade da poesia em tempos contemporâneos. Na seqüência acima, “Fernando em Pessoa” aparece duas vezes: no segundo quadro, em um belo e sugestivo simbolismo português e no sexto, em plena “Ode triunfal”.

Os piratas de Laerte representam a desconexão, a perda da transcendência, o aqui e agora e, por isso, uma contínua surpresa. No mundo deles, toda lembrança passa a ser tida como vã e inútil e um exemplo disso é quando esquecem que tem um canhão novo “pra estrear”. Na única certeza do agora, não sabem que o poeta carrega um largo arquivo. Os piratas, assim, estão longe do simbólico e representam o sentimento sem reflexão do imediato, mas com a experiência do tempo e do espaço. E, dessa forma, têm uma compulsão pela ocorrência e pela ação sobre ela. Assim, o que os diferencia e os coloca

como adversário de “Fernando em Pessoa” é seu não reconhecimento dos contratos sociais, dos hábitos e, sobretudo, da memória.

Os piratas, como representantes desse esquecimento, passam a ser um dos exemplos do riso. O pastiche, dessa forma, não é neutro e, em certo sentido, é mais radical que a paródia, porque ri de si mesma, quando os piratas quase afundam na tentativa de eliminar o poeta. O vocabulário, o ritmo das falas, coloquial-dialógica, o figurino, a natureza dos cortes, o dinamismo interno dos quadros, é diferente do ambiente que “Fernando em Pessoa” ocupa. Os cortes entre um quadro e outro dão rapidez e instantaneidade à seqüência e imprimem impacto, vibração e dinamismo similar ao ritmo da cidade, insinuado, na primeira seqüência com os automóveis, que envolviam o poeta que permanecia quase imune a eles. Nos piratas, o dinamismo avança sobre o poeta e intenta destruí-lo sem meias palavras. Mas “Fernando em Pessoa” e seus versos resistem. E sobrevivem.

3 Terceiro tempo, prorrogação, ou...



Seqüência 4

Na seqüência acima, “Fernando em Pessoa” ressurgue numa triunfal saída do mar do Tietê, mediado por todo o aparato da televisão, e sai ileso dos contínuos ataques que os piratas lançam sobre ele e seus versos. Nessa seqüência, o poeta avança sobre a TV e, como a TV é invasiva, torna-se a mediadora que reagrupa o laço social que foi partido entre o poeta e os outros. Dessa forma, todos os poetas da seqüência estão “mediados” pela TV. Temos nos outros quadros: TV e máquina de datilografia no terceiro; TV e manuscrito no quarto e TV e telefone nos quinto e sexto, além do maquinário e de repórteres nos dois primeiros, numa espécie de interação poeta e público.

Fernando em Pessoa convida: “– Pagãos inocentes da decadência!... Vinde aqui!” (LAERTE, 1994, p. 51). Para a poesia? Para o mar? Para a TV? Para o passado? As fronteiras perdem sua nitidez, mas não deixam de existir já que são inevitáveis, dando a idéia de gênero. Assim, quem entra na linguagem, entra, em primeiro lugar no gênero. E, aí poesia é um fantasma, ou desencadeia um, na audiência do gênero-TV. Sabendo que um dispositivo genérico, ao entrar em contato com outro, não abandona suas “origens”, percebe-se a carga de intensidade entre um e outro. Mas, aqui, ambos se reconfiguram. O meio mais novo e mais potente tende a “colonizar” o mais antigo e dar-lhe uma outra dinâmica, mas o antigo influencia os hábitos de uso, por isso o uso comum de um meio novo tende sempre a ser menos criativo do que o meio permite. As propriedades diferenciais do novo meio só vão ser exploradas depois que a memória for uma conquista da nova ferramenta. Assim, uns e outros acabam sendo simplesmente outros.

A montagem dos quadros nesta seqüência é menos mediada pela discursividade e pelo intelecto, como nos quadros da primeira seqüência centralizados na gramática e no poeta. À exceção do último quadro, nos demais, os outros poetas e o próprio Fernando em

Pessoa ficam no estado de indefinição, a TV os divide e o balão que indica o som que sai da TV vem representar o tempo dos poetas das duas extremidades.

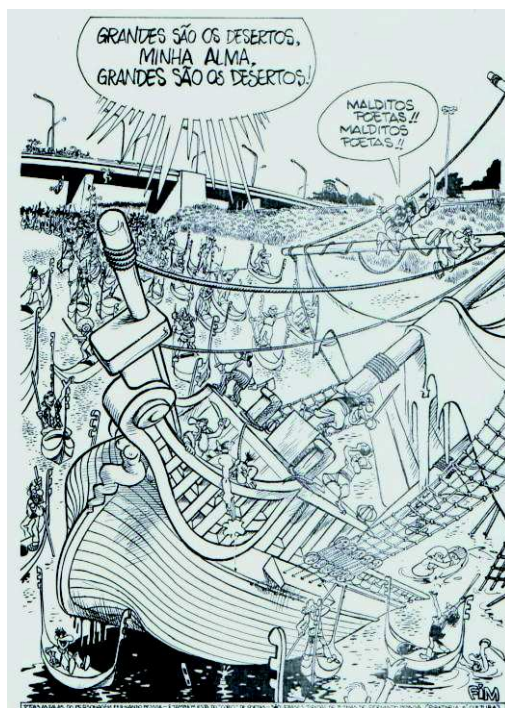
No último quadro, percebe-se que a memória, mesmo fragmentada pela aceleração da cidade e pelas máquinas do esquecimento, mantém-se viva, ao ser capaz de se resignificar e abrir espaço para o diálogo. Fora desse diálogo, ela se configura como algo inalcançável, “patrimônio” ou memória individual que não se “mistura”. Aqui, a memória não é só reviver, é, sobretudo, resignificação. Assim, temos desde a entrada triunfal de “Fernando em Pessoa” na primeira seqüência até sua apreensão social via TV.

Pode-se dizer que a poesia fica independente da literatura através desse meio sonoro e, assim, estuda-se a memória em constante hibridização com o presente. Numa forma de Pessoa estar em todos esses ambientes e, ao mesmo tempo, em uma espécie de tocar e trazer o passado. E, diante disso, analisa-se não uma passividade da recepção, já que Michel de Certeau (1994, p. 109-167) destaca que o uso ultrapassa a intencionalidade na medida em que não separa os instrumentos e as ferramentas da vida cotidiana. O que se vê em questão aqui é o vídeo como “dominante cultural” que “imprimi a verdade secreta do nosso tempo”, como diz de Fredric Jameson (1996, p. 91), e se o seu cinetismo exclui a memória e todo o passado é submetido ao consumo (JAMESON, 1996, p. 94), em *O poeta* ela potencializa o despertar do passado.

Assim, o que fulgura parece ser também o futuro do passado, representado aqui por um uso diferenciador da TV. Através dela, não só a memória poética ressurgue como também sua historicidade que a liberta do consumo a-crítico. A TV tira o escritor-poeta do espaço fechado e da clausula que imunizou “Fernando em Pessoa” e tira a TV do imobilismo. Assim destaca Certeau sobre essa prática;

Diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso que tem suas astúcias, seu esfacelamento em conformidade com as ocasiões, suas ‘piratarías’, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável (CERTEAU, 1994, p. 94).

E aqui Certeau coloca em questão toda uma prática que a TV institucionaliza e/ou representa a partir do momento que *O Poeta* a ocupa e ganha um novo espaço social caracterizada como expansionista, espetacular e barulhenta, identificado na seqüência 5. “Fernando em Pessoa” tem uma outra característica: midiático, dinâmico e que passa a ocupar outros espaços privados. Público e privado se confundem confirmando essa clandestinidade midiática.



Daniel Bournoux (1994, p. 29-45) sugeriu que quanto mais “media” maior a circulação, maior a reprodução e a deformação. E aqui *O poeta* faz perceber que, da deformação, podem surgir novos sentidos sem que se percam os velhos. O que está sendo

discutido neste estudo, não é a idéia de “resgatar” o povo frente a uma possível manipulação massiva, diante de queixas melancólicas, apocalípticas, mas entender como essa relação é uma forma de cultura global, industrial e que é produzida segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. Uma cultura de imagem que privilegia “ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e idéias (KELLNER, 2001, p.09). Dessa forma, a tecnocultura e poeta são estudados para analisar esse novo espaço social e como ele se expande para a massa barulhenta e espetacular. A mídia e tecnologia representa essa nova configuração social em que as pessoas ouvem rádio, assistem televisão, freqüentam cinema, lêem revistas, jornais, HQs que são veiculadas pelos meios de comunicação. E a HQ, enquanto produção dessa sociedade tecnocultural, passou a dominar a vida cotidiana. O que se vê nessas seqüências são os meios de comunicação cada vez mais presente no meio privado e, também, no público, influenciando em muitos aspectos a vida diária. E isso é perceptível nessa última seqüência quando, na anterior, “Fernando em Pessoa” convoca todos os poetas a se unirem para um causa e sua imagem “invade” o ambiente privado: o quarto, a sala, o ambiente de estudo.

Dito isto, o que interessa com a HQ de Laerte é o que ela possibilita na análise sobre cultura de massa, ou melhor, implica estudá-la em outra instituição, com outros meios de circulação, outros agentes e outra linguagem já que dialoga com outros meios como o cinema, a TV. “Fernando em Pessoa” representa a literatura erudita em outro espaço, em outra temporalidade e sua poesia é a modernista. Logo, a poesia da literatura implica, em certo sentido, o afastamento da poesia do grande público como reação à burguesia e à cultura de massa. Nela, Laerte propõe o retorno da poesia, ou melhor, revela uma utopia de retorno e, é nesse suporte, que se pensa “na possibilidade de se detectarem momentos críticos e subversivos nas produções da indústria cultural assim como nos

clássicos canonizados da cultura superior modernista” (Id., 2001, p. 45). Dessa forma, objetiva-se analisar os estudos culturais na literatura pela relação desta com a economia, com o estado, a sociedade, a cultura e a vida diária dependendo que a teoria social contemporânea problematiza. Dito isto, valoriza-se as produções culturais como o cinema, televisão, música popular, HQ que são deixadas de lado e que tendiam a analisar formas culturais que focalizavam em grande medida, ou apenas, as produções da cultura superior.

Assim, Kellner (2001, p. 52) fala; “é chamar atenção para o circuito de produção, distribuição e recepção por meio da qual a cultura da mídia é produzida, distribuída e consumida” Nesse sentido, a produção de massa – tendo a HQ como seu representante – consiste na análise dela com outros meios, ou seja, seus circuitos de produção, como é conceituada dentro da cultura em geral e, seguindo um estudo crítico, conferindo instrumentos que questionem as formas culturais, as narrativas, os gêneros dominantes e, conseqüentemente, como foi construído esses discursos da HQ e, também, da literatura.

Na discussão sobre a cultura de massa, falar sobre a originalidade da obra é ociosa porque, segundo Canclini, na era da reprodutibilidade técnica², os suportes da arte moderna se tornaram frágeis. Dessa forma, “Fernando em Pessoa” e trechos de sua obra na HQ, ressaltam a situação póstuma da modernidade com seus ritos de cultura que acabam por perder suas fronteiras, no simulacro perpétuo que é o mundo. Assim, lidar com o pastiche e a paródia é perceber criticamente o mercado literário e, aqui, não se relaciona uma competição com a mídia, nem a proposta de resgatar o povo da manipulação, mas analisar esse constante diálogo entre as duas culturas, tentando redefinir uma noção de produção de massa não a partir da demonização feita pelos estudiosos da indústria cultural.

E, seguindo esse pensamento, o estudo de Douglas Kellner, problematiza a cultura da mídia e dá atenção à forma como é produzida, distribuída e consumida, ressaltando que

² Cf. BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

podem coexistir instituições “cultas” com as tendências massificadoras. Em outras palavras, explica o que Canclini fala sobre os bens culturais como uma construção do campo no qual as obras não contêm significados fixos, estabelecidos. As diferentes estruturas do campo artístico, e seus vínculos com a sociedade

geram interpretações diversas das mesmas obras. O caráter aberto das peças artísticas e os textos literários modernos os tornam particularmente disponíveis para que no processo de comunicação os vazios, os lugares virtuais, sejam ocupados com elementos imprevistos (CANCLINI, 2000, p. 150).

Os textos literários, então, não têm uma identidade fixa e o seu caráter imprevisível possibilita criticar a instituição a que eles pertencem. Não é a análise, apenas, da obra, mas todas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais construídas a partir do *processo de comunicação* que é apropriado de uma forma desigual. E o autor está interessado nessa heterogeneidade cultural, pois o que interessa é o relacionamento da massa e do público e sua nova situação convertida em espetáculo com seus códigos de conduta e com um processo de socialização que muda estilos de vida. Isto é realizado, também, pelos meios de comunicação de massa que é de uma só vez uno e múltiplo e “que começam transformando modos de vestir e terminam provocando uma metamorfose dos aspectos morais mais profundos” (CANCLINI, 2000, p.153).

Nessa sociedade de massa as experiências e o florescimento de sensações trouxeram ao indivíduo capacidades e possibilidades múltiplas e, por isso, a quebra de paradigma: ela não significa o anonimato, a passividade, o conformismo, pois possibilita a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade. Um exemplo que Jesús Martín-Barbero (2003, p. 71) dá é: “enquanto o livro reforçou durante muito tempo a segregação cultural, o jornal começou possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio intensificaram o encontro”, caracterizando, então, as transformações que culminaram na sociedade de massa. E que,

segundo ele, possibilitou pensar na massa como aquela que não é o fim, mas o princípio de uma nova cultura que os meios massivos tornam possível a partir da tecnologia moderna.

Diante desta observação, o “popular” se mistura à cultura de massa, operando um dispositivo de mistificação histórica, mas também estabelece pensar positivo o que se passa culturalmente com ela. Para Barbero, isto é um desafio para quem estuda a cultura de massa porque é necessário incluir, no estudo do popular, não só aquilo que culturalmente as massas produzem, mas o que consomem e de que se alimentam. Acrescentando a isto, é importante pensar o popular, nessa cultura, não como limitada ao seu passado rural, mas ligada à mestiçagem, à complexidade do urbano. E isto está presente na HQ de Laerte quando o poeta possibilita compreender a alteração das relações entre as esferas da cultura, exigindo que o nível ou a esfera particular que paradoxalmente se definiria como totalizante – por suas pretensões e pelas características dos jogos de linguagem que se realizam em seu âmbito – se desloque para uma posição crescentemente central ou mais permanentemente presente por seus efeitos.

Tem-se, aqui, conseqüências diversas e opostas: crescem as chances de que fundamentalismos se reforcem, mas também aumentam as possibilidades de que a reflexibilidade crítica politize e democratize as culturas. Nesse sentido, *O Poeta* traz uma forma de reflexão sobre literatura na contemporaneidade ao trazer, “em pessoa”, Fernando em confronto com os Piratas do Tiête e sua reação ao mundo rápido, movimentado, dinâmico e com possibilidades múltiplas ao questionar as totalidades estáveis, dotadas de “estruturas” ou de propriedades supostamente “discretas” que se atualiza, cotidianamente, em práticas discursivas específicas dos indivíduos ou dos atores sociais.

Laerte possibilita pensar a literatura enquanto prática discursiva legitimada pelos indivíduos e instituições e, por isso, tem um caráter político que se precisa analisar os traços de exclusão que governam sua constituição, o seu exterior constitutivo. Tenta-se, agora,

romper com todas as formas de essencialismo e isso pressupõe que o “outro” não é mais visto como um inimigo a ser destruído, mas como um “adversário”, isto é, alguém cujas idéias vamos enfrentar, mas cujo direito para defender essas idéias não colocamos em dúvida. Desta forma, “Fernando em Pessoa” traz o questionamento sobre a construção da instituição literária assim como seu direito de defesa, ou melhor, analisa-se seu projeto político especificando como foi possível tal prática. Chantal Mouffe (2001, p. 420) fala a respeito dessa construção da identidade literária a partir de suas exclusões e silenciamentos, da relação que tem com outro que cala.

A existência do outro torna-se uma condição da possibilidade da minha identidade, já que, sem ‘outro’, eu não poderia ter uma identidade. Portanto, cada identidade é irremediavelmente desestabilizada por seu exterior e o interior aparece como algo sempre contingente. Isso questiona cada concepção essencialista de identidade e exclui qualquer tentativa de definir conclusivamente identidade. Considerando que identidade depende sempre da ausência de outro, é sempre necessariamente repercutido e contaminado por esse outro. (...) cada identidade é o resultado de um processo constitutivo, mas que esse processo deve ser visto como uma hibridização e nomadização permanentes. (...) Para uma definição apropriada de identidade, precisamos levar em consideração tanto a multiplicidade de discursos e a estrutura de poder que a afeta, como a dinâmica complexa de cumplicidade e resistência, que acentua as práticas nas quais essa identidade está implicada.

Assim, a HQ, intitulada *O Poeta*, traz a discussão do que é literatura através do poder discursivo que a constitui. O que Maingueneau vai falar, posteriormente, sobre o discurso constituinte e seus desdobramentos fazendo menção a essa possível desestabilidade que há no seu exterior e interior ao observar essa instituição, não de forma essencialista, mas como resultado de um processo histórico, contaminado por outros discursos e, por isso, passível de questionamentos. Laerte lança esses questionamentos com o poeta no mundo contemporâneo, analisando a identidade literária enquanto híbrida e inserida em uma complexa cumplicidade de convenções que lhe define e acentua seu poder, com a sua imortalidade.

Assim, encarar criticamente o mercado literário e suas convenções, não é resgatar o povo da manipulação, como foi dito antes. Não é demonizar a cultura de massa feita por esses estudiosos da indústria cultural que Barbero ressalta, mas analisar o diálogo constante que uma mantém com a outra no aspecto híbrido e múltiplo. Pois, Adorno e Horkheimer, segundo o autor, falam da arte acessível ao povo oferecida ao seu desfrute como um objeto a mais, destinada ao fracasso. Para eles, a cultura de massa, enquanto pastiche, é uma vulgaridade e não percebem, segundo Barbero, que essa prática ativa, excita as experiências sociais. E assim, diz, que “todo compromisso com o pastiche não é mais que uma traição” (BARBERO, 2003, p.83), e que, para o estudo da tradução intersemiótica, é fundamental e será discutido no próximo capítulo.

Pensar historicamente a relação da transformação das condições de produção com as mudanças no espaço da cultura é importante para entender a literatura na HQ enquanto experiência, primeiramente individual e, depois, coletiva. Em outras palavras, pensar a experiência no modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. E, nas palavras de Barbero (2001, p.84): “Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso”. O uso, para o autor, é histórico e se modifica segundo a percepção sensorial, ou seja, a sensibilidade das massas é o aproximar o que lhe está distante em uma atitude crítica e resultado de uma longa transformação social. Assim, a partir do momento que lemos Fernando Pessoa na HQ aproximamos um fluxo maior de leitores e isto é uma forma de percepção das coletividades humanas transformada ao mesmo tempo que seu modo de existência. Como a massa se organiza e suas percepção e, principalmente, o meio que está inserida, se dá historicamente e, não, naturalmente. Nesse sentido Walter Benjamin (1994,168) diz que: “a reprodução técnica (...) aproxima o indivíduo da obra” e, o conceito

de aura se atrofia nessa era da reprodutibilidade destacando do domínio da tradição o objeto reproduzido. Literatura no suporte quadrinístico passa a ser questionada enquanto produto que está distante da massa e tenta sair do conceito de belo, do sentimento, do inefável quando Laerte propõe discutir que as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até com as coisas mais longínquas e mais sagradas, como a literatura.

A operação de aproximação faz entrar em declínio o velho modo de recepção, que correspondia ao valor 'cultural' da obra, e a passagem para outro que faz primar seu valor expositivo. (...) Era preciso sem dúvida uma sensibilidade bem desprendida do etnocentrismo de classe para afirmar a massa como motriz de um novo modo 'positivo' de percepção cujos dispositivos estariam na dispersão, na imagem múltipla e na montagem. (BARBERO, 2001, p. 93).

Aqui nessa passagem, Jesùs Martin-Barbero possibilita discutir HQ e literatura enquanto instituições que tem suas normas, regras, linguagens específicas, mas que o possível diálogo entre as duas não é impossível a partir do momento que Fernando Pessoa ocupa um outro espaço, que não é o livro. O valor cultural de sua obra é (re)interpretada e ela é exposta em outro ambiente porque a massa ressignifica seus dispositivos pela dispersão, que agora lhe é creditada na heterogeneidade. Em outras palavras, quando a reprodução vai ao encontro do espectador, ela atualiza o objeto reproduzido e “esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (...) com seu lado destrutivo e catártico” (BENJAMIM, 1994, p. 169).

Daí a obra literária sai do seu ritual e, segundo Walter Benjamin, ela se emancipa já que sai da sua existência parasitária e das normas que a legitimam ritualisticamente na academia, com estudantes, professores, departamento, com linguagem do escritor

enclausurado e o espaço dos livros que se acumulam e se encostam uns nos outros na biblioteca. Assim diz Michel Foucault:

Neste sentido, pode-se dizer que toda obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas, além disso, diz o que é a literatura. Acontece que ela não o diz em dois tempos: um tempo para o conteúdo e um tempo para a retórica; ela o diz em unidade (FOUCAULT, 2001, p.154).

A unicidade da obra e sua aura, colocadas em questão, aumenta o seu espetáculo e, conseqüentemente, observa-se o que a mediação cumpre dia-a-dia na cultura de massa: politiza o privado e converte-o em espaços de poder como produção de verdade, de inteligibilidade, de legitimidade. A HQ traz a literatura enquanto política, com função social normativa que pode ser analisada arqueologicamente como um fenômeno de linguagem a ser interpretado, como expressão de um autor, e não apenas a estrutura de uma obra, de um livro, de um texto. O paradoxo da obra reside no fato de só ser literatura no exato momento de seu começo, na página em branco que permanece em branco, quando nada ainda foi escrito na sua superfície, ou seja, o que faz literatura ser literatura é aquele ritual prévio que a faz única e com aura.

Com esta discussão sobre a literatura enquanto política consegue-se estabelecer uma ligação com o poeta na HQ e a implosão das massas em um resultado que Barbero (2003, p.100) chega a um dilema: decadência da cultura? Impasse político? Sua resposta é que não existe uma produção administrativa do sentido e a cultura é lida como o espaço de contradição

como lugar de onde o déficit de racionalidade econômica e o excesso de legitimação política se transformaram em crise de motivação ou de sentido (...) A nova valorização da cotidianidade, o moderno hedonismo ou o novo sentido da intimidade não são unicamente operações do sistema, mas novos espaços de conflitos e expressões da nova subjetividade em gestação.

Assim, a análise da cultura de massa perpassa outras linguagens, motivações inseridas na *valorização da cotidianidade*, isto é, no novo sentido que é dado à intimidade como uma nova expressão de subjetividade fazendo pensar quais são os mecanismos pelos quais os indivíduos considerados como sujeitos se identificam ou não com as “posições” para as quais são convocados. E, a partir do momento, que eles moldam ou “exercem” essas posições, percebe-se que eles não o fazem completamente, de uma só vez e por todo o tempo, pois estão em um processo constante de luta com as regras normativas ou regulativas. E ao falar sobre isso Stuart Hall (2005, 126) acrescenta que nesse processo a massa resiste, negocia.

Por isso, não se prioriza analisar a massa como passiva, como a representação da degradação cultural, mas pensar seu processo crítico como um processo de *identificação* já que fazem parte do social. E como as identificações nunca são plenamente e finalmente feitas, “elas são incessantemente reconstituídas e, como tal, estão sujeitas à lógica volátil da iterabilidade. Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular” (Butler citado por HALL, 2005, p.130). O massivo não é um mecanismo isolável ou um aspecto, mas é uma nova forma de sociabilidade. Assim, pensar o massivo não significa alienação e manipulação, e sim, novas condições de existência, de tradições culturais diversas e com desigual apropriação do patrimônio. Assim, o massivo pode ser um produtivo e criativo meio de leitura da produção cultural erudita e de sua tradução.

CAPÍTULO 03

A tra(du)ção intersemiótica

“É impossível definir de uma vez por todas o que é uma ‘boa’ tradução, assim como é impossível definir o que é ‘boa’ literatura”.

André Lefevere

O presente capítulo se dispõe a estudar a HQ de Laerte a partir de um percurso dialógico em que a intersemiose entre regimes e tradições diversas, situadas em lugares diferentes da produção cultural contemporânea, reconfigura, com forte carga de ironia, tanto a ancestralidade do poeta quanto o descartável da cultura de massa. Problematizando, assim, a identidade literária nesse suporte quadrinístico.

A literatura enquanto detentora de identidade flexível, relativa e em consonância com seu contexto histórico e com as produções que dele advém, ressalta a heterogeneidade que cria possibilidade de mudança, de inovação do que foi dito e/ou escrito. Entender a tradução, nesse processo, como um deslocamento de lugar (do livro para a HQ) possibilita entender essa prática como um movimento de múltiplas diferenças, desigualdades não apenas culturais, mas também econômicas e políticas, pois o que está em questão não é a procura por fidelidade, mas “que os textos ‘origem’ e ‘alvo’ devem ser considerados signos um do outro” (DINIZ, 2003, p. 13).

Thais Flores Diniz (2003) destaca que essa consonância enquanto signos um do outro está relacionada às interrelações existentes entre a literatura em outros ambientes e/ou suportes que podem vir a ser estudadas como formas de tradução “ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos” (DINIZ, 2003, p. 13). Nesse aspecto, o

conjunto de possibilidades interpretativas está presente no ato da tradução, na passagem de um sistema semiótico para outro, colocando o tradutor como transformador.

Partindo dessa idéia, traduzir envolve o implícito e o explícito do texto e se descarta a idéia de transporte de sentido de um para o outro, pois o que envolve esse processo é todo um contexto de sua produção. Ou melhor, a tradução é tida como resultante de leituras diversas e, dessa forma, é alusivo a outros textos, por isso falar em tradução intersemiótica que implica as formas de diálogo, equivalência e diferença, entre os sistemas estudados. O objetivo deste capítulo é estudar a implicação mútua entre a HQ e a literatura a partir do instigante texto de Laerte de forma relacional onde a tradução funciona como desmistificadora (VENNUTI, 2002), instaurando novas implicações discursivas através de um regime de linguagem que produz um discurso heterogêneo e coloca o texto literário e o lugar do autor em um outro patamar de estudo.

A HQ de Laerte e sua releitura da obra de Fernando Pessoa trazem a possibilidade do estudo do discurso heterogêneo “abrindo o dialeto-padrão e os cânones literários para aquilo que é estrangeiro para eles mesmos, para o sub-padrão e para o marginal” (VENNUTI, 2002, p. 28). Percebe-se essa prática a partir do momento em que a reescritura está presente e a heterogeneidade da língua passa a ser o ponto importante nesse momento quando ocupa um outro suporte. Ao descentralizar o original, a tradução de Fernando Pessoa para a HQ, ganha um outro significado: ao invés de uma língua padronizada, o tradutor entende e avalia quais relações sociais tornam possível tal homogeneização.

Assim, na obra de Fernando Pessoa, observa-se:

A espantosa realidade das coisas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada coisa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

Basta existir para se ser completo.

Tenho escrito bastante poemas.
Hei-de escrever muito mais, naturalmente.
Cada poema meu diz isto,
E todos os meus poemas são diferentes,
Porque cada coisa que há é uma maneira de dizer isto.

Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra.
Não me ponho a pensar se ela sente.
Não me perco a chamar-lhe minha irmã.
Mas gosto dela por ela ser uma pedra,
Gosto dela porque ela não sente nada,
Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum comigo.

Outras vezes oiço passar o vento,
E acho que só para ouvir passar o vento vale a pena ter nascido.
Eu não sei o que é que os outros pensarão lendo isto;
Mas acho que isto deve estar bem porque o penso sem esforço,
Nem idéia de outras pessoas a ouvir-me pensar;
Porque o penso sem pensamentos,
Porque o digo como as minhas palavras o dizem.

Uma vez chamaram-me poeta materialista,
E eu admirei-me, porque não julgava
Que se me pudesse chamar qualquer coisa,
Eu nem sequer sou poeta: vejo.
**Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.**
Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.
(PESSOA, 2005, p. 91-92)

E também;

Quando vier a primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

**Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma.**

Se eu soubesse que amanhã morria
E a primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?

Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo; E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.

Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências,
O que for, quando for, é o que será o que é.
(PESSOA, 2005, p. 96)

Na HQ, os poemas acima citados aparecem em uma suposta seqüência. Desta forma, tem-se: “Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho. O valor está ali, nos meus versos. Sinto uma alegria enorme ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma”. (LAERTE, 1994, p. 42). Assim, à medida que uma nova interpretação é gestada por Laerte, se percebe o que Venutti chama de minorização: estratégias discursivas que compõem o texto de origem assim como o reescrito já que ambos têm seus os cenários institucionais e suas funções sociais. Isto é, o tipo de linguagem para cada suporte, que é uma relação de poder, tem um determinado momento histórico em uma conjuntura específica delimitando formas de utilização com objetivos demarcados. A HQ, então, com suas especificidades é também uma produção do discurso que, segundo Foucault (1999), é controlada, selecionada, organizada. Na visão de Eco (1979, p, 144-145), essas especificidades “compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico” e, por causa disso, o público decodifica de uma maneira mais rápida o que está exposto.

Dessa forma, quando Laerte expõe novos códigos, ressignifica a mensagem de Pessoa nesse suporte ao utilizar, por exemplo, o requadro – a moldura que circunda os desenhos e os textos de cada quadro – e faz uma composição poética com trechos da obra em um espaço/tempo diferenciado. Além do requadro faz uso das onomatopéias –

representação de ruídos por meio de palavras. E, assim, percebe-se que o ponto de partida do tradutor, segundo Paz não é;

a linguagem em movimento, matéria prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. (...) Sua operação é inversa a do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto inamovível, mas de desmontar os elementos desse texto, pôr os signos de novo em circulação e devolvê-los à linguagem (OCTAVIO PAZ, *citado por* PLAZA, 2001, p. 97)

A tradução, então, cruza fronteiras culturais e lida com a diferença, pois perceber e/ou estudar o texto como construção discursiva é reinterpretar, pois na tradução não é a noção de “fidelidade” que está em primeiro plano, o tradutor está preparado para ser “infidel” às normas culturais “que governam o processo tradutório de formação de identidade, chamando atenção para o que elas permitem e limitam, admitem e excluem” (2002, p, 158). Na tradução, a partir das observações de Vennuti, percebe-se o marginal e o excludente a partir do momento em que a hibridização vem questionar alguns valores hegemônicos. Por isso, a proposta que aqui se lança é perceber a tradução enquanto inovação, mudança cultural que reescreve fronteiras (re)elaborando as identidades não apenas do poeta, mas também da literatura.

Por isso Plaza considera tradução como interpretação, pois quando o tradutor transpõe uma mensagem, ele a recria, a autonomiza e, no caso desse estudo, (re)constroe representações da literatura na HQ, o que Venutti chama de alteração da instituição. São com as fronteiras permeáveis que o tradutor lida no processo de reescritura, as infiltrações conceituais que, segundo ele, estão em constante mudança, pois esta prática carrega políticas discursivas, valores e crenças bem definidas. E como a tradução lida com tudo o que envolve o texto e, principalmente sua produção, e que o sentido é criado pela leitura, então descarta-se a noção de tradução enquanto cópia, mas transformação. E o que Laerte faz é (trans)formar Fernando Pessoa na HQ pois, realiza uma tradução intersemiótica que

implica mudança de produção, de recepção, de circulação e elabora novos circuitos e agentes de institucionalização que quando colocados em prática expande o código lingüístico a diferentes códigos semióticos e, dessa forma, observa-se que fidelidade ao texto original não está em questão e nem se pretende porque à medida que se distancia dessa proposta entende-se a intersemiose como um diálogo entre diferenças, entre um regime de signos e outro. Por isso Plaza (1986, p, 31) falar que a tradução é emenda, externalização, já que a prática do tradutor é transformar.

[A tradução] salienta o duplo papel desempenhado pela reescritura (...) pode ser inovadora e subversiva, pois pode introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder modelador de uma cultura sobre outra. (RODRIGUES, 2006, p.104).

Nos círculos literários a idéia de tradução como marginal foi ou é ainda, uma convenção e à obra literária cabe a leitura no original, pois a perda de literariedade estaria presente nesse processo do traduzir. Dessa forma, Cristina Carreiro Rodrigues fala da reescritura e do poder inovador e, claro, subversivo do tradutor já que com o poder modelador quebra a idéia romântica sobre o autor como gênio, o todo-poderoso, dono dos significados do texto e a sacralização do texto literário. A emenda, a reescritura, a externalização são exemplos disso já que desmistifica esses lugares quando no novo texto a linguagem convencional e os clichês culturais são (re) interpretados. Percebe-se, então, como a criação de um texto é uma prática social e a criação literária, assim como sua tradução, é “um processo socializado, sujeito a inúmeras coerções econômicas, lingüísticas, ideológicas e poetológicas” (RODRIGUES, 2006, p. 108).

É com essa prática da produção do novo que na tradução não há repetição do original, mas uma reescritura. O original sofre algum desvio ao ingressar em um novo meio lingüístico e a participação do tradutor tem uma grande influência nesse momento, já

que o tradutor carrega toda a sua tradição cultural bem como seus pressupostos ideológicos, políticos e institucionais. História, sociedade e poder são fatores que estão associados à tradução desconstruindo a idéia de fidelidade, na medida em que ela implica uma complexa gama de agentes, situações e discursos. Associá-la à fidelidade é, segundo Cristina Rodrigues, uma prática conservadora e fútil porque os fatores histórico-sociais em que o tradutor está imerso são significativos, ou seja,

Fidelidade em tradução não é exatidão, nem primeiramente uma questão de ajustes no nível lingüístico. Envolve, mais precisamente, uma complexa rede de decisões tomadas pelos tradutores nos níveis da ideologia, da poética e do universo do discurso. (RODRIGUES, 2006, p.129)

Essa complexa rede de decisões é o que permeia o estudo tradutório como transformação, pois a partir do momento que o tradutor ocupa um certo espaço em um dado momento, suas escolhas são significativas. Traduzir não se caracteriza apenas no nível lingüístico como a autora coloca, não é apenas a preocupação com sinônimos para trazer a fidelidade, mas é um universo discursivo que é repleto de decisões individuais influenciadas por seu momento histórico. Assim, um texto pode ser concebido como uma entidade semiótica (RODRIGUES, 2006) com combinações de orações, modelos institucionais, escolhas ideológicas entendendo-o como construção sujeita a novas interpretações e novos olhares. Isto é,

no processo dialético e dialógica da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão [linguagem?]. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições. (PLAZA, 2003, p.5)

E a partir do momento que se estuda a HQ enquanto produto da cultura de massa, analisa-se suas especificidades na tradução intersemiótica, ou seja, quando ela é produto de transporte de traços, ficando evidente a transformação sob certas condições de reconstituição já que, segundo Plaza (1986, p. 34) “a tradução é a expansão mais ampla do original”, um outro tipo de leitura, um modo de produção de linguagem derivada, em que a noção de transporte e de possível reprodução se faz presente. Por isso o conceito de deslocamento constitui o processo tradutório, pois não se limita apenas a um tipo de correspondência com o texto de partida assim como não se deve esperar que a equivalência entre ambos seja uma característica desse processo, pois não implica que o trabalho do tradutor seja uma relação de igualdade ou implicação mútua entre os dois textos. A tradução não reproduz as estratégias do original, desvia e/ou desloca em relação a um “equivalente” possível e, ao manter uma relação tradutória com outro regime de linguagem, tem-se a intersemiose, pois se expande a diferentes códigos (TV, cinema, HQ), com uma estrutura de circulação, recepção e produção complexa e diferenciada. Dessa forma, novamente na obra de Pessoa, tem-se a seguinte passagem;

Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
 Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
 Vai para um mar muito longe, para o pé do Fado,
 Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, sem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranqüilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as.
No colo, e que o seu perfume suaviza o momento –
Este momento em que sossegadamente não cremos em nada,
Pagãos inocentes da decadência

Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois.
Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova,
Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos
Nem fomos mais do que crianças.

E se antes do que eu levares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-te assim – à beira do rio,
Pagã triste e com flores no regaço.
(PESSOA, 1996, p. 103).

Isto

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé.
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!
(PESSOA, 1996, p. 43).

Na HQ observa-se: “...Pagãos inocentes da decadência! Vinde aqui!” (Laerte, 1994, p. 51). Esse trecho, no terceiro quadro da página 51, traz o poeta Fernando “em Pessoa” na TV convocando poetas, santos, heróis, cavaleiros para irem ao seu encontro no rio Tiête.

Os quadros que seguem a esse chamado é uma seqüência de “invasão” da sua mensagem divulgada pela tela. Dessa forma, o sentido que Laerte dá à obra de Pessoa é outra como pode ser percebido, ou seja, no poema, o “*pagãos inocentes da decadência!*” está relacionado a ele e a Lídia em um ambiente que não é o Rio Tiête, mas um rio, e que estão refletindo sobre a relação de ambos, a efemeridade do tempo, da existência, das lembranças e, numa forma de ressignificação, Laerte utiliza esse trecho para passar a idéia da aflição, do suicídio do poeta frente à impossibilidade de viver no mundo contemporâneo.

O trecho: “*Sentir? Sinta quem lê!*”, do poema intitulado *Isto*, está na HQ como a resposta de Fernando “em Pessoa” ao lhe perguntar como se sente ao ver sua trajetória na TV. Nesse quadro 07 da página 52, percebe-se como a resposta foge do contexto da cena, dando a entender que o poeta não está familiarizado com o ambiente da massa que já *sentiu* e refletiu sobre sua mensagem. Isto é, as pessoas pulam em direção ao rio e com um *iiiarrú!* Há um distanciamento entre esses dois personagens que a TV legitima. Isso é tão expressivo nesse quadro que o rosto de Fernando Pessoa precisa de um *close up* a fim de o olhar do leitor não recaia apenas no ponto central da cena: as pessoas pulando. E, aqui, Laerte legitima mais uma vez essa característica do poeta enquanto mago, o ser sobrenatural construindo um ser acima de todos e de tudo o que acontece ao seu redor, ou melhor, às suas costas.

Dito *Isto*, na HQ, a obra de Fernando Pessoa passa por uma transformação de sentido, daí a tradução intersemiótica privilegiar a diferença e a multiplicidade de práticas e instituições que, com a heterogeneidade em seu processo, criam possibilidades de mudança, abertura, diálogo, hibridação, descentralização. Um projeto tradutório que segue uma ética da diferença traz o texto original com outra forma: aborda temas excluídos, olha para a diversidade de sua circulação e de produção e, por meio da restauração de seus

segmentos que foram negligenciados antes, altera a produção dos discursos essencialistas que tem o caráter de construção de identidades fixas.

O tradutor de tal projeto, contrariamente à noção de ‘fidelidade’ (...) está preparado para ser infiel às normas culturais que governam o processo tradutório de formação de identidade, chamando atenção para o que elas permitem e limitam, admitem e excluem no encontro com outros textos (VENUTTI, 2002, p.158).

Essa prática do permitido, limitado, excluído está no estudo do que é a tradução intersemiótica, ou seja, quando um texto encontra outro. É nesse encontro que se delimita a prática de Laerte enquanto um tradutor interessado na infidelidade, na traição e subversão. Por ser um sujeito histórico suas escolhas aparecem no seu trabalho e, daí, o que se observa é uma identidade cultural crítica que avalia constantemente a relação entre um texto e outro e, neste caso, avalia-se não apenas a obra literária como o regime de linguagem de que a HQ faz parte, ou seja, nessa interculturalidade, fronteiras são cruzadas entre a literatura e a HQ. Suas diferenças, tanto lingüística como cultural e estética, permitem entender que representam valores/construções diferentes, o que não implica dizer que haja hierarquia entre elas. É no encontro relacional que esse trabalho da tradução intersemiótica está interessado, ao colocar os leitores em outras propostas discursivas: conjunto de valores, crenças e representações. Lawrence Venutti, lendo Deleuze e Guatarri, especifica o seguinte:

Seguindo Deleuze e Guatarri (1987), vejo a língua como uma força coletiva, um conjunto de formas que constituem um regime semiótico. Ao circular entre diferentes comunidades culturais e instituições sociais, essas formas estão posicionadas hierarquicamente, com o dialeto-padrão em posição de domínio, mas sujeito a constante variação devido aos dialetos regionais ou dialetos de grupos, jargões, clichês e slogans, inovações estilísticas, palavras ad hoc e a pura acumulação dos usos anteriores. Qualquer uso da língua é, dessa maneira, um lugar de relações de poder, uma vez que uma língua, em qualquer momento histórico, é

uma conjuntura específica de uma forma maior dominando variáveis menores. (VENUTTI, 2002, p.24-25).

Assim, cria-se a possibilidade de se repensar o lugar social da linguagem que, ao circular por outros campos dialoga com outras crenças, valores e instituições, possibilita uma variação múltipla. Essa variação está presente em um novo suporte e ela assume outro caráter já que a sua circulação e produção são diferentes do suporte-livro e de seus meios institucionais de produção, circulação e consumo, desestabilizando seus significados. Por isso, deve-se considerar um texto não como uma unidade sincrônica fechada, mas uma constante reescritura com interpretações distintas.

A prática de (re) escrita e (re) leitura está presente nesta tradução proposta por Laerte quando suas (re) construções na HQ quebram a posição hierárquica da linguagem do livro. Assim, ao se deparar com dialetos de grupos, jargões ou inovações estilísticas, , por exemplo, percebe-se a pluralidade, a instabilidade da língua ao ocupar esses outros lugares já que, dependendo do momento histórico e/ou suporte, a escrita terá uma outra função. Larrosa (2004, p.70) afirma isso com outras palavras: “qualquer língua é múltipla e algo assim como *uma* língua singular é também um invento dos filósofos e dos lingüistas a serviço do Estado” . Larrosa corrobora com Venutti na medida em que estuda a condição babélica da língua, ou seja, a leitura não como uma operação que se dá na língua, mas uma operação que se dá entre as línguas, em sua contaminação, instabilidade, confusão. Jorge Larrosa compreende que ler é traduzir e é o alheio, o estranho que passa a ser lido em sua pluralidade. Dito isto, percebe-se que Fernando Pessoa no livro e na HQ têm construções discursivas diferenciadas e Laerte transpõe sua obra, recriando-a. Desta forma, vê-se no livro:

1.

Não sou nada.**Nuca serei nada.****Não posso querer ser nada.**

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o destino a conduzir a carroça de tudo pela entrada de nada.
 Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
 Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer.
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
 De dentro da minha cabeça,
 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.
 (...)

(PESSOA, 1996, p.63)

2.

Seja o que for que esteja no centro do mundo,
 Deu-me o mundo exterior por exemplo de Realidade,
 E quando digo “isto é real”, mesmo de um sentimento,
 Vejo-o sem querer em um espaço qualquer exterior,
 Vejo-o com uma visão qualquer fora e alheio a mim.

Ser real quer dizer não estar dentro de mim.
 Da minha pessoa de dentro não tenho noção de realidade.
Sei que o mundo existe, mas não sei se existo.
 Estou certo da existência da minha casa branca
 Do que da existência interior do dona da casa branca.
 Creio mais no meu corpo do que na minha alma,
 Porque o meu corpo apresenta-se no meio da realidade,
 Podendo ser visto por outros,
 Podendo tocar em outros,
 Podendo sentar-se e estar de pé,
 Mas a minha alma só pode ser definida por termos de fora.
 Existe para mim –nos momentos em que julgo que efectivamente existe –

Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo.

Se a alma é mais real
 Que o mundo exterior, como tu, filósofo, dizes,
 Para que é que o mundo exterior me foi dado como tipo de realidade?

Se é mais certo eu sentir
Do que existir a cousa que sinto –
Para que sinto
E para que surge essa cousa independentemente de mim
Sem precisar de mim para existir,
E eu sempre ligado a mim próprio, sempre pessoal e intransmissível?
(...)

(PESSOA, 2005, p. 119)

Na HQ – quadros 01 e 02, página 42 – estes trechos em negrito aparecem em seqüência: “não sou nada, nunca serei nada, não posso querer ser nada. Sei que o mundo existe, mas não sei se existo” (LAERTE, 1994, p.42) e, de forma babélica, Laerte possibilita a idéia de mistura, de confusão entre os suportes em questão. Assim, no primeiro poema, observa-se a ressignificação que Laerte elabora para a HQ, isto é, o mundo contemporâneo é São Paulo, é Fernando Pessoa na pista rápida com seu carro “ultrapassado”. O poeta em São Paulo não observa a multidão da sua janela, mas passa sua mensagem pela TV. É nesta primeira seqüência, composta de 10 quadros, que se estabelece uma relação da rua que Pessoa fala no poema com a rua da HQ: da *rua cruzada constantemente por gente*, tem-se carros que ocupam o mesmo espaço de seu carro lento, é a rua da rapidez e que, para representar sua solidão, perante os outros que não lhe escutam, Laerte expõe o poeta a falar sozinho, numa *rua inacessível a todos os pensamentos*. A morte na HQ não está *nas paredes*, nos *homens de cabelo branco* que ele observa de sua janela, nem dos homens que conduzem a carroça, mas em frente ao rio Tiête e com repórteres ao seu redor, acompanhando sua “luta” com os piratas que dialogam com o poeta com uma resposta sempre radicalmente não poética no sentido de estranhamento àquele ser “em Pessoa”.

No segundo poema, a existência é o foco principal entre Fernando Pessoa e o filósofo. E tomando como exemplo esse questionamento sobre o que é real e sua angústia perante a existência de coisas materiais, Laerte recria “em Pessoa” uma realidade que está *fora e alheio* dele e, dessa forma, o coloca como mago, como aquele que despreza o mundo exterior. Por isso, *sempre ligado a si* próprio, o que se vê na HQ é um poeta que ao aparecer no ambiente privado, nas casas, nos quartos através da TV, se sente só na multidão que vai ao seu encontro no Rio de Tiête. E isso é mais expressivo no último quadro onde a massa invade o rio e não se sabe ao certo se Fernando “em pessoa” se encontra misturado a ela. Mas o quadro anterior é quem dá essa resposta: dar as costas ao que está acontecendo com aquelas pessoas e seu rosto aparecer em uma parte isolada na HQ reforça a que ele falou no início do quadro: “sei que o mundo existe, mas não sei se existo”. Não existe enquanto massivo? Enquanto poeta em São Paulo? Sua alma é mais real que o mundo exterior? Laerte proporciona esses questionamentos na seqüência dos quadros.

E neste caso, a tradução intersemiótica funciona como um transporte no qual outra materialidade lingüística se entrega, ou se dá a entender, em outro contexto vital: o da alta circulação desse suporte, seus receptores, sua produção num momento que uma comunidade de leitores não apenas vibra e acompanha as peripécias de seus personagens como também consome produtos que estabeleçam uma relação com eles. Segundo Eco (2000), a HQ alcançou um grau de inserção na sociedade contemporânea comparável às figuras mitológicas. Assim, a idéia de tradução, aqui presente, é condução de alguma coisa de um lugar para outro e no estudo em questão: da literatura de Fernando Pessoa para a história em quadrinho com um caráter de transferência, transposição.

Não deixa de ser curioso que o traidor, o *traditore*, derive desse mesmo *tradere* do qual deriva a palavra tradução, porque o traidor fundamentalmente o que dá, o que faz entrega, o que entrega aos seus porque ele mesmo é o primeiro que se passou ou se traduziu aos outros.

(...) tradução se associa a movimento, a intercâmbio, à conversão (daí a “versão” ou o traduzir como um verter) e, também, à perversão, à subversão, à diversão. E é então quando o tradutor é o que está próximo ao traidor. Ao fazer passar, o tradutor entrega e, ao entregar, trai. (LARROSA, 2004, p.97).

Essa definição de Larrosa está próxima ao que Mario Laranjeira (1993, p.16) define como “levar através de”. A tradução leva algo e, para a entrega ser “completa”, passa pelo tradutor que a movimenta, converte o que leu. Assim, ao passar a informação o que o tradutor leva? De onde? Para onde? Mediante o quê? E porque nesse processo de entrega alguns teóricos falam da tradução enquanto traição?

O que está em jogo, aqui, é a comunicação que é composta por todo um conjunto de códigos integrados. Assim, no caso da HQ tem-se a transmissão da literatura de Fernando Pessoa em outro suporte e Laerte, no papel de tradutor, subverte a mensagem do livro e a substitui nesse outro signo. Isso é o que chamamos de tradução intersemiótica e com ela percebe-se o que Pierce já fala sobre o signo e sua representação:

um signo ou *representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente desta pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido (PEIRCE, 1995, p. 46).

Assim, o signo é envio e implica alteridade e diferença em um espaço/tempo e, se as coisas não podem ser reduzidas às linguagens que as representem, são passíveis de semiotizar-se. Literatura e HQ formam uma interrelação entre textos diversos, daí a utilidade da noção peirceana de interpretante: “o conjunto de possibilidades interpretativas de um signo num determinado momento da cadeia semiótica” (DINIZ, 2003.p.13), onde o intérprete/tradutor estabelece seu próprio interpretante. Plaza compreende tradução como um processo semiótico quando se percebe um signo significante de outro signo e assim

sucessivamente. Ou melhor, aquilo que foi criado (HQ) passa a ser uma tradução criativa, uma “recriação” do original e daí perde sua aura, como já ressalta Walter Benjamim. Seguindo a idéia de Pierce, com a semiose ilimitada, um processo semiótico “não começa com signos autônomos e sentidos independentes para seguir até o mais alto nível do sentido global” (NOTH, 1998, p. 73). Isto é, o processo de semiose é referencial, não há nem um primeiro nem um último signo, pois cada signo cria um interpretante, ou referência, que pode tornar-se *representamen* de um outro signo indefinidamente.

Embora essa noção da fidelidade como sagrada e imutável perturbe alguns tradutores de hoje, as traduções são resultados de diversas leituras e se apresentam como signos icônicos umas das outras. Thais Flores Nogueira Diniz (2003) classifica em três níveis diferentes essa atitude do tradutor: objetivo, individual e cultural, ou seja, suas escolhas partem dessas características externas, enquanto sujeito social. Mas, à medida que se situam na interação social, os signos precisam se estruturar em gêneros de discurso que funcionam como suportes elementares de toda interação, já que o gênero dota os discursos de certas propriedades e funcionam como “codificadores codificantes”. E essa prática de estruturá-los em gênero de discurso é conseguir lê-los não de uma forma coesa, mas entender que a comunicação é inquieta, desordenada e, como consequência disso, sua decifração também é múltipla. Assim, o sujeito da tradução gera um texto seu a partir da leitura de um texto que não é seu e que procura dar um outro significado.

Uma tradução só tem vida e valor próprio se for o fruto de um trabalho de produção do sujeito, em toda a sua complexidade, e não uma simples translação de estruturas semântico-sintáticas. (...) A tradução leva as marcas do sujeito tradutor tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que a gerou. (LARANJEIRA, 1993. p.124)

Com isso, Laerte possibilita ler Fernando Pessoa em um outro ambiente e uma construção complexa envolve seu posicionamento frente a uma sociedade em constante mudança e quando se fala em tradução intersemiótica, o estudo das condições de produção de sentidos potenciais está ligado a tudo o que circunda e transforma o texto, como foi analisado anteriormente. Dessa forma, devem ser levadas em consideração, principalmente “o prestígio atribuído ao texto considerado como original, as condições em que o texto chega até a audiência, etc. (DINIZ, 2003, p.14).

Essa prática destaca a importância que os outros códigos têm na construção de um texto. E a HQ e obra de Fernando Pessoa, enquanto texto, são um exemplo disso, pois a existência destes dependem do diálogo com outros códigos. Quando o contexto social da produção da HQ é estudado, a sua distribuição, sua produção enquanto literatura de massa percebe-se que não existe um texto, mas a história social de sua leitura. E esta, evidentemente, depende do contexto e do ambiente cultural onde o leitor se insere, assim como o produtor.

A interpretação das palavras está associada à mediação entre os diferentes sentidos que se observa no encontro (ou desencontro) entre línguas, indivíduos, culturas. Chamada de prática de aproximação, entende-se, a tradução intersemiótica como a capacidade de converter o distante em próximo, o estranho no familiar, todas as línguas em seu língua. E essa capacidade de compreensão está associada à linguagem que, como um signo, representa, designa, nomeia as coisas.

Assim, o que está em questão, recentemente, sobre o tradutor é analisar como ele reconstrói estratégias de tradução e por isso o enfoque recai sobre o aspecto cultural que dá atenção às unidades significativas, à análise da “versão”, ou seja, os fatores que

condicionaram essas transformações e a mediação de um gênero para outro. Com esse pressuposto o estudo da tradução intersemiótica se torna interessante e é importante levá-lo em consideração. O enfoque sobre o aspecto cultural na tradução menciona as unidades significativas ligadas ao momento histórico chamado, segundo Cristina Carneiro Rodrigues, de pós-modernidade (RODRIGUES, 2006, p. 165). É nesse contexto que se estuda a crítica ao sujeito racional, autônomo e livre da influência de seu contexto, principalmente uma crítica severa à idéia de essencialismo e/ou do tradutor que alcança a essência das coisas e o pleno conhecimento. A linguagem, portanto, tem um papel importante nesse processo e tem sido uma preocupação de algumas ciências desde fins do século XVIII, quando se percebe uma mudança:

no lugar do puro pensamento e das idéias do racionalismo e de empirismo do século XVII e no lugar da razão kantiana com suas formas puras a priori, surge a linguagem como um dos problemas centrais do pensamento ocidental (ARAÚJO, 2004, p.11).

Durante um tempo, deixada de lado pelas ciências sociais, a linguagem foi considerada como um veículo neutro de explicação/interpretação/descrição das coisas ou, então, como simples facilitadora da comunicação. Mas, a partir do final do século XVIII, ocorrem algumas mudanças importantes de sua concepção e papel, pois;

O estruturalismo mostra que sem linguagem não há cultura, nem pensamento, nem personalidade; a semântica expande seus domínios dos campos semânticos às situações de fala que requerem contexto e intenção; a análise do discurso distende a linguagem para o domínio social e institucional, todo discurso remete a outro discurso (rede discursiva) e cria relações de saber e poder (ARAÚJO, 2004, p.12).

Daí o pensamento pós-moderno busca demonstrar que é ilusório a pureza, o conhecimento pleno, a essência, principalmente quando a linguagem é concebida como uma construção social e institucional e a tradução, por isso, não é igual ao texto de partida porque quando se traduz está em jogo um outro contexto, uma outra cultura. A tradução intersemiótica é diferente do texto de origem pelo fato de “a tradução ser uma categoria

histórica em movimento” (RODRIGUES, 2006, p.171), ou melhor, tem uma historicidade que, segundo Foucault (1999), passa por uma intenção, um saber/poder. Assim, a representação é concebida em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos e, na perspectiva pós-estruturalista, incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem. A representação, que o tradutor elabora, não armazena em si a presença do “real” ou do significado, pois se entende representação enquanto práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos.

A representação colocada em questão, aqui, se refere ao que Stuart Hall (citado por WOODWARD, 2005, p.8) fala: “atua simbolicamente para representar o mundo e nossas relações com seu interior” e, assim, a linguagem e os sistemas simbólicos representam e dão sentido ao mundo. Significa que não há uma única relação determinada entre as palavras e os objetos, mas relações, leituras múltiplas, “pois o significado não pode ser uma entidade objetiva, na medida em que está vinculado ao comportamento dos usuários e à sociedade. (RODRIGUES, 2006, p.175).

O significado que o tradutor dar ao texto lido não é uma entidade objetiva, pois enquanto sujeito histórico seus valores, escolhas são socialmente determinados. E na tradução percebe-se a prática desse sujeito e é preciso especificar que não há uma “origem” pura, imutável, um texto-fonte estável. Os textos são produções sociais e são passíveis de compreensões diferenciadas, não havendo uma essência que possa ser transferida ou transportada quando passa para outro suporte. Entender essa mediação da tradução intersemiótica é lidar com a diferença que, segundo Tomaz Tadeu da Silva, é uma relação social, uma produção simbólica e discursiva, ou melhor “a diferença é tão indeterminada e instável quanto a linguagem da qual pertence” (SILVA, 2000, p.80).

Quando a diferença é um ponto importante para o estudo da tradução, salienta-se que, o fato de a tradução não ser igual ao texto de partida, não há uma única relação determinada entre as palavras e os objetos, mas relações múltiplas. O fato de o texto ser

traduzido poder ser “outro”, em outro contexto, quer dizer que esse processo não é um fenômeno a-histórico, como pressupõe as teorias orientadas para o texto-fonte.

Se uma leitura é partilhada e convencional, não pode haver uma ‘origem’ pura, imutável, ou seja, um texto-fonte estável, como pressuposto pelo pensamento tradicional sobre a tradução. Pelo contrário, os textos são sempre produzidos de acordo com certas circunstâncias, assim como pelas comunidades interpretativas e são dependentes das circunstâncias de leitura, não há neles uma essência que possa ser transferida ou transportadas para outra língua. (RODRIGUES, 2006, p.183)

Dessa forma, o que está em questão na tradução intersemiótica é essa característica da interpretação e/ou adaptação que o tradutor elabora e que, de acordo com as circunstâncias, são delimitadas já que não há uma essência a ser mediada. Assim, no caso da HQ de Laerte, percebe-se o transporte da poesia de Fernando Pessoa para um outro signo que tem uma produção diferenciada assim como sua circulação e linguagem. Nele, o poeta em pessoa tem uma outra característica e, dessa forma, percebe-se que a tradução é distinta do texto que ela substitui e é nesse discurso heterogêneo que interpretações são distintas assim como as estratégias de produção de significado. “Não há um termo puro, material, oposto a outro, conceptual, pois nenhum deles pode ser apenas sensível, mas puramente inteligível” (RODRIGUES, 2006, p. 191). A tradução, então, é susceptível a mais de uma interpretação e, por isso, ao traduzir se inicia uma formação de identidade cultural específica já que constrói um sujeito histórico e, também, possibilidades para a resistência cultural, a inovação, a mudança. Daí chamar tradução de transformação, apesar dos significados e significantes articularem-se convencional e arbitrariamente.

É no aspecto da diferença que se percebe a concepção de interpretação para o tradutor que, segundo Cristina Carneiro Rodrigues, é quando insere os signos em um sistema diferencial e, ao produzir sua interpretação, contextualiza. Daí a reflexão contemporânea falar do mundo e da cultura como não estáveis, pois a sociedade produz

seus sentidos. “Os signos entram em circulação, constituem um discurso, constroem significados que se disseminam e se entrecruzam e são, ao mesmo tempo, produto e produtores de ideologia” (RODRIGUES, 2006, p.193). Traduzir é um ato de leitura e esta tem múltiplas faces por isso sem identidade própria e sem essência, pois não há termos fechados em uma estrutura estática ou a-histórica e o tradutor ao lidar com a diferença rompe com a idéia de significado transcendental. Na intersemiose a leitura é transformal e não se fala em equivalência porque é “remeter ao fim do movimento, a significados atados aos significantes, que possam ser compreendidos, não interpretados” (Id., 2006, p.200). Cristina Rodrigues atenta para essa idéia da equivalência fazendo menção à necessidade de estudar o contexto acabando com a concepção de uma origem plena e de tradução enquanto preservação, reprodução de significados de um suporte para outro ou, então, de uma língua para outra.

Conceito corrente de tradução se torna problemática, pois implica um ‘processo de restituição’ em que a tarefa do tradutor passa a ser restituir o que estava inicialmente dado, e aquilo que estaria dado, de acordo com aquelas concepções, seria o sentido. No entanto, ler não é buscar um ponto fixo, recuperar a intenção dada pelo autor ou desvelar o sentido oculto que estaria presente no texto. Ao ler, estamos criando um texto, estamos escrevendo nosso próprio texto, não restituindo o sentido dado pelo autor. A escritura rompe com seu contexto de produção e com qualquer contexto de recepção determinado. (Ibid., 2006, p.202)

Assim, temos na obra de Pessoa;

**Da mais alta janela da minha casa
Com um lenço branco digo adeus
Aos meus versos que partem para a humanidade.**

E não estou alegre e nem triste.
Esse é o destino dos versos.
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos
Porque não posso fazer o contrário
Como a flor não pode esconder a cor,
Nem o rio esconder que corre,
Nem a árvore esconder que dá fruto.

Ei-los que vão já longe como que na diligência
 E eu sem querer sinto pena
 Como uma dor no corpo.

Quem sabe quem os lerá?
 Quem sabe a que mãos irão?

Flor, colheu-me o meu destino para os olhos.
 Árvore, arrancaram-me os frutos para as bocas.
 Rio, o destino da minha água era não ficar em mim.
 Submeto-me e sinto-me quase alegre,
 Quase alegre como quem se cansa de estar triste.
 Ide, ide de mim!
 Passa a árvore e fica dispersa pela Natureza.
 Murcha a flor e o seu pó dura sempre.
 Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua.

Passo e fico, como o Universo.

(PESSOA, 2005, p. 75)

Na HQ observa-se: “com um lenço branco digo adeus aos meus versos que partem para a humanidade! Corre o rio e entra no mar... *e sua água é sempre a que foi sua!* Passo e fico, como o universo!” (LAERTE, 1994, p.43). O que se percebe é essa mistura de trechos da obra de Fernando Pessoa representando o transporte, a transformação. Está inserido na HQ um outro trecho e, com ela, acontece o que Cristina Rodrigues menciona: há uma interpretação e, conseqüentemente, uma contextualização, isto é, a HQ com seus próprios valores, sua própria lógica produzindo outro sentido da obra, enquanto signo, constroa significado e constitui um discurso. Dessa forma, no mundo contemporâneo a tradução tem múltiplas faces e a partir do que se pensa como estável, invariável ou universal se fragmenta em uma descontinuidade ou em uma série de particularidades. Assim, tem lugar uma consciência ou autoconsciência da situação singular de cada um em um presente que é também singular.

E quando lida-se com a diferença renova-se o significado porque em tradução intersemiótica não está em questão a procura pela fixidez já que está em destaque a

interpretação que (re)constrói quando ocupa outro suporte (a HQ). Assim, quando o poeta Fernando Pessoa é lido por Laerte não é intenção lidar com a “essência” do texto, mas com o efeito que é dado pela sua interpretação e o trabalho do tradutor é exatamente não lidar com uma fonte, nem com uma origem fixa, mas construir, movimentar, desdobrar esse texto original. A reescrita é um outro momento do texto, é uma outra proposta de produção e recepção e, assim, estabelece-se um diálogo da diferença na qual o texto é “uma unidade sincrônica de elementos estruturalmente contraditórios ou heterogêneos, de padrões e discursos genéricos”. (VENUTTI, 2002.p.26).

Segundo Lawrence Venutti, essa prática da “conversão” faz parte do trabalho do tradutor já que ele acrescenta, interpreta e torna coerente para o público o que escreve. Ao comunicar a mensagem de Fernando Pessoa na HQ, Laerte lida com formas coletivas e variáveis de produção, de circulação que foram sedimentadas com diferentes funções e tiveram um desempenho em diferentes comunidades e instituições. É a partir dessa proposta que se percebe a heterogeneidade lingüística, ou seja, Laerte desconstrói a idéia de que a língua é um modelo científico com ideal centralizador que impede os tradutores entenderem e avaliarem o que essa prática admite e exclui. Ao observar essa heterogeneidade é que se percebe as relações sociais da prática da linguagem enquanto política e como isso foi possível.

Assim, essa proposta da heterogeneidade na tradução intersemiótica é a relação que o tradutor estabelece com as exclusões, as intervenções e interpretações, fundamentais para entender seu trabalho enquanto proposta política, histórica. Com essa prática polissêmica, útil ao seu trabalho, a (re)criação, os valores culturais e políticos são estudados e o seu trabalho, enquanto produção contextualizada, lida com as fronteiras maleáveis. E a partir do momento que uma rompe a fronteira da outra é necessário conhecer suas

produções, construções e qualificações que têm posições hierárquicas específicas tanto de temas como de metodologias e, também, propostas culturais.

Por isso Venutti fala da tradução enquanto um processo de “espelhamento”, mas não para encontrar o outro como seu semelhante, mas com fissuras, rachaduras, fendas. A partir do momento que o leitor(a) se reconhece na tradução e se identifica, um conjunto de valores e crenças se delimita como característica de um certo grupo. E isso é perceptível na tradução que Laerte faz de Fernando Pessoa no suporte da HQ, pois ela traz características da cultura de massa que dá legitimidade a um certo grupo, representando-os. Dessa forma, a questão principal não é a reescritura que os tradutores fazem, mas a maneira como ela é entendida.

Essa prática da “conversão” na tradução é acréscimo, interpretação para o público que escreve e o seu trabalho, enquanto produção contextualizada, lida com as fronteiras maleáveis. E a partir do momento que uma rompe a fronteira da outra é necessário conhecer suas produções, construções e qualificações que têm posições hierárquicas específicas tanto de temas como de metodologias e, também, propostas culturais.

Dessa forma, “a tradução que torna híbridos os valores hegemônicos somente pode estimular inovação e mudança cultural quando redireciona as tradições e remodela identidades (VENUTTI, 2002, p.335). A cultura de massa é relevante na produção de Laerte, trazendo uma leitura híbrida dos enunciados construídos para o texto literário, instituindo um outro significado ao texto traduzido já que este é arbitrário e a relação entre seus significantes e significados depende do espaço e tempo. Não se pretende fazer, apenas, uma descrição das semelhanças e diferenças entre o texto de Fernando Pessoa e sua tradução na história em quadrinho, mas um estudo dos mecanismos de produção: de canonização, de integração, de exclusão, ou seja, com destaque ao elemento cultural e, principalmente, da tradução enquanto fenômeno eminentemente transcultural. E entender o

texto com sua natureza dialógica de significação que questiona o essencialismo. Assim, tem-se nesse estudo a concepção de que a significação

não nasce de uma lógica universal, apolítica e a-histórica, mas em termos de contestações históricas específicas entre diferentes grupos sociais com diferentes locuções em diversas locações culturais determinadas pela conjunção específica de uma ordem simbólica e uma formação social. (WALTER, 1999, p.83).

O que Roland Walter discute é a proposta de uma nova leitura da literatura e seu estudo tem uma importância nessa análise da tradução intersemiótica porque vai destacar o quanto a proposta de quebrar com os conceitos universalizantes, essencialista afetam a leitura do texto literário e que seu significado está intrinsecamente associado a uma formação/local social e que é passível de (re)interpretações. A significação que, segundo ele, não é apolítica nem a-histórica está associada ao que a tradução intersemiótica tem como tarefa: a releitura em termo de contestação histórica. E, partindo desse pressuposto, a tradução é um fenômeno transcultural, como foi dito anteriormente, porque está em contato constante com outros textos e mantém relação com eles. Por isso que falar em uma obra é também perceber sua locação cultural e que ordens simbólicas estão por trás dele, ou seja, todo um discurso que legitima o que deve ser dito e/ou escrito e com que propósito. Assim, tradução e sujeito estão próximos e ela só tem vida e valor se for fruto de produção do sujeito.

Entende-se, então, que o sujeito não é autônomo, racional, livre da influência de seu contexto e que instrumentos adequados pode atingir a suposta essência das coisas. O estudo contemporâneo tem ressaltado que o sujeito é uma produção social e, assim, vem abalando a noção de sujeito independente de seu tempo e lugar. Nesse sentido, a desconstrução no conceito de tradução enquanto fidedigno ao texto é colocado em questão quando se percebe que interpretar não é apenas um ato “protetor de significados (...) uma operação que preserva significados” (RODRIGUES, 2006, p. 165), mas envolve mudança

de espaço e tempo e, por isso, constituído de signos convencionais e arbitrários em que a relação entre significante e significado é incerto, flexível, casual. A alteridade faz parte desse processo uma vez que o texto traduzido é outro em outro contexto, em outra cultura. O que significa que não existe uma única relação entre as palavras e os objetos, mas relações múltiplas, “pois o significado não pode ser uma entidade objetiva, na medida em que está vinculado ao comportamento dos usuários e à sociedade”.(Id., 2006, p.175).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

HQ e literatura: duas singularidades, construções discursivas com produções diferenciadas, encontros e desencontros que quando estudados possibilitam pensar sobre convenções, cristalizações a partir do estudo da linguagem, seja verbal ou imagética. Textos que trazem consigo um determinado sistema de valores e referências relativos ao momento e às condições de elaboração. Enunciações. Objetos de significações. Partindo de propostas como estas, esta pesquisa chega à conclusão de que não só é possível estudar a literatura a partir de seu fecundo diálogo com outro suporte, quanto isto parece essencial, pois sem tal diálogo parece que o literário perde muito de sua pertinência contemporânea ao se isolar no casulo das grandes obras.

A literatura ao longo de sua constituição teve um caminho de identificações com a unicidade, com a Obra, com o Belo, até ser conceituada enquanto arte com linguagem autônoma e contextualmente fechada. E esse processo de conceituação especificou seu discurso como um todo orgânico, perfeito em si mesmo. Dessa forma, o sentir, o sobrenatural, a grandeza estética e a contemplação fizeram parte da sua composição e, ao preservar essa lugar, a literatura esteve distante de uma contaminação constante de outros discursos, por conseguinte estando menos viva enquanto atividade genuinamente social. Ao poeta foi construído, também, esse lugar do coração, do sentimento, de mago: aquele que possui faculdades divinatórias, que exerce fascínio, seduz com a mágica das palavras.

Mas, o que questionamos aqui é a tentativa de colocar a literatura não só acima de outros discurso, mas de tentar mantê-la fora de qualquer luta pelo poder, o que quer dizer, a tentativa de afastá-la da vida. Ao observar sua historicidade e seus propósitos de construção, tentou-se quebrar esse lugar do reino encantado, da estética pura: um universo

literário inquestionável camuflando singularidades históricas. Entender de que forma o valor literário foi construindo uma “república internacional das letras” pautada em claras exclusões de natureza ideológica, com rituais que delimitaram o que era ou não literatura, aquilo que poderia alcançar a propalada “cidadania literária” por um número considerável de leitores, professores, academia, enfim, os que fizeram parte de um mercado literário famoso e com respostas que naturalizaram esse universo encantado a fim de estabelecer o lugar de literatura pura.

Mas literatura é construção, é convivência, experiência e os sujeitos são os participantes dessa prática discursiva que dão garantia ao seu lugar universal desde seu primeiro contato com o livro. Os estudos culturais, vinculados ao contexto histórico, vêm trazendo essa discussão para o âmbito social a fim de relativizar o belo na literatura e, principalmente, determiná-la como campo de lutas interessadas com produção e normas próprias que podem ser questionáveis a partir do momento em que seu consumo está em outro suporte. Isto é, ao analisar a HQ de Laerte, também como discurso com suas singularidades, percebe-se que a imortalidade atribuída a Fernando Pessoa é fruto desse processo histórico que a literatura teve enquanto memorização de seu lugar do belo, do sobrenatural e do poeta como mago. Mas o que ela proporciona é, também, uma crítica a essa memorização singular e autônoma a partir do momento em que se estuda a poesia como esquecimento e aberta a novas poeticidades que a cultura de massa proporciona.

Assim, Fernando, “em pessoa” no ambiente massificado, é produto de uma sociedade participativa e plural que questiona paradigmas fechados proporcionando o estudo da literatura como iniciativa humana, impura da mundanidade que constitui sua razão de ser social.

Entender essa trajetória histórica da interioridade silenciosa do livro para o poeta massificado, na HQ, é reconstruir o conceito de literatura e, assim, suas fronteiras são

trincadas e seu espaço, anteriormente fechado, proporciona a intertextualidade e confluência de discursos extraliterários. Com as instituições midiáticas, pensa-se no novo tipo de percepção das massas que é o da aproximação, das ressignificações, “da conquista do sentido para o idêntico no mundo”.

A memorização desse discurso literário está presente na combinação do que se percebe na HQ: do público/privado e na rapidez do mundo contemporâneo onde o poeta Fernando “em Pessoa” simboliza a obsessão literária pela continuidade, persistência e, por isso, o tema do suicídio ressaltado por Laerte. Com ele, analisa-se de que forma essa constituição da literatura aprisiona e/ou congela o poeta e dá sentido à discussão de memória enquanto prática quente, afetiva, na relação permanente tempo/espaço, em oposição àquela que a define enquanto prática passiva. Assim, a identidade literária se flexibiliza e, por isso, o estudo da tradução intersemiótica com suas múltiplas possibilidades, ou seja, nas interrelações da literatura com outros suportes.

É com a proposta de releitura, de transformação e traição da obra de Pessoa que Laerte instaura novas discursividades e expande a própria literatura colocando-a em contato com a vida. Expõe-se, produtivamente, a relação heterogênea existente neste processo de cruzar fronteiras culturais que coloca o texto literário em um outro patamar de estudo: na história, na sociedade e nos processos de poder/saber. Com essa complexa gama de discurso e linguagem da HQ, questiona-se a fidelidade a partir da inserção do tradutor em um determinado contexto histórico que lhe possibilita interpretações, daí o privilégio dado à diferença e à multiplicidade que este outro suporte proporciona à instituição literária.

Esta multiplicidade dá vazão à mudança, à abertura e, principalmente, ao diálogo e descentralização do projeto de discursos essencialistas, de qualquer identidade fixa que queira aprisionar a literatura. E neste estudo, a tradução de Fernando Pessoa para a HQ é o

exemplo prático do encontro relacional de um texto com outro e suas múltiplas interpretações ao encarar o diferente: trair, subverter, cruzar fronteiras, intersemiotizar conjuntos de valores, crenças, representações e, daí, propor a interculturalidade.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGUIAR & SILVA. Vitor Manuel de Aguiar e Silva. **Teoria da Literatura**. 3 edição. Livraria Almedina. Coimbra. 1973

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem**. São Paulo:Parábola Editorial, 2004.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BLOOM, Harold. **Uma elegia para o cânone**. In: _____. *O Cânone Ocidental – Os livros e a Escola do Tempo*. Editora Objetiva. 1994.

BOUGNOUX, Daniel. **Meios Ambientés, mídia, midiologia**. In: *Introdução às ciências da informação*. Petrópolis, 1994

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007

BOURDIEU, Pierre. **Gênese de uma estética pura**. *O Poder simbólico*. 3 ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2000

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CALDAS, Waldenyr. **A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica** – São Paulo: Musa Editora, 2000.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coleção Opúsculo, Quarteto. São Paulo:1999.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

CORTÁZAR, Julio, 1914 -1984. **Obra Crítica**, Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

CULLER, Jonathan **Sobre a Desconstrução**. Rosa dos Tempos, 1997

DEBRAY, Régis. **Manifestos Midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 2002.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2003

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Historia - a arte de inventar o passado**. EDUSC, 2007

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva. 6 ed. 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5 ed. São Paulo. Edições Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Linguagem e literatura**. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 137-174.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3 edição – São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2000. – (Ensaio Latino-Americanos, 1)

GUATARRI, Felix. **Oralidade maquínica e ecologia do virtual**. In: _____. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. DP&A. Ediora, 2006.

HAVELOCK, Eric. **A antiga arte da poesia oral**. In: A revolução da escrita na Grécia: e suas conseqüências culturais. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, 147-162.

KAPLAN, E. Ann. **O Mal estar no pós-moderno: teorias e práticas**. Tradução, Vera Ribeiro – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993.

LAERTE. **Os piratas do Tietê e outras barbaridades**. São Paulo. Editora Ensaio, 1994.

- LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986.
- LARANJEIRA, Mário. A poética da tradução – Do sentido à significância. São Paulo: EDUSP, 1993.
- LARROSA, JORGE. **Linguagem e educação depois de Babel**. Autentica, 2004
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. M.Books, 1993.
- MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NÖTH, Winfried. **A semiótica universal de Peirce**. In: Panorama da semiótica. São Paulo: Annablume, 1995, p. 59-91.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: São Paulo: Hucitec, 1996, 235 p.
- PELLEGRINI, Tânia. **A Imagem e a letra da ficção brasileira e contemporânea**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, 337 p.
- PINTO, Júlio Pimentel. In: J.L. Austin. **Os muitos tempos da memória**. In: _____. Quando dizer é fazer. Serie discurso psicanalítico. São Paulo, 1998.
- PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. Perspectiva. 2003.
- QUELLA-GUYOT, **A história em quadrinhos**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SARGENTINI, Vanice & NAVARRO-BARBOSA, Pedro. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004.

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasia e Cotidiano nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da Literatura de Massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

THOMSON, Alistair. **Recompondo a memória: Questões sobre a relação entre a história oral e as memórias**. Projeto História PUC- São Paulo. Abril de 1997.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo. Martins Fontes: 1988

VENUTTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Bauru. SP, EDUSC, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura e o Apelo das Massas**. In: AVERBUCK, Ligia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **E a “literatura”? O caso do romance. A ilusão literária**. In: *A letra e a voz*: São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 265-286.