

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Marina Leite Gonçalves

Ler Machado/ acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço

Juiz de Fora

2017

Marina Leite Gonçalves

Ler Machado/ acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira – Orientador

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo (a) autor (a)

Gonçalves, Marina Leite.

Ler Machado/ acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço / Marina Leite Gonçalves. -- 2017.
321 f.

Orientador: Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Tese (doutorado) -Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1.Clássico machadiano. 2. Cultura da convergência. 3. Ciberespaço. 4. Letramento literário. 5. Letramento digital.
I.Ferreira, Rogério de Souza Sérgio, orient. II. Título.

Marina Leite Gonçalves

Ler Machado/ acessar Machado: reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 26 de maio de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Anderson Pires da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

Osmar Pereira Oliva
Universidade Estadual de Montes Claros

Juliana Gervason Defilippo
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

Não estamos sós. Temo-nos um ao outro na distância e na ausência, que são só acidentes e nada de essencial atingem.

(Roland Barthes)

A Wilson, Talita e Thainá, que nunca me deixaram só.

AGRADECIMENTOS

Senhor, meu Deus! Quantas maravilhas tens feito! Não se podem relatar os planos que preparaste para mim! Eu queria proclamá-los e anunciá-los, mas são por demais numerosos! (Salmos 40:5).

A Rogério S.S. Ferreira, pela orientação serena e competente. Pelo olhar sempre atento nas leituras desta pesquisa e pela grande contribuição na Língua Inglesa. Com sua orientação, o que era complicado e incerto tornou-se tranquilo e seguro, o que era dor se desdobrou em risos. Deu certo. Serei grata, sempre!

Aos membros da banca avaliadora. Aos professores Juliana Gervason Defilippo e Marcos Vinícius F. Oliveira, pela interlocução crítica e grande motivação no exame de qualificação. Ao professor Anderson Pires da Silva, por ter aceitado o convite para esse diálogo crítico. Às professoras Rita de Cássia Dionísio, Prisca Rita Agustoni, Patrícia Nora S. Ribeiro e ao professor Décio Torres Cruz, por terem aceitado o convite para participação na qualidade de suplentes.

A Osmar Pereira Oliva, pela minha iniciação e letramento no universo literário. Com você, tornei-me audaz viajante pelas trilhas encantadas do bosque e arrisquei-me a desvendar os labirintos da ficção machadiana. Por Machado, obrigada! Pelas memoráveis e edificantes lições na minha vida acadêmica e profissional, vida longa e abençoada nesta terra.

A Wilson, Talita e Thainá, porque sem vocês a vida não escreve. Wilson, amado esposo e companheiro de travessia, você acreditou em mim e fez-me sonhar e chegar a lugares altos. Talita e Thainá, vocês são as mais lindas leituras que já fiz em minha vida, porque são bordadas com fios de amor. A Antônio Vinícius e Leonardo Ariel por trazerem mais amor e colorido às nossas vidas.

A minhas queridas irmãs e queridos irmãos biológicos. Ainda que eu aprendesse todas as letras, se não os amasse, seria a mais néscia de todas as criaturas. Aos meus irmãos e irmãs de fé da Igreja Batista Central, ao pastor Israel Leocádio e sua esposa Elaine, pelo compartilhamento de minhas angústias, pelas orações e profecias que renovaram minhas forças.

Aos amigos Jeane e Filipe, pelo afeto e aconchego em Juiz de Fora. A Rodrigo, pelo companheirismo e coragem nas jornadas a UFJF/ Juiz de Fora. Às amigas Edneia e Viviana, que entre uma escrita e outra, os instantes preciosos de companhia tornaram o caminho mais leve.

Ao BIC JÚNIOR/ FAPEMIG/ CNPq/ CEFET-MG, pela concessão de aluno bolsista ao projeto Tradução Intersemiótica e Cibercultura: Letramento Literário nas redes digitais. Ao CEFET/MG, pelos dois anos de licença para me dedicar a esta pesquisa e pelo auxílio financeiro à minha capacitação.

Aos colegas e amigos do CEFET-MG/ CURVELO, em especial, ao professor Luciano C. A. de Deus, pela parceria na realização do projeto supracitado. Aos alunos que aceitaram o convite para participar do projeto, em especial, aos alunos Gabriel Heroito, Anna Luiza e Humberto.

A Maria, Feliciano, Antônio – *in memoriam* –, rostos, vozes e cheiros fugazes, sinestesia da ausência e da saudade deixadas em mim. Nem o tempo, nem a ausência apagam o amor.

O milagre da vida renova-se em Enzo, porvir de grandes leituras de amor. Aguardo, com graça, o nosso encontro.

A adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público.

(Linda Hutcheon)

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito.

(Antonio Candido)

Aceito o pacto ficcional, de que “o que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte”, tenho que adentrar esse bosque, derrubar algumas árvores e construir um caminho, de tantos possíveis que uma obra bem escrita pode proporcionar.

(Osmar Oliva)

RESUMO

A tese, inspirada nos pressupostos da cultura da convergência, que apaga as fronteiras entre novas e velhas mídias, arte e entretenimento, entretenimento e educação, cultura oficial e subcultura, busca investigar a emergência das práticas textuais do meio online em diálogo com o clássico machadiano. A travessia da literatura de Machado para as plataformas da Web 2.0. aponta para o desafio do leitor atual ter acesso a ela em várias encarnações midiáticas, que fogem aos modelos anteriores de adaptação. Dessa forma, nosso foco de análise recai sobre formas menos tradicionais de releituras do texto literário (twitterfiction, fanfiction, websérie, telessérie, simulação de facebook, desenhos de animação). Nossa hipótese de trabalho se pauta em que o efeito das mídias e os gêneros da cultura digital configuram novas interfaces para a adaptação do literário e para as práticas docentes da literatura no momento atual. Este trabalho une, assim, perspectivas crítico/teóricas para os estudos da adaptação, no cenário da convergência midiática, relacionadas às possibilidades que o meio digital, suas tecnologias, bem como a cultura participativa que nele se constitui, oferecem para as práticas dos múltiplos letramentos – literário e digital – no ciberespaço.

Palavras-chave: Clássico machadiano. Cultura da convergência. Ciberespaço. Letramento literário. Letramento digital.

ABSTRACT

This doctoral dissertation, inspired by the assumptions of converge culture which blurs the frontiers between new and old media, art and entertainment, entertainment and education, high and low culture, aims at investigating the emergence of online textual interventions related to the Machadian classic. The dislocation of Machado's literature to the platforms of Web 2.0 signals for the current reader's challenge to have access to this output under various mediatic circumstances which keep certain distance from previous models of adaptation. Therefore, the focus of our analysis lies upon less traditional rereadings of the literary text (twitterfiction, fanfiction, web series, tv series, facebook simulation, animated cartoons). Our hypothesis is based on the power of the media and the digital culture genres to configure new interfaces for the literary adaptation as well as the literature teaching practices in the present time. Thus, this work unites critical/theoretical perspectives for the studies of adaptation in the context of media convergence related to the possibilities that the digital space, its technologies and the participative culture from which it emerges, offer for the multiple literacy procedures – literary and digital – in cyberspace.

Key words: Machado classic. Culture of convergence. Cyberspace. Literary literacy. Digital literacy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cena do filme <i>Adaptation (Adaptação)</i>	45
Figura 2 – Curta-metragem <i>A nota</i>	48
Figura 3 – Simulação de <i>D. Casmurro</i> no <i>Facebook</i>	99
Figura 4 – Websérie <i>Papo de Carol</i>	110
Figura 5 – <i>Twitter</i> de Carol Pitusck (Capitu)	113
Figura 6 – <i>Tumblr</i> de Bentinho	114
Figura 7 – Post de Carol Pitusck (Capitu) no <i>Instagram</i>	115
Figura 8 – Imagens no <i>Instagram</i> #bentinho.....	117
Figura 9 – Imagens no <i>Instagram</i> #bentinho.....	117
Figura 10 – Imagens no <i>Instagram</i> #bentinho.....	118
Figura 11 – Imagens no <i>Instagram</i> #bentinho.....	118
Figura 12 – Recorte de diálogo do <i>Twitter</i> de Bentinho.....	119
Figura 13 – Recorte de diálogo do <i>Twitter</i> de Rodrigo Escobar	120
Figura 14 – Recorte de diálogo do <i>Twitter</i> de Rodrigo Escobar	120
Figura 15 – Recorte de diálogo do <i>Twitter</i> de Carol Pitusck (Capitu)	121
Figura 16 – Recorte de diálogo do <i>Twitter</i> de Carol Pitusck (Capitu)	121
Figura 17 – Curta-metragem <i>Tudo o que é sólido pode derreter</i>	128
Figura 18 – Abaixo-assinado virtual	132
Figura 19 – Justificativa de fãs sobre assinatura no abaixo-assinado online para a volta da série.....	132
Figura 20 – <i>Blog</i> de Thereza e <i>Blog</i> de Gonçalves Dias	134
Figura 21 – Diálogo <i>online</i> de Thereza e amigas/ criação do <i>Blog</i> “Navegar é preciso”	134
Figura 22 – Publicações no <i>Twitter</i> da série <i>Tudo que é sólido pode derreter</i>	135-136
Figura 23 – Publicações no <i>Facebook</i> de <i>Tudo o que é sólido pode derreter</i>	136-137
Figura 24 – Episódio 7 – <i>D. Casmurro</i>	139
Figura 25 – Dalila e João Felipe – protagonistas da trama machadiana na telessérie.....	141
Figura 26 – Alunos do colégio – Episódio <i>D. Casmurro</i>	144
Figura 27 – Triângulo amoroso sugerido na trama da telessérie.....	147
Figura 28 – Comentários de fãs sobre a telessérie.....	151
Figura 29 – Capa do livro <i>Tudo o que é sólido pode derreter</i>	153
Figura 30 – Curta de animação <i>Aurora sem dia</i>	158
Figura 31 – Curta de animação <i>Um Apólogo</i>	160

Figura 32 – Curta de animação <i>Tênis da Hora</i>	161
Figura 33 – Curta de animação <i>A Ciência do bem e do mal</i>	162
Figura 34 – Diálogo entre Eva, Adão e a Serpente	163
Figura 35 – Curta de animação <i>Miss Dollar</i>	166
Figura 36 – Curta de animação <i>Miss Dollar</i>	168
Figura 37 – Curta de animação <i>Miss Dollar</i>	169
Figura 38 – Capa da <i>fanfic Uma última viagem</i>	182
Figura 39 – <i>Fanfic Uma última viagem</i> (trecho)	183
Figura 40 – <i>Fanfic Uma última viagem</i> (trecho)	184
Figura 41 – <i>Fanfic Uma última viagem</i> (trecho)	185
Figura 42 – <i>Fanfic Uma última viagem</i> (trecho)	185
Figura 43 – Capa da <i>fanfic A verdade nua e crua</i>	186
Figura 44 – <i>Fanfic A verdade nua e crua</i> (trecho)	187
Figura 45 – <i>Fanfic A verdade nua e crua</i> (trecho)	188
Figura 46 – Capa da <i>fanfic Postumamente</i>	191
Figura 47 – <i>Fanfic Postumamente</i> (trecho)	191
Figura 48 – <i>Fanfic Postumamente</i> (trecho)	192
Figura 49 – <i>Fanfic Postumamente</i> (trecho)	193
Figura 50 – Capa da <i>fanfic Cartas de uma leitora</i>	194
Figura 51 – “Querido Joaquim”, capítulo da <i>fic Cartas de uma leitora</i>	195
Figura 52 – <i>Fanfic Cartas de uma leitora</i> (trecho).....	195
Figura 53 – <i>Fanfic Cartas de uma leitora</i> (trecho).....	196
Figura 54 – <i>Fanfic Cartas de uma leitora</i> (trecho).....	196
Figura 55 – <i>Fanfic Cartas de uma leitora</i> (trecho).....	197
Figura 56 – Capa da <i>fanfic A cold junes night</i>	198
Figura 57 – <i>Fanfic A cold junes night</i> (trecho).....	199
Figura 58 – Capa da <i>fanfic Darling Escobar</i>	200
Figura 59 – <i>Fanfic Darling Escobar</i> (trecho).....	200
Figura 60 – <i>Fanfic Darling Escobar</i> (trecho).....	201
Figura 61 – <i>Fanfic Darling Escobar</i> (trecho).....	201
Figura 62 – <i>Fanfic Darling Escobar</i> (trecho).....	202
Figura 63 – <i>Fanfic Interlúdio</i> (trecho).....	204
Figura 64 – <i>Fanfic Um Seminarista</i> (trecho).....	205
Figura 65 – <i>Fanfic Um Seminarista</i> (trecho).....	206

Figura 66 – <i>Fanfic Um Seminarista</i> (trecho).....	207
Figura 67 – <i>Fanfic Um Seminarista</i> (trecho).....	207
Figura 68 – <i>Fanfic Dom Casmurro</i> (LuAr) (trecho).....	209
Figura 69 – Nota sobre plágio	210
Figura 70 – <i>Fanfic Cartas de uma leitora</i> (trecho).....	211
Figura 71 – <i>Fanfic Uma última viagem</i> (trecho)	219
Figura 72 – <i>Game D. Casmurro</i>	242
Figura 73 – Campanha para manter o <i>Livro Game online</i>	244
Figura 74 – Dados da pesquisa <i>Pró-livro</i>	247
Figura 75 – Comentário de usuário no <i>YouTube</i>	263
Figura 76 – Comentários de usuários no <i>YouTube</i>	264
Figura 77 – Comentário de usuário no <i>YouTube</i>	264
Figura 78 – Comentários de usuários no <i>YouTube</i>	265
Figura 79 – Capa do fan vídeo <i>Um beijo a furto</i>	272
Figura 80 – Descrição do <i>fan video Um beijo a furto</i>	273-274
Figura 81 – Cenas do <i>fan video Um beijo a furto</i>	277
Figura 82 – Cenas do <i>fan video Um beijo a furto</i>	277
Figura 83 – Cenas do <i>fan video Um beijo a furto</i>	278
Figura 84 – Cenas do <i>fan video Um beijo a furto</i>	278

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 CAPÍTULO 1 – UM NOVO MEIO PARA TRADUZIR E ADAPTAR AS NARRATIVAS LITERÁRIAS	25
2.1 Adaptação e tradução intersemiótica – debates prévios	30
2.2 Da tradução e da adaptação do literário – familiaridade e estranhamento.....	35
2.3 Conversas sobre escritas e reescritas do literário no contemporâneo: problematizando a questão por meio da ficção.....	44
2.4 Entendendo os intertextos literários na cultura de convergência	51
2.5 De tradutor e adaptador todo mundo tem um pouco – a recepção do literário no ciberespaço	57
3 CAPÍTULO 2 – MACHADO DE ASSIS EM TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: DA CULTURA IMPRESSA ÀS TELAS DO CINEMA E DA TELEVISÃO	66
3.1 Um Leitor e um tradutor que antecipam um Escritor	66
3.2 Machado de Assis – de tradutor a traduzido	68
3.3 Machado adaptado – da era pré-internet às mídias tecnológicas do século XXI	79
4 CAPÍTULO 3 – FICCIONALIZAÇÃO DE MACHADO NA CULTURA DA CONVERGÊNCIA: UM CLÁSSICO NAS TELAS DA MÍDIA DIGITAL	97
4.1 <i>D. Casmurro</i> no “livro de caras” do século XXI (<i>Facebook</i>)	98
4.2 <i>Papo de Capitu/ Papo de Carol</i> : transficcionalização das personagens machadianas nas redes sociais do século XXI	104
4.3 <i>Tudo o que é sólido pode derreter</i> : de filme e série televisiva às novas demandas da convergência de mídias	126
4.3.1 <i>Leituras do Episódio Dom Casmurro</i>	139
5 CAPÍTULO 4 – DOS PROJETOS EDUCACIONAIS À CULTURA PARTICIPATIVA DOS FÃS: APROPRIAÇÃO DO CLÁSSICO MACHADIANO DENTRO E FORA DA ESCOLA	156
5.1 Curta o curta – o estímulo educativo na adaptação de contos machadianos.....	156
5.2 <i>Miss Dollar</i> : de cadelinha galga do século XIX a narradora da cibercultura no século XXI.....	164
5.3 Entre fãs leitores e fãs escritores: releituras marginais do clássico machadiano na <i>Web 2.0</i>	172

5.3.1 Diálogos de fãs internautas - o universo fanfiquero machadiano	181
5.3.2 O “não” lugar” das fanfictions nos estudos das adaptações literárias – inquietações críticas	212
6 CAPÍTULO 5 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E CIBERCULTURA:	
LETRAMENTO LITERÁRIO NAS REDES DIGITAIS.....	224
6.1 Literatura no livro X Literatura na tela.....	228
6.2 O projeto Tradução intersemiótica e cibercultura e a perspectiva dos múltiplos letramentos – literário e digital – no ciberespaço	249
6.2.1 Por que o site de vídeos YouTube?.....	251
6.2.2 Encontro com a literatura machadiana em seu espaço - a página livro	257
6.2.3 Encontro com a literatura machadiana em outros espaços – a página tela.....	260
6.2.4 Lendo Machado como um usuário do YouTube	262
6.3 Fan video Um beijo a furto – Contribuições para a fanmade machadiana no YouTube.....	266
6.3.1 A produção do fan video Um beijo a furto	271
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	281
REFERÊNCIAS	289

1 INTRODUÇÃO

Acabara de ganhar do neto um iPod. Olhando para o embrulho aberto, o velho chorava. Tinha sido um pioneiro da informática. Como em uma Catedral, a máquina ocupava toda uma sala, onde era reverenciada como um deus. E ele era o sacerdote desta nova tecnologia.

Assim como os pterodátilos não poderiam se imaginar pernilongos, jamais pensara que, em tão pouco tempo, as máquinas caberiam na palma de sua mão tremente!

(Angela Schnoor)¹

Assombro e curiosidade parecem ser as forças que regem o aparecimento do novo diante de universos desconhecidos. Geralmente, não se está à vontade nesse mundo emergente de incessantes mudanças geradas pelas inovações tecnológicas. Semelhante ao que acontece com o protagonista do conto “Máquinas”, o conflito que nos assola, nesse momento epifânico de contato com as transformações instantâneas que a tecnologia provoca, concentra-se no embate entre o conhecimento já sedimentado e o desconhecido que se auto-organiza fora do domínio de nossos saberes. O desassossego está nas novas possibilidades de conhecer que a tecnologia aporta e na necessidade da transformação de hábitos e percepções para entendê-las. Concordando com Néstor García Canclini (2008), as maiores fontes de assombro, agora, procedem da multiplicidade e diversidade do mundo, presentes na própria sociedade, e daquilo que está distante ou nos é desconhecido e o mundo em conexão aproxima.

Assim é com o avô do conto de Schnoor, assim é com a temática desta tese. Há um presente que nos assombra. Para o avô do microconto, o assombro está na miniaturização da máquina, no encolhimento de seu computador em rede ao tamanho de um *iPod*. Para nós, está nas questões que esta pesquisa pretende erigir: o clássico literário, marca da mídia impressa, do qual nos considerávamos guardiões ou até mesmo “sacerdotes”, em nossas aulas de literatura, metamorfoseado em outros signos, gêneros e mídias da cultura digital do século XXI.

¹ “Máquinas”. Disponível em: <<http://microargumentos.blogspot.com.br>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

Há quase meio século, quando a linguagem da cultura tecnológica e de seus dispositivos em rede ainda não tinha começado a falar, Antonio Candido já pronunciava o porvir de uma ficção e poesia fora do livro impresso, advindo da necessidade de criação das grandes massas alfabetizadas e da indústria cultural. Tiradas as ressalvas que faz, em seu ensaio de 1970, sobre a influência dos valores da cultura de massa em relação à literatura², o autor de *Literatura e Subdesenvolvimento* (1970) prenunciava que os modernos recursos audiovisuais promoveriam mudanças nos processos criativos e nos meios de comunicação. Essas transformações encarregar-se-iam de levar a literatura e o público alfabetizado aos domínios de outras mídias, como o rádio, a televisão, as histórias em quadrinhos; espécies do folclore urbano que é a cultura massificada, segundo Candido.

Da chamada de atenção de Candido aos nossos dias, muito se cumpriu de sua previsão, não é de agora o diálogo da literatura com a *mass media*. Na verdade, a adaptação do literário para outros meios e mídias da cultura de massa tornou-se tão abrangente e difundida que, dificilmente, pode-se pensar o espaço da ficção literária fora desse ambiente, onde cinema, televisão, revista, computador, celular, *tablete*, *smartphone*, internet convergem-se. No regime atual de convergência de mídias digitais em ação, é possível pensar no alargamento das possibilidades de diálogo do literário em termos articuláveis, hipertextuais e adaptáveis em vários gêneros e formatos do ciberespaço. Em virtude desse diálogo da literatura com essa cultura compartilhada e participativa, é que surgiu nosso interesse de investigar as narrativas clássicas do escritor Machado de Assis nesse espetáculo midiático contemporâneo, que enreda o tecido ficcional do século XIX nas práticas de apropriação e adaptação no meio digital *online*.

Nosso objetivo fundamentou-se em investigar as práticas de apropriação adaptativas das narrativas machadianas, sob o impacto da revolução tecnológica em curso, como leitura de uma memória cultural do cânone nacional em diálogo com a sociedade hipermidiática e hipertextual. Como nosso interesse era buscar experiências dialógicas-intertextuais com o universo da literatura de Machado a partir do ambiente do ciberespaço³, visitamos a *Web 2.0*⁴

² Candido, em seu ensaio, propõe a arte literária como espaço de resistência à contaminação e predominância da cultura de massa entre a população: “Visto que somos um “continente sob intervenção”, cabe à literatura latino-americana uma vigilância extrema, a fim de não ser arrastada pelos instrumentos e valores da cultura de massa, que seduzem tantos teóricos e artistas contemporâneos.” (CANDIDO, 1989, p. 143). Não estaria Candido sob o impacto e iminência das novidades e perspectivas da sociedade midiática que desafiavam as formas puras da literatura e as teorias que a validavam com reverência em relação às outras artes? Se levarmos em conta o contexto sócio cultural de sua interferência crítica, veremos, no comportamento de Candido, os mesmos anseios do protagonista do conto que abre essa pesquisa.

³ O termo ciberespaço será constantemente retomado no decorrer desse estudo e será utilizado também como sinônimo de rede e de internet. No capítulo 1, daremos uma atenção especial às definições e conceitos do termo.

em busca de intertextos das narrativas machadianas nos suportes digitais. O inusitado cruzamento da rede⁵ com a obra de Machado de Assis apontou-nos questões relativas a essas práticas textuais e suas referências intertextuais com o literário: Por que o texto literário, voltado a um meio de produção e recepção mais restrito, é referência constante nos veículos de mídia *online*? Se o momento é crítico em discussões que oscilam entre os defensores do meio como oportunidade para a literatura e entre radicalistas, que desqualificam, de imediato, qualquer aproximação entre a arte literária e o universo em rede, por que dois meios tão distanciados, nessas discussões, literatura e internet, estabelecem tantos pontos de contato no cenário atual?

Outro instantâneo de questão que a convergência entre literatura e meio digital propôs-nos foi sobre os sujeitos envolvidos nesses processos de apropriação. As adaptações do literário, na *WEB 2.0*, tornaram-se uma enciclopédia ficcional de um variado público que encontrou, nos recursos da tecnologia digital em rede, não somente novas oportunidades de produção, mas também o espaço adequado para dar visibilidade a suas criações. Dessa forma, no labirinto cultural do meio *online*, o clássico machadiano é revisitado tanto por especialistas da arte audiovisual como por agentes independentes da cultura de participação. Dada essa perspectiva, nossas análises tentaram manter-se afastadas de condicionamentos rígidos e hierárquicos em torno do texto literário e dos intertextos referentes a ele. A adaptação do literário, não raro, é vista como secundária e inferior ao seu objeto de inspiração. Por conseguinte, por várias décadas, as adaptações de filmes e romances, a partir de narrativas impressas, foram vistas como processo de perda em que o literário ocupava, sempre, um lugar privilegiado. Em nossa investigação, mantivemo-nos distanciados dessa crítica negativa, buscando nos pautar nos conselhos de Stam (2006), de que, nos discursos acerca da adaptação, é mais interessante atentar para o “estatuto teórico” e “analítico” das adaptações.

No tocante à surpreendente continuidade e variedade de adaptações da literatura de Machado, encontradas, de imediato, no ciberespaço, colocou-nos diante de pressupostos que direcionaram nossa pesquisa: as práticas de apropriação e recriação do clássico nacional, viabilizadas pelo computador e seus dispositivos em rede, trazem implicações para a história dos processos de adaptação do literário e para as práticas de leitura do literário no contexto de

⁴ Entende-se a *Web 2.0* como a segunda geração dos serviços disponibilizados pela Internet, que tem como características principais a potencialização das formas de publicação, compartilhamento, organização das informações e a ampliação dos espaços de promoção de interações entre os participantes – “arquitetura de participação”, como definido por O’Reilly (2005).

⁵ A expressão “rede” neste estudo está vinculada à extensão física do ciberespaço e suas possibilidades de interseções relacionadas à Internet, cultura marcada pelo conceito de rede: lugar de encontro e convergência de manifestações culturais.

ensino. As narrativas clássicas encontraram, nos meios tecnológicos e na cultura de convergência do século XXI, oportunidade para se tornarem signos contínuos e permanentes de nossa memória cultural, através das práticas de adaptação e da tradução intersemiótica dos meios digitais.

Para trabalhar as adaptações literárias, que renascem neste universo de várias encarnações midiáticas, orientamos nosso estudo em uma reflexão interdisciplinar entre estudos e teorias da adaptação e as teorias dos estudos da Intermedialidade, no tocante às transposições intermidiáticas e intersemióticas, dos estudos de mídia e tecnologia. Como a base primeira dessa pesquisa encontra-se nos fenômenos das adaptações e traduções do literário, visitamos teóricos e pesquisadores como Linda Hutcheon, Robert Stam, Gérard Genett e Júlio Plaza. Para documentar a cultura midiática e sua flexibilidade, no contexto de produção e recepção dos textos literários, envolvemo-nos com as teorias de Roger Chartier, Lúcia Santaella, Henry Jenkins, Katherine Hayles, Janet H. Murray, Néstor Garcia Canclini, Jay David Bolter, Richard Grusin e outros críticos contemporâneos, habilitados ao advento híbrido da internet. Os textos objetos desta pesquisa transitam entre os conceitos desenvolvidos tanto pela hipertextualidade eletrônica quanto pela hipertextualidade genettiana. No entanto, para afastar-nos de ambiguidades, os termos hipertexto e hipertextualidade aparecerão, neste trabalho, dentro do campo da informática, no sentido de texto eletrônico; ao passo que o termo hipertexto conceituado por Genett será substituído por outras expressões como adaptação, apropriação, transposição, versão, intertexto e outros, além dos termos cunhados pelos pesquisadores, no desenvolvimento da pesquisa, como cibertradução e ciberadaptação⁶.

Tendo em vista a variedade de adaptações que surgem nas novas mídias, diariamente, esta investigação não incorrerá em análise detalhada de um gênero específico. Tomamos posse de vários exemplos diferentes como *corpus* para o estudo, pois, afinal, atende ao nosso objetivo de dar atenção ao caráter múltiplo das apropriações do literário, no ciberespaço, e ao seu lugar no momento atual. Algumas dessas adaptações eletrônicas permanecem, ainda, à margem de um modelo adaptativo, como é o caso da *fanfiction*, narrativa de fã. Sendo assim, serão o próprio ato de apropriar do literário (a adaptação) e os significados delineados por ele, na cultura massiva *online*, os maiores interesses deste trabalho, não importando o gênero e formato: desenho de animação, teleficção, narrativa transmídia, *fan video*, *fanfiction*, simulação de *facebook*, *Twitterfiction*. Toda essa complexa manifestação de práticas textuais é

⁶ No capítulo 1, daremos explicações sobre a procedência dos termos criados para designar as traduções/adaptações no ciberespaço.

tão importante para verificar o diálogo intersemiótico com a obra de Machado de Assis quanto os filmes discutidos, até o momento, em outros trabalhos acadêmicos.

Os diferentes gêneros e mídias para os quais as narrativas do clássico machadiano convergem no processo de adaptação contemporâneo, além de trazerem aspectos que ressignificam a hierarquia oficial entre os elementos envolvidos no diálogo intertextual, representam novas perspectivas experienciais, no processo de criação, e modos distintos de interação com o público receptor. E, aqui, justifica-se a relevância deste estudo para o meio acadêmico e para os estudos da adaptação do literário: trazer, para o contexto acadêmico, essas manifestações artístico-culturais que, embora apresentem desafios específicos para a teoria da adaptação, não estão na pauta de prioridade de seus estudos oficiais e cuja ubiquidade, no contexto contemporâneo das adaptações, sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que as decifre, especule e elabore, ou seja, dê-lhes um espaço dentro dos estudos da adaptação.

Néstor Garcia Canclini, em *Leitores, espectadores e internautas* (2008), observa que nossos alunos nativos digitais adquirem, hoje, nas “telas extra-curriculares”, uma formação ampla, que combina conhecimento e entretenimento. Canclini questiona se uma renovação, na perspectiva de ensino de escolas e universidade, promovesse o treinamento de educadores, tornando-os habilitados nas novas linguagens midiáticas, ajudaria a discernir a qualidade das informações e dos espetáculos, fazendo nossos jovens “passar da conectividade indistinta ao pensamento crítico?”. Há uma possível ligação entre o desafio de Canclini e as hipóteses sugeridas por nossa pesquisa: o momento é emblemático e ilustra o alargamento do processo de adaptação do clássico machadiano que se descortina no convívio de apropriações diferentes, em suportes diferentes, com procedimentos de leituras/releituras igualmente diferentes. Diante desse cenário, fazem-se, conseqüentemente, necessários um enfoque crítico e uma investigação particularizada desse fenômeno. Esta dinâmica de apropriação do clássico nacional, por ser prática intertextual do literário com os meios digitais, que se dá, quase exclusivamente, fora do ambiente escolar, poderia ser adotada, na prática docente, para efetuar possíveis múltiplos letramentos: literário e digital.

Quando pensamos o novo contexto das adaptações ou traduções intersemióticas, promovido pela dinâmica entre literatura, recursos tecnológicos e os meios de comunicação, em especial aqueles concernentes ao computador e a internet; o que nos guia, de modo imperativo, são os reflexos dessas práticas textuais nas maneiras de criar e ler na atualidade. Levando em conta que essa convergência em ação tem parte, bem representativa, no ambiente escolar, percebe-se como isto traz implicações diretas na maneira como nossos alunos, nativos

nos suportes e mídias digitais, leem e idealizam eventos artísticos; o que exige um olhar atento do professor e aptidão para explorar as potencialidades que se abrem para o ensino da literatura. Há muito que as histórias literárias não estão mais limitadas às páginas dos livros. Elas transbordaram, no final do século XIX, para as telas do cinema; no século XX, para as telas da TV; e hoje, transbordaram essas telas, entrando para as telas das mídias do ciberespaço. As narrativas machadianas, objetos de investigação nesta tese, aliaram-se a músicas, animações, quadrinhos, fóruns de discussão *online*, *fanfiction*, *websérie*, *fan vídeo*, *Vlogger*, perspectivando o universo da literatura de Machado de Assis em termos, efetivamente, convergenciais. Essas práticas textuais surgem, com maior poder de alcance e atração, para a geração de leitores que lidamos, atualmente, em nossas aulas de literatura.

Nossa pesquisa julga-se, então, nessa intenção de realizar a análise das adaptações das narrativas machadianas no ciberespaço, aproximando duas mídias diferentes – impressa e digital – corroborando a ideia de que ambas podem interagir e coexistir. Para isso, os textos reunidos, nesta tese, abordam o trânsito entre o clássico machadiano, as mídias contemporâneas e os fenômenos da adaptação nos suportes *online*. Propomos, também, discutir as recentes manifestações das adaptações literárias no ciberespaço em articulação com a prática pedagógica do ensino da literatura, numa abordagem que perspectiva o letramento literário no ambiente digital.

Revisitar debates prévios das teorias da adaptação e das especificidades midiáticas que envolvem as práticas culturais e artísticas contemporâneas, em torno do literário, foi o primeiro passo para a realização desta pesquisa. Partindo da motivação, despertada pelos novos engajamentos de práticas adaptativas e tradutórias do literário no ciberespaço, demos início a um estudo sobre o novo contexto midiático e as práticas textuais emergentes que surgiram no seu entorno. Tendo em vista uma primeira caracterização panorâmica desse cenário, trouxemos para a discussão teorias da convergência midiática e suas implicações nas novas perspectivas e expectativas de diálogos com a ficção literária. Esse estudo está apresentado no Capítulo primeiro “Um novo meio para traduzir e adaptar as narrativas literárias”.

Antes de adentrar no universo da reinvenção do clássico machadiano no ciberespaço, fazemos, no capítulo dois, uma revisitação às atividades de tradução interlingual e das experiências intersemióticas no interior da escrita machadiana, destacando como essas atividades tiveram grande influência em sua carreira de escritor. Visitando textos de pesquisadores e críticos, que se dedicaram aos estudos da tradução em obras de Machado de Assis para outros idiomas, fizemos um levantamento geral dessas traduções, buscando

atualizá-lo com traduções mais recentes. Nesse capítulo, iniciamos nossa trajetória pelas atividades de tradução intersemiótica e de adaptação do clássico machadiano, constatando que, dada a recorrência do cinema e da televisão às obras do escritor carioca, poucos trabalhos acadêmicos foram desenvolvidos, até o momento, acerca desse assunto. Garimpando artigos, teses, dissertações, artigos de jornais, revistas e sites relacionados à obra machadiana, ao cinema e à TV, realizamos um levantamento geral de obras que tiveram as narrativas machadianas como fonte de origem para suas criações.

A construção do capítulo segue uma vertente descritiva e esclarece o dinâmico diálogo do clássico nacional com a mídia visual, mostrando que a literatura de Machado frequentou e frequenta as telas do cinema e da TV, com os mais variados gêneros e características: curtas e longas metragens, telenovelas, casos especiais, seriados, minisséries. A intenção desse primeiro momento com as adaptações do clássico machadiano foi buscar os antecedentes do processo de adaptação das narrativas do escritor carioca, antes de trazê-lo para o estudo das adaptações no meio digital *online*.

Os capítulos três e quatro, cuja estrutura torna-se mais extensa, devido ao grande número de imagens e ilustrações, concentram-se em investigar as narrativas do escritor do Século XIX em intertextos divulgados no ciberespaço. Destacam-se os formatos emergentes de adaptações das narrativas clássicas de Machado de Assis, que circulam na mídia digital, e os aspectos característicos dessas adaptações para alcançar esse novo leitor que se movimenta no espaço híbrido de culturas convergenciais. A investigação sobre as apropriações de narrativas da literatura machadiana no ciberespaço ainda é incipiente⁷, se considerarmos o número representativo de trabalhos acadêmicos, como artigos, dissertações e teses de

⁷ Poucos trabalhos foram desenvolvidos acerca de adaptações da literatura machadiana no contexto dos novos signos e mídias contemporâneos. O quadro da quase ausência de leituras acadêmicas do fenômeno pode estar relacionado à sua complexidade ou às restrições que o meio acadêmico cria em torno de algumas práticas textuais periféricas, vistas, ainda, como inferiores pela tradição dos estudos literários nas Universidades. Logo após a exibição da teleficção *Capitu* pela Rede Globo de Televisão em 2008, várias críticas foram realizadas, a maioria delas preocupada com o tratamento estético que o diretor Luiz Fernando Carvalho tinha dado a obra *Dom Casmurro*. Poucos trabalhos se interessaram em discutir as novas experimentações do diretor do Projeto Quadrante da Rede Globo na adaptação do texto machadiano para os meios da convergência midiática. Entre estes trabalhos estão a dissertação de mestrado *Tecendo rupturas: o processo de recriação televisual de Dom Casmurro* (2013), de autoria de Adriana Pierre Coca, em que se discute a microssérie *Capitu* como produto intermediário que traz à tona a reconfiguração dos novos modos de se produzir e narrar na TV; e o projeto do PIBIC – PUC/Rio *Minissérie Capitu e seus Paratextos*, desenvolvidos pela acadêmica do curso de Comunicação Social e Jornalismo, Tainá Domingas de Proença, sob a orientação de Vera Lúcia Follain de Figueiredo. No projeto, buscou-se, a partir dos desdobramentos da Minissérie *Capitu* em várias plataformas, pensar as novas configurações assumidas pelo diálogo entre o campo literário e o audiovisual, na atualidade, levando em conta o papel desempenhado pela internet como espaço de circulação dos textos e a sinergia entre o mercado editorial e o de produtos audiovisuais.

pesquisadores brasileiros⁸ que voltaram suas atenções para a série literária inglesa *Harry Potter*, de J. K. Rowling e outras obras da cultura estrangeira como a trilogia cinematográfica *Matrix*, dirigida pelos irmãos Wachowski e a saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer. As releituras em meio *online*, cuja origem vem de fontes literárias nacionais, encontram, cada vez mais, espaço e público da literatura brasileira, mas pouco foi pensado ou se produziu sobre este fenômeno até o momento, sendo esta, também, nossa justificativa de investigação. Como exemplificação do processo, tomaremos os novos paradigmas de apropriação intertextual das narrativas machadianas, apresentando a transposição e recepção de seus textos para as mídias digitais. Por medidas críticas e comparativas, objetivamos analisar alguns formatos específicos dessas práticas textuais em diálogo com a obra machadiana, utilizando modelos menos tradicionais de adaptação para nos aproximar de textos que são familiares à nova geração de leitores *online*. Serviram de *corpus* para nossa análise desenhos de animação, narrativa transmídia, *websérie*, *Vlogger*, simulação de facebook e *fanfictions*. Como resultado desta investigação, procuramos mostrar como as mídias digitais e seus dispositivos móveis trouxeram novas formas de transficcionalizar as narrativas machadianas; e como enredos e personagens, criados pelo escritor do século XIX, adaptam-se aos mais variados experimentos de adaptação e aos múltiplos gêneros textuais da realidade virtual *online*.

No capítulo cinco, buscamos um estudo aprofundado do funcionamento desses gêneros na perspectiva dos múltiplos letramentos no ensino da literatura. A tecnologia digital, além de digitalizar os textos de Machado de Assis, existentes no suporte impresso, e disponibilizá-los em diferentes plataformas *online*⁹, tornou possível sua releitura em textos híbridos e dinâmicos que mesclam recursos da multimídia, hipermídia e transmídia. Esse contexto de novas leituras levou professores de literatura a dividirem, em sala de aula, as narrativas literárias impressas com as telas do computador pessoal e do celular. Foram estas perspectivas que nos motivaram à realização de um projeto pedagógico integrado à pesquisa teórica desta tese, sob o título *Tradução Intersemiótica e Cibercultura: Letramento Literário*

⁸ A prática textual das fanfictions (textos escritos por fãs) da saga americana foi assunto para a dissertação e tese da pesquisadora Ana Cláudia Munari Domingos Pelisoli (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Segundo a pesquisadora, a produção de fanfictions envolve a utilização de redes de interpretação e divulgação de textos escritos por fãs dos mais variados gêneros e nas mais variadas mídias, entre eles, a série Harry Potter. Embora em menor número, essas manifestações textuais estão acontecendo também em diálogo com a literatura de Machado de Assis e alguns desses gêneros serão analisados no presente estudo.

⁹ O Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL) da Universidade Federal de Santa Catarina em parceria com o portal de Domínio Público (Biblioteca Digital do MEC) disponibilizou a obra completa de Machado (1839- 1908) para *download* gratuito na internet no *site* machado.mec.gov.br. No suporte encontram-se além de seus romances, contos e crônicas, o Machado poeta, dramaturgo e tradutor e suas críticas literárias escritas ao longo de sua carreira. De acordo com o site o propósito da tarefa é fazer com que a obra completa do escritor do Século XIX chegue a qualquer usuário da internet, em edições confiáveis e gratuitas.

nas Redes Digitais. Diante da problemática que vem matizando o Ensino da Literatura, nesse contexto de múltiplas possibilidades de contato com o texto literário, percebemos a necessidade de apropriarmos dessas práticas textuais contemporâneas sem nos descuidar da importância que os elementos da literatura impressa assumem nesse processo de leitura. A intenção foi buscar resultados que apostem na confluência entre ensino da literatura e mídias digitais no contexto escolar, a fim de trazer novas possibilidades de se ensinar literatura por meio dos artefatos conectados à rede.

O projeto impôs-nos o desafio de migrarmos para o meio digital e apostarmos no que poderia vir-a-ser o ensino da literatura interligado ao contexto das mídias contemporâneas. Na realização do projeto, apropriamo-nos de um gênero textual muito comum entre a geração dos nativos digitais¹⁰, o *fan vídeo*, com a perspectiva de formar uma comunidade de fãs leitores da obra clássica machadiana. Nosso objetivo docente foi investir nas possibilidades de multiletramentos – literário e digital¹¹, através do desenvolvimento de uma atividade que fosse familiar ao aluno navegador das redes sociais no ciberespaço. Teorias que investem no letramento literário e no letramento digital acompanharam esta parte de nossa pesquisa. Argumentos como o de Carla Coscarelli e Ana Elisa Ribeiro, Magda Soares e Rildo Cosson deram suporte para nossa perspectiva de leitura dos novos letramentos na cultura digital. Leituras que abordam características do leitor da mídia impressa e do leitor no ambiente digital, bem como as novas nuances de leitura e escrita no meio digital, como as de Roger Chartier, Néstor García Canclini, Katherine Hayles, Nicholas Carr, também complementaram nossas argumentações.

Esta pesquisa nasceu, assim, da perspectiva de um exercício teórico, uma vez que investiga as novas tendências de adaptar o clássico literário nas mídias e gêneros do meio digital; e do interesse pedagógico, visto que objetivou engajar o aluno nativo digital nestas práticas de apropriação do literário, visando promover habilidades de leitura e escrita que não se limitam apenas ao suporte impresso. Este desafio de pesquisa atende à sua relevância tanto para o discurso acadêmico, pois acrescenta reflexões em torno da ubiquidade e popularidade do fenômeno da adaptação do clássico machadiano no contexto atual, fomentando futuros

¹⁰ O termo “nativo digital” foi criado pelo norte-americano Marc Prensky para definir a geração que nasceu e cresceu com as tecnologias digitais presentes em seu cotidiano. Tecnologias como *videogames*, Internet, telefone celular, *MP3*, *iPod*, etc. Esta geração caracteriza-se, principalmente, por não necessitar do uso de papel nas tarefas com o computador. Em sentido mais amplo, refere-se às pessoas nascidas na Era da Informática, a partir da década de 1980, mas, geralmente, o termo foca naqueles que cresceram e crescem com a tecnologia do século XXI. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nativo_digital>. Acesso em: 15 fev. 2017.

¹¹ No capítulo cinco, trataremos do letramento literário e do letramento digital dentro da perspectiva da prática pedagógica. Pretendemos aliar os conceitos desses termos às atividades realizadas no projeto, visando, simultaneamente, o desenvolvimento da competência literária e digital do aluno.

estudos a respeito dessas apropriações textuais do literário no ciberespaço, quanto para a prática da docência, pois aponta novas possibilidades para o ensino e aprendizagem do literário, motivadas pelas recentes mudanças em se produzir e ler textos literários no ambiente digital, suscitando novos diálogos e futuros questionamentos em torno dos estudos sobre o letramento literário e suas interfaces com o letramento digital.

Há dois séculos, Machado de Assis chamava para o diálogo de seu legado literário com outras línguas e outras culturas¹². Hoje, com esse diálogo já em curso, temos meios de incluir outras formas de conversa com seus textos, muito além do que sonhou o bruxo do Cosme Velho. Neste contexto tão amplo, em que a sua literatura divide espaço com diversas formas de arte e cultura, ela se torna tanto mais acessível quanto mais suportes o leitor dispõe para acessá-la. Se em vida, Machado não viu realizar seu desejo de suas narrativas serem traduzidas para outras literaturas e outros idiomas, no presente, suas narrativas celebram esse tempo e migram não só para outras línguas e outras literaturas, mas para outros signos, outras mídias, suportes e gêneros. Nossa intenção, neste estudo, é alargar as fronteiras das adaptações/traduições de suas narrativas; o que se pretende fazer mapeando esses novos paradigmas de adaptação de suas obras que emergem no ciberespaço; e promovendo, por meio da experimentação prática de um desses gêneros digitais, o encontro do aluno/leitor/navegador com sua obra nestes moldes *online*.

Dessa forma, esta tese apresentará os resultados dessa nossa perspectiva de leitura da reinvenção das narrativas clássicas de Machado de Assis na arquitetura híbrida e labiríntica do ciberespaço.

¹² No capítulo dois, detalharemos como Machado, por meio de correspondências trocadas com o cunhado Miguel de Novais e o editor francês F.H. Garnier, idealizava uma recepção para suas obras no exterior.

2 CAPÍTULO 1 – UM NOVO MEIO PARA TRADUZIR E ADAPTAR AS NARRATIVAS LITERÁRIAS

A adaptação não é vampiresca; ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevivência que esta nunca teria de outra maneira.

(Linda Hutcheon)

Se existe, hoje, um desafio para os estudos críticos da adaptação, ele reside nas várias encarnações midiáticas da adaptação e no fenômeno de sua popularidade no meio eletrônico e digital. O potencial criativo de ferramentas e mídias surgidas a partir das novas tecnologias de comunicação marca o processo de adaptação, no contemporâneo, com uma demanda tão ampla de diálogos entre formas artísticas e culturais que dificilmente alguém, consciente ou inconsciente, não tenha experimentado uma produção elaborada a partir do cruzamento de dois ou mais signos ou mídias.

Essa febre adaptativa, no entanto, não é novidade da sociedade pós-moderna¹. Hutcheon explica que os vitorianos possuíam o hábito de “adaptar quase tudo e em quase todas as direções. As histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptados novamente” (HUTCHEON, 2013, p. 11). A teórica esclarece que nós, pós-modernos, herdamos esse hábito dos vitorianos, mas lidamos com o desafio de ter “não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, é claro, mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos da realidade virtual” à nossa disposição (HUTCHEON, 2013, p. 11).

A literatura não está incólume a esse novo hábito constante e contínuo da pós-modernidade de adaptar. Assim como ofereceu seu repertório a uma parceria que a aproximou da Sétima Arte, desde as primeiras décadas do século XX, a arte sacralizada da palavra

¹ Entendo, aqui, o pós-moderno não como rejeição, negação ou oposição ao que é moderno, mas como o momento contemporâneo, marcado pelas transformações provocadas pela convergência de informações e mídias, com os meios tecnológicos de comunicação se interpondo entre nós e o mundo. Um momento, marcado, como entende Plaza, “pela recuperação do público, isto é, por uma ênfase na recepção e, sobretudo, por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempo de mistura” (PLAZA, 1987, p. 206).

permite-se deambular nesse universo híbrido de práticas adaptativas contemporâneas. O diálogo que movimentou as telas do cinema, na reprodução em imagens dos discursos romanescos dos séculos XVIII e XIX, e que sustentou o anseio humano pela representação de obras literárias, por meio do audiovisual, explora, agora, um potencial de apropriação variado e expressivo, à medida que o mundo virtual eletrônico cria novas experiências de adaptação do texto literário. Do mesmo modo que a arte cinematográfica e a televisão apropriaram-se da narrativa literária, capturando e transportando sua trama para outros suportes, o computador, também, promete remodelar as tramas literárias, não substituindo o cinema ou a televisão, mas dando continuidade ao eterno trabalho de seus antecessores, adaptando-nas dentro de outros arcabouços. As narrativas literárias que com a invenção da câmera cinematográfica experimentaram as telas do cinema e da TV, têm, constantemente, transitado pelas telas da rede em múltiplas versões.

O século XXI impõe novas formas de comunicação e produção de bens culturais e artísticos. Vivemos em um cotidiano tecnológico marcado por imagens e virtualidades; e a literatura, assim como as outras artes, encontra-se atrelada a essa evolução tecnológica que envolve a sociedade, dividindo e somando espaço com as novas tecnologias de entretenimento, através do computador, da internet, dos celulares, dos smartphones e tantas outras invenções do mundo em rede. “O computador parece cada dia mais com a câmera de cinema da década de 1890: uma invenção verdadeiramente revolucionária que a humanidade está prestes a colocar em uso como um fascinante contador de histórias”², afirma a autora de *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*, Janet H. Murray (MURRAY, 2003, p. 17).

Em termos de práticas de adaptação e de tradução intersemiótica, esse instrumento tecnológico estende essa capacidade ao juntar, em um mesmo espaço e, concomitantemente, narrativas multiformes de todos os gêneros, que vão desde a arte de uma história em quadrinho a um *videogame* e *websérie*. E a literatura coloca-se nesse jogo intertextual, marcando seu lugar nesse espaço de convergência entre artes, signos e mídias, ou seja, o ciberespaço. Fazendo jus a esse universo, onde a literatura se reinventa, o termo ciberespaço foi empregado pela primeira vez, na arte literária, na narrativa *Neuromancer* (1984), do norte-

² Segundo Murray a combinação de texto, vídeo e espaço navegável sugere um micromundo que pode ser delineado como um universo ficcional dinâmico, com personagens e eventos. O termo ciberdrama é utilizado pela autora de *Hamlet no holodeck* para se referir às narrativas interativas criadas a partir dos recursos da tecnologia. Murray observa que a denominação genérica de “ciberdrama” que ela dá aos vários tipos de narrativas digitais que analisa “abrangerá muitos formatos e estilos diferentes, mas será, essencialmente, uma entidade única e inconfundível. Não será apenas “isto” ou “aquilo” interativo, embora muito dessa forma possa ser extraído da tradição, mas uma reinvenção do próprio ato de contar histórias para o novo meio digital” (MURRAY, 2003, p. 51-52).

americano Willian Gibson. No universo imaginado de Gibson, o ciberespaço é fabulado como um universo das redes digitais, ambiente onde as personagens, com vida ativamente *online*, participam de aventuras, conflitos mundiais, combinando dispositivos para criar, gravar, comunicar e simular. Em sua leitura crítica do romance de Gibson, Pierre Lévy (1999) observa que alguns heróis da narrativa entram ‘fisicamente’ no espaço de dados informacionais “para lá viver todos os tipos de aventura.” (LÉVY, 1999, p. 94). Na versão do romance em língua portuguesa, o tradutor Alex Antunes explica, no prefácio de *Neuromancer* (2003), que o termo ciberespaço aparece, na narrativa, como “uma representação física multidirecional do universo da ‘informação’. Um lugar para onde se vai com a mente, catapultada pela tecnologia enquanto o corpo fica para trás” (GIBSON, 2003, p. 5).

Desde o surgimento do termo, muitos teóricos caminham pelo terreno de sua cartografia semântica e o vocábulo, trazido a princípio pelo imaginário literário, extrapola a ficção para ser usado no contexto social, tecnológico, cultural, artístico, científico e outros. Definindo o ciberespaço como “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LÉVY, 1999, p. 94), Lévy observa que por meio do pensamento “já percorremos hoje as avenidas informacionais do Ciberespaço, habitamos as imponderáveis casas digitais, difundidas por toda parte, que já constituem as subjetividades dos indivíduos e dos grupos” (LÉVY, 1998, p. 104-105). Seguindo essa metáfora de casas digitais habitadas virtualmente, Arlindo Machado (2007) dá seu entendimento do termo:

A expressão “ciberespaço” designa não propriamente um lugar físico para onde possamos nos dirigir enquanto corpos matéricos. É mais propriamente uma figura de linguagem para designar aquilo que ocorre num lugar virtual, tornado possível pelas redes de comunicação. Diversas pessoas localizadas em pontos diferentes do planeta podem se “encontrar” virtualmente através dos dispositivos de comunicação e conversar, trocar experiências, como se estivessem à mesa de um café. Esses lugares, esses cafés, essas salas “virtuais” onde pessoas de várias partes do mundo se encontram sem se deslocarem fisicamente constituem o que chamamos de “ciberespaço” (MACHADO, 2007, p. 217).

Também entendemos o ciberespaço como uma verdadeira cidade virtual, aberta, fluida, cibernética, onde os habitantes dessa cibercidade podem navegar e alimentar-se de informações, conhecimentos, culturas, entretenimento, em suas vias de saber heterogêneo. Neste estudo, esta é a conotação que o ciberespaço assume: redes comunicacionais em fluxo, tais como figuram na *Web 2.0*, que definem novas formas de relações sociais, culturais, artísticas e de entretenimento; e que permitem inúmeras possibilidades de criação. E as

adaptações do literário que ocorrem nesse espaço do mundo conectado em rede, sejam com aspectos apenas de entretenimento, sejam com valores artísticos, implicam nessa dimensão comunicacional. Agora mesmo, enquanto se desenvolvem as reflexões dessa pesquisa, testemunha-se, circulando pelas telas do computador, tablets, smartphones, celulares, de boa parte de pessoas do mundo *online*, algum texto que serviria de exemplo dessa conversa entre literatura e outro texto no ambiente digital. Com efeito, a expressão tão comum entre nós: li o livro, assisti ao filme, poderia ser substituída por li o livro, acessei sua adaptação.

É comum, entre nós, a presença de adaptações que se valeram da transposição de uma obra literária para o cinema ou para a televisão. Não deixa de ser sintomático, também, que a maioria das abordagens sobre a adaptação ou tradução intersemiótica, desenvolvida até o momento, serviu ao objetivo de atender, principalmente, aos estudos críticos relacionados às transposições da arte literária para essas duas mídias. Entretanto, quando novas mídias assumem a hegemonia do mercado audiovisual, exclusivamente, aquelas que abdicam da tela grande e escura do cinema para se veicularem nas telas pequenas do mundo eletrônico digital, as críticas e as teorias da adaptação também necessitam-se flexibilizar para articular novos sentidos, relacionados a esse novo evento.

Marcelo Bulhões observa que, neste contexto de mistura de gêneros e de demandas e variações criativas, “a questão da adaptação deve ser pensada num circuito de intensa manipulação de referências, um constante trocar de gêneros e formas narrativas” (BULHÕES, 2011, p. 65). Por conseguinte,

[...] nesse contexto, noções como originalidade ou novidade têm seu estatuto abalado. À questão da adaptação deve cair, pois, o destaque a um constante digerir e fagocitar de gêneros e linguagens, sendo o consumidor da ficção contemporânea fluente e célere em transitar de uma a outra mídia, e de um a outro gênero. Ele move-se de uma obra teatral à sua versão cinematográfica, ou de um *bestseller* a um quadrinho, de um videogame a uma telenovela (BULHÕES, 2011, p. 65).

Em se tratando do contexto nacional, as questões que envolvem essas novas propostas de adaptação tornam-se, ainda, mais desafiadoras, pois, mesmo sendo comum cruzarmos com essas versões criativas nas mídias contemporâneas, ainda são poucas suas ressonâncias em estudos críticos em nosso meio acadêmico. Considerando que o crítico brasileiro ainda não se firmou em abordagens crítico-teóricas, relacionadas às adaptações fílmicas nacionais do

literário³, encontra, diante de si, o desafio de novas práticas textuais que lhe faz cruzar, de maneira pervasiva, com múltiplas e diferentes versões de uma obra literária, cujas características são bem distintas da realidade como vieram sendo aplicados os conceitos e definições de adaptação ou tradução intersemiótica até o momento.

Assim como ocorreu com outras manifestações dos meios de comunicação de massa anteriores, quando entraram, em cena, pela primeira vez, o cinema e a teleficção, a atual cultura da adaptação causa-nos espanto e suscita perguntas sobre o motivo de se discutir algo aparentemente tão distanciado do universo da arte, em termos científicos. Acreditamos que a necessidade de uma investigação científica do fenômeno parte de três princípios: primeiro porque essas adaptações existem e marcam presença constante em nosso cotidiano de internauta; segundo porque elas trazem, para a cena de suas atividades, o diálogo com os textos literários, dando a eles uma recepção além da mídia impressa; terceiro porque percebemos que estamos vivendo uma transição histórica e crítica importante, tanto para a teoria da adaptação quanto para a teoria do literário. Daí a importância de manter a atenção voltada para essas práticas textuais e intertextuais do ambiente digital.

Conforme já foi afirmado, anteriormente, tal cenário propõe, a princípio, uma condição desconfortável ao crítico da adaptação e da literatura. Encontramo-nos em uma encruzilhada que nos faz caminhar em via dupla. Em um desses caminhos, corremos o risco de aproximar a prática adaptativa de tantas outras práticas textuais e descaracterizá-la, a tal ponto, que possamos incorrer na inadequação de denominar de adaptação produtos que não figuram como a mesma. Em outra via, estamos diante de possibilidades de frentes autônomas (no caso dos diversos gêneros que são percebidos em manifestações dialógicas com o literário, como o das *fanfictions*) que nos desafiam a questionar se o estudioso e o crítico das teorias literárias e da adaptação podem manter-se omissos a essas tantas manifestações, que não são, em sua essência, um modelo adaptativo, mas que exigem novas perspectivas teórico-críticas específicas. Para articular essa investigação de mão dupla, faz-se necessário nascer, também, um novo intelectual, com novos instrumentos teórico-críticos, capaz de enfrentar o novo desafio, sem perder de vista o foco, a dimensão e a natureza daquilo que é especificamente uma adaptação do literário. Para atender a esta perspectiva de crítico, verificamos a necessidade de incursionar por alguns prévios debates sobre as teorias da

³ Genilda Azerêdo no apêndice do livro *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, observa que, entre nós, a adaptação fílmica, em certo sentido, ainda é vista como “uma área acadêmica marginal, seja dentro dos estudos literários, seja no âmbito dos estudos fílmicos” e que “embora o fenômeno da adaptação, como gesto criativo amplo, seja também comum entre nós, há poucos estudos críticos, organizados em livros, que focalizam essa problemática em contexto brasileiro” (AZERÊDO *apud* HUTCHEON, 2013, p. 271).

adaptação e dos estudos da tradução intersemiótica, a fim de dominar algumas especificidades do diálogo entre a arte literária e outros signos, antes de avançarmos em nossa discussão.

2.1 Adaptação e tradução intersemiótica – debates prévios

Pode-se dizer que as primeiras referências explícitas para os estudos da tradução intersemiótica e da adaptação surgiram com as reflexões sobre o signo na teoria semiótica do norte americano Charles Sanders Peirce, no início do século XX. Para Peirce, um signo é aquilo que representa algo para alguém, ou seja, cria, na mente desse alguém, a equivalência desse signo ou um outro signo mais desenvolvido. A esse signo criado, Peirce denominou-o de interpretante do primeiro signo: “O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen” (PEIRCE, 2005, p. 46). De acordo com a semiótica peirciana, a condição existencial do signo é a representação. Para que algo se torne um signo, é preciso ‘representar’ alguma outra coisa, chamada seu objeto. Sendo que um signo pode ter mais de um objeto e o produto dessa representação, certamente, gera algo distinto de seu objeto.

Todo fenômeno ou tudo que se articula à percepção foi tomado por Peirce na perspectiva dessa relação triádica e genuína: o signo (representâmen), seu objeto e seu interpretante:

Um signo, ou Representâmen, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu Interpretante, que assuma a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto (PEIRCE, 2005, p. 65).

Essa relação triádica (signo, objeto e interpretante) realiza-se na seguinte experiência: o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo, chamado de seu objeto (aquilo que o signo representa), a um terceiro, chamado de seu interpretante (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). O signo só representa um objeto pela mediação de um interpretante que, por sua vez, pode tornar-se um outro signo “e assim sucessivamente *ad infinitum*” (PEIRCE, 2005, p. 74). É inerente ao signo peirceano o seu poder infinito de representação. O signo, postulado pelo semioticista, está em movimento constante, numa cadeia de códigos evolutivos que estão sempre se transformando: “se a série

de interpretantes sucessivos vem a ter fim, em virtude desse fato, o signo torna-se, pelo menos, imperfeito” (PEIRCE, 2005, p. 74).

Na prática da adaptação e da tradução intersemiótica, as teorias de Peirce podem explicar o que ocorre no desenvolver do processo. Os elementos envolvidos, nessas atividades, carregam o significado de outros elementos de um signo anterior. Também, o processo consiste em colocarmos um signo no lugar de outro. Nas adaptações da narrativa literária para o fílmico, por exemplo, o produto que se obtém é um outro signo de um universo semiótico distinto. Práticas adaptativas e intersemióticas também acompanham a concepção de Peirce de contínuas e sucessivas gerações de outros signos. Ao tratar do signo como símbolo, acrescenta que “é apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir. [...] um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce” (PEIRCE, 2005, p. 73).

Lúcia Santaella observa que as reflexões teóricas, desenvolvidas por Peirce, “nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados” (SANTAELLA, 2005, p. 5). Júlio Jéha considera que, ao conceituar o significado, Peirce, de forma inconsciente, definiu a tradução intersemiótica e estabeleceu seus fundamentos: “Para ele [Peirce], o significado é ‘a tradução de um signo para outro sistema de signos’, o que torna todo signo traduzível em uma série infinita de outros signos” (JEHA, 2004, p. 125).

Aos propósitos dos estudos da tradução, os conceitos veiculados, na teoria peirciana, encontram ressonância, por exemplo, em Júlio Plaza. O estudioso da tradução intersemiótica traz as três espécies de signos peircianos (icônico, indicativo, simbólico) para estruturar três matrizes fundamentais de tradução: tradução como transcrição (Icônica), tradução como transposição (Indicial), tradução como transcodificação (Simbólica).

A tradução como ícone realiza-se pela similaridade, ou seja, suas qualidades materiais farão lembrar o objeto original da qual ela representa, “despertando sensações análogas”. Assim, os significados da tradução icônica ocorrem sob a condição de “qualidades e aparências entre ela própria e o objeto anterior”, processo denominado, por Plaza, de *transcrição*. A tradução Indicial realiza-se numa relação existencial entre ele e seu signo antecedente. O processo é transitivo, produzindo uma continuidade entre original e tradução. Na tradução indicial, ocorrem modificação e transformação do objeto imediato, uma vez que este é “apropriado e transladado para um outro meio”, que traz novos sentidos para a informação que veicula. Este processo é chamado, por Plaza, de *transposição*. A tradução simbólica, definida por Plaza de *transcodificação*, processa-se pela “contiguidade instituída”,

que ocorre por meio de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Como processo simbólico, a tradução “irá determinar as leis de como ‘um signo dá surgimento a outro, pois o símbolo é uma lei ou regularidade de futuro indefinido.’” Nesse caso, a relação com o original dá-se por força de uma convenção, associação geral de ideias, sem a qual não poderia existir, pois o símbolo será interpretado com a regra que determinará sua significação. (PLAZA 1987, p. 89-94).

Julio Jeha, também, apropria-se dessa divisão sógnica, postulada por Peirce, para explicar alguns comportamentos tomados nos processos da tradução:

Insistir que uma tradução deva ser um espelho de sua fonte porque, em fim das contas, ela está lá para servir de fonte e origem, é considerar o trabalho do tradutor apenas nos níveis icônico e indiciativo. Julgar uma tradução de acordo com a sua proximidade ou similaridade com o original é perder de vista a significação, pois um signo funciona num contexto, levando ao desenvolvimento de um interpretante na mente de quem o experienciar. Quando falamos de artefatos culturais, como literatura e cinema, temos de considerar que eles pertencem a mídias diferentes e, portanto, requerem interpretantes diferentes. Por certo, há uma relação de similaridade entre um texto e um filme; caso contrário, não reconheceríamos um como representação do outro. De maneira semelhante, uma relação existencial surge a partir de um livro porque ele existe, em primeiro lugar. Mas não podemos parar nesse nível, ou perderemos a dimensão cultural envolvida na semiose humana. É por isso que devemos considerar a tradução no nível dos símbolos (JEHA, 2004, p. 124-125).

Peirce observou que os símbolos, além de retirar seu ser do desenvolvimento de outros signos, eles crescem: “o corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas seu significado cresce inevitavelmente, incorpora novos elementos e livra-se de elementos velhos” (PEIRCE, 2005, p. 40). Outro aspecto importante, no qual os estudiosos da tradução buscam referência para embasar suas teorias, diz respeito à propriedade do interpretante, ou seja, da significação ou interpretação de um signo. Santaella lembra que o interpretante possui caráter continuamente evolutivo, não sendo um simples evento. Dentro dessa interpretação evolutiva do signo, Peirce definiu três principais níveis de interpretante: o interpretante imediato, o interpretante dinâmico e o interpretante final. O interpretante imediato corresponde à condição anterior do signo ao encontro com um intérprete. É o esquema, a imagem do signo, ao chegar à mente de um receptor. Essa sua natureza independe de um intérprete, pois o signo não perde seu significado na ausência deste, ele passará a significar assim que encontre um intérprete. Ao ser interpretado, o signo passa do nível de interpretante imediato para o território do interpretante dinâmico, pois, segundo Peirce, o interpretante

dinâmico corresponde ao efeito real e concreto que o signo tem sobre a mente receptora, ou seja, seu intérprete. No último nível do processo interpretativo, figura o interpretante final, que seria o efeito que o signo produziria em qualquer mente interpretadora, se fosse possível o signo chegar a uma opinião, interpretação definitiva (PEIRCE, 2005, p. 167-169). Como isto não é possível, o interpretante final está sempre em progresso, em um processo evolutivo infinito, pois nós não estamos nunca em condição de dizer que um interpretante tenha esgotado todas as possibilidades interpretativas de um signo, constituindo-se no seu interpretante final. (SANTAELLA, 2005, p. 47-49).

Plaza entendeu que, no processo de leitura, não se deve pressupor a existência de um interpretante final, pois presume que essas leituras sejam “homogêneas e uniformes”, não correspondendo “à realidade da criação como deslocamento constante dos signos à procura de sentido” (PLAZA, 1987, p. 35). H. Buczynska-Garewicz (1983) apontou o tempo como um dado importante na noção de interpretação de Peirce, pois sendo a interpretação um processo no tempo, o interpretante está condicionado a todas as fases desse processo: seu início, o interpretante interno, a interpretabilidade, o interpretante externo e o signo que apela para uma interpretação que, subseqüentemente, apela para outra. O interpretante final, que funciona como regra de interpretação adequada do signo, “é também o estado futuro da interpretação. É o estágio final para qual o diálogo tende, no entanto, ele só é relativamente final, pois que sempre requer outras interpretações em outros signos” (BUCZYNSKA-GAREWICZ, 1983, p. 27 *apud* PLAZA, 1987, p. 36). Plaza reforça que inscrito, nesta cadeia do tempo, o signo é incompleto. Também observa que todo signo está preso à sua “temporalidade”, ou seja, pelas condições de produção nele inscritas, portanto, a leitura do original está condicionada à “leitura das condições de sua produção” (PLAZA, 1987, p. 36).

Jeha traz, para as suas discussões da tradução intersemiótica, a ideia do *interpretante comunicacional*, desenvolvida por Peirce, no qual se realiza um pacto entre as mentes do emissor e do receptor para que o signo possa cumprir sua função representativa. Esse interpretante comunicacional coloca, em cena, a tradução intersemiótica como nível cultural, como afirma Jeha:

Como modelos culturais, os interpretantes comunicacionais tornam possível a membros de diferentes sociedades, em diferentes períodos, entenderem-se uns aos outros. Porque a experiência humana coincide em alguns pontos – o que chamei de código – as ideias, ou interpretantes individuais podem ser transmitidos. Por consequência, *King Lear*, pode ser transformado em filmes por ingleses, franceses, russos, japoneses; *Little Foxes*, de Lillian Hellman, pode ser transposta do palco para a tela. De maneira similar, o interpretante

comunicacional permite condensar as mais de 600 páginas de Alexandria Quartet, de Durrell, num filme de 115 minutos. Esse interpretante, e apenas ele, permite a existência da tradução intersemiótica no nível cultural (JEHA, 2004, p. 127).

Essa concepção de interpretante comunicacional, que atravessa as discussões de Jeha, à medida que aproxima agentes de tempo e espaços diferentes, possibilitando um entendimento entre emissor e interpretador, remete-nos à visão daquilo que Plaza considerou como condições prévias e inerentes ao projeto do tradutor, à ideia de “solidariedade entre criador e re-criador e, sobretudo, como instância poético-política, face a um projeto estético-criativo” (PLAZA, 1987, p. 34). Não que esta solidariedade implique relação de paz, pois “o projeto tradutor criativo envolve conflitos, atritos e roteiros ambíguos a seus interpretantes”, ou seja, na tradução, deslocam-se os signos, recriam seus interpretantes, programa seus efeitos (PLAZA, 1987, p. 35). Esta abordagem só é possível porque o signo, na complexa concepção peirciana, demonstra seu caráter de semiose e continuidade infinita, que o torna, eternamente, incompleto. Assim, no processo de tradução, o tradutor pode entrar nele, apropriar-se dele, transformá-lo e modificá-lo, numa geração contínua de significados.

Jeha considera que esta possibilidade de alteração contínua do signo inibe-nos de propor divisões rígidas e permanentes entre sistemas de signos. Para ele, avaliar uma tradução sob o critério de fidelidade à fonte “é uma atividade infrutífera que deveríamos abandonar. Todo artefato cultural resulta da transformação de um artefato prévio, um signo que o precede, mas que também sucede a outro, numa cadeia interminável de produção de significados” (JEHA, 2004, p. 128). Robert Stam e Linda Hutcheon também compartilham dessa opinião e propõem reformulações nos estudos da adaptação/tradução. Stam (2006) orienta que a adaptação audiovisual da literatura deve ser pautada para além das preocupações sobre fidelidade ao texto preexistente. Para ele, a relação entre a adaptação e o texto fonte deve ser observada como uma interação produtiva e, portanto, um processo dialógico em andamento. Hutcheon (2013) chama a atenção para a possibilidade da experiência da adaptação ser anterior ao contato com o texto original, desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade.

Recuperando as propostas de Haroldo de Campos para uma tradução poética “sob o signo da invenção”, portanto, no avesso da tradução literal, Plaza reforça esse aspecto na tradução intersemiótica, observando que esse esquema de tradução estrutura-se avesso à ideologia da fidelidade, pois que “a criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original” (PLAZA, 1987, p. 30).

Explica que, na tradução intersemiótica, o intercâmbio de signos segue uma operação dinâmica que tende a criar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, que, intensificados pela marca da diferença e por suas características próprias, desprendem-se do original. Nesse sentido, a tradução intersemiótica movimenta-se no terreno de certa ruptura com o original para descobrir e criar novas realidades e novas estruturas. E nessa medida, opera, também, entre identidades e diferenças, dada que a relação é complexa, pois, ao mesmo tempo que o signo em tradução foge do signo anterior, seu interpretante é capaz de produzir, na mente daquele que o interpreta, sensações análogas às provocadas pelo seu antecedente. Assim, o parâmetro apropriado ou maneira lógica de se avaliar uma tradução intersemiótica é deter-se no exame do interpretante dos diferentes signos.

Para Linda Hutcheon (2013), o que é válido para a tradução intersemiótica, como processo de transformação criativa, acentua-se ainda mais no campo da adaptação, uma vez que esta modifica ainda mais os signos ao recriá-los:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. Neste livro, teorizo sobre o tipo de passagem “transcultural” que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias, isto é, quando ela é “indigenizada” num novo contexto cultural, adquirindo, pois, significados necessariamente diferentes (HUTCHEON, 2013, p. 9).

O foco desloca-se das noções de proximidade e fidelidade, ou de conceitos tradicionais de originalidade, e direciona-se para os diferentes processos adaptativos e seus efeitos sobre os modos como as histórias são recontadas. Thaís Flores observa que a partir da “ideia de que a tradução envolve tudo que circunda o texto, inclusive o contexto de sua produção, e de que o sentido é criado pela leitura, abandona-se a noção de tradução como cópia, mimese ou até transposição, em favor da noção de transformação” (FLORES, 1996, p. 78). Entretanto, o tratamento dado às práticas da tradução/adaptação de obras literárias para outro sistema semiótico nem sempre esteve pautado nessas abordagens contemporâneas.

2.2 Da tradução e da adaptação do literário – familiaridade e estranhamento

Os estudos da relação entre literatura e cinema desenvolvem-se, paralelamente, ao surgimento do cinema no século XX. À medida que mais filmes, resultantes do diálogo entre literatura e cinema, chegavam até o público, foi despertando o interesse de pesquisadores que passaram a se dedicar aos estudos desse processo de tradução, adaptação e transposição. Embora os termos tradução intersemiótica e adaptação estejam correlacionados, apontem pontos de convergências e tenham sido entendidos como atividades equivalentes na transposição de um sistema de signo para outro diferente; nos estudos acadêmicos, as críticas literárias e cinematográficas, que sustentam suas práticas, dividiram-se em duas diferentes perspectivas teóricas: Estudos da Tradução Intersemiótica e Estudos da Teoria da Adaptação. Em algumas dessas teorias, os termos tradução e adaptação não são utilizados simultaneamente e muitos optam por usar somente um dos termos, omitindo o outro, mesmo no campo das leituras intersemióticas. Assim, não raro, lemos trabalhos que estão tratando do diálogo ou passagem de um determinado sistema ou conjunto de signos a outro conjunto ou sistema de signos, ou seja, da prática tradutória e da adaptação, mas que se mantêm no terreno de apenas um desses conceitos, temendo evidenciar a inscrição da prática tradutória na adaptação e sua reciprocidade.

Thaís Flores (2005) explica que, no princípio da construção crítica sobre literatura e cinema, os trabalhos teóricos sobre adaptação concentravam seus esforços na busca de equivalência entre as duas artes. A maioria das obras cinematográficas era recepcionada pela postura crítica de estudiosos com formação literária, que priorizavam, em suas análises, o critério da fidelidade, assim, “no conjunto, todo processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que se visava transmitir uma mensagem/história/ideia, concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema” (FLORES, 2005, p. 14).

Posteriormente, críticos migrados da área da cinegrafia lançaram suas investigações para a relação entre os dois meios. A partir daí, passaram a analisar os tipos de adaptação e os critérios sobre as várias maneiras de se adaptar a obra literária, mas mesmo assim, o foco central da análise continuava sendo o texto literário e a descrição dos elementos desses, que seriam mais flexíveis a uma transferência para a linguagem do cinema, e de elementos que necessitariam de maior esforço e criatividade do tradutor. Flores cita Brian McFarlane em “adaptation proper” (adaptação criativa) como exemplo dessa dicotomia. McFarlane, apesar de ter sua origem nos estudos do cinema e ter questionado o critério da fidelidade, retirou seus exemplos de adaptações, considerando-os mais ou menos fiéis às origens literárias. Outro critério adotado pelo crítico é apontar elementos da narrativa literária que poderiam ser

facilmente transpostas do impresso para o fílmico e daqueles elementos que exigiriam maior criatividade ao serem transferidos de uma mídia para outra. Dessa forma, McFarlene enxergou a adaptação como tradução, à medida que, em suas análises fílmicas, “o texto literário continua sendo a referência, e o processo tradutório sendo visto como unidirecional”, proposta que ignora questões de “autoria e do contexto industrial e cultural” (FLORES, 2005, p. 15-16).

Flores compreende que o “discurso sobre adaptação” não deve se restringir à análise do processo apenas como tradução, e que as técnicas de enunciação, empreendidas até o momento, devem ser consideradas apenas como uma parte do estudo da adaptação. A crítica percebe a urgência de mudança de foco do centro de interesse desses estudos que devem ser transferidos para “questões políticas, culturais e econômicas”. E o que é “mais importante, dedicar-se a esse estudo híbrido, sem preconceitos” (FLORES, 2005, p. 16).

O preconceito teria sido gerado, principalmente, pelas análises simplistas e reducionistas da tradição, segundo a qual a tradução buscava reproduzir, mimeticamente, a forma e o conteúdo do original, ao passo que a adaptação promoveria uma liberdade para modificar o texto de partida para ajustá-lo aos hábitos e normas do público receptor, como informa Gambier (1992). Nesta perspectiva, a tradução envolveria maior proximidade ou aderência ao original, enquanto que a adaptação teria atuação mais livre em relação à fonte. Esses estudos geram amplas discussões que insistem em explorar o caráter complexo da identidade e diferença da tradução e adaptação, por meio de limites rígidos entre as duas práticas de apropriação. Esses limites acabam impondo aspectos conflituosos que dificultam ou mesmo impossibilitam uma clareza do que as aproxima e as especifica.

São posturas assim que levam críticos dos estudos da tradução a pautarem-se em análises ideológicas que tendem a denominar de tradução apenas a prática interlingual, rotulando as outras de adaptação. Como o faz Merino, em seu artigo “Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos” (2001), com o argumento de que tradução e adaptação “se diferenciam no caráter interlinguístico da tradução, caráter que a adaptação não compartilha, pois é um processo que, por definição, se dá dentro da mesma língua”⁴ (MERINO, 2001, p. 233). Ou como Bastin (1998) que definiu a adaptação como um procedimento tradutório, mas “que resulta em um texto que não é geralmente aceito como tradução, mas é, mesmo assim, reconhecido como representativo do texto-fonte” (BASTIN 1998, p. 3). Daí que, não raro, o trabalho de tradução/adaptação de uma mesma obra chega ao público como produto,

⁴ Tradução livre. Original: “se diferencian en el carácter inerentemente interlinguístico, carácter que no comparte la adaptación, proceso que por definición se da dentro de la misma lengua.”

terminantemente, diferente e submetido a diferentes valores, mesmo sendo derivados de um mesmo processo. É o que se presencia em obras literárias que sofrem o processo de passagem de uma cultura literária para outra cultura literária e, na publicação dessas versões, ora aparecem como tradução ora como adaptação.

Propomos passar por algumas abordagens de conceitos e definições de tradução intersemiótica e adaptação para entendermos, melhor, a relação existente entre elas. Plaza apontou Roman Jakobson como o pioneiro na definição e discriminação dos tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. Para o autor de “Aspectos linguísticos da tradução”, na prática tradutória, um texto pode experimentar três formas de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p. 64-65, grifo do autor).

A tradução intersemiótica pode operar também na interpretação “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ou vice-versa”, acrescenta Plaza (PLAZA, 1969, p. 65). Dentro dessa perspectiva intersemiótica da tradução, situam-se, também, as atividades da adaptação. Merino (2001) também afirma que a adaptação realiza-se nos níveis intralingual e intersemiótico, como definido por Jakobson (1959). Para ele, a adaptação ocorre por meio da adaptação de romances para o cinema, de textos dramáticos para o palco, de romances clássicos para uma linguagem mais acessível, direcionada a um novo leitorado ou a estudantes de língua estrangeira; ao passo que a tradução é uma prática, essencialmente, interlingual, como dito anteriormente. Sua defesa é de que o processo da adaptação não é uma técnica vinculada à tradução, uma vez que a adaptação *per se* é um fenômeno muito mais amplo.

Em 1978, Michel Garneau não pensava como Merino. Na intenção de trazer para a tradução e a adaptação um sentido que unisse, intimamente, suas atividades sem demarcações de limites, Garneau cunhou o termo “tradaptação” para descrever o procedimento de tradução/adaptação, realizado por ele na passagem da peça *Macbeth*, de Shakespeare, para o teatro quebequense. Embasado na ideologia política de resistência e autonomia da população do Quebec em relação à língua e à cultura inglesa, Garneau realiza uma tradução/adaptação

que vai desde a troca de nomes de personagens até o uso deliberado de acréscimos e neologismos. No conceito de “tradaptação”, proposto por Garneau, toda tradução assume-se, em certo sentido, como uma adaptação (LEIBLEIN, 2012).

Yves Gambier (1992) também adotou uma postura crítica a favor da aproximação entre os termos tradução e adaptação. Em seu ensaio “Adaptation: une ambiguïté à interroguer”, Gambier nos faz chegar a três sentidos relacionados à adaptação: Em um primeiro momento, propõe-se a adaptação que se faz por acréscimo e/ou realização de “supressões”, com a finalidade de que o texto de chegada provoque efeitos similares aos do texto de partida, com enfoque nos receptores (cultura e língua de chegada). Nesse caso, a adaptação modificaria as pressuposições do texto original com o objetivo de adaptá-las “às novas condições de recepção”. Em um segundo sentido, a adaptação funcionaria no ato de se modificar um dado texto para atender a um público específico. Essa transformação seria segundo “critérios socioeconômicos declarados ou não”. Essa prática adaptativa exemplificase na “adaptação de Montaigne para um clube do livro ou de Camus em ‘francês fácil’ para estrangeiros.” Em uma terceira vertente, Gambier define a adaptação como a prática de se fazer “obra original a partir de uma outra, produzida ou não no mesmo sistema de signos.” Declara ser este sentido o mesmo definido por Jakobson por “tradução intersemiótica”: caso de um poema transformado em música, de um romance “adaptado” para cinema, de uma peça de teatro “livremente adaptada” para a televisão, da “transposição” de Dickens, do Corão em histórias em quadrinhos...” (GAMBIER, 1992, p. 422).

Embora tenha apontado noções específicas para procedimentos distintos nas atividades de adaptação, Gambier posiciona-se contra modelos críticos que conceberam a tradução “consagrada à literalidade” e a adaptação à “liberdade”. Para o autor, a oposição entre tradução e adaptação é reducionista e provoca uma “antinomia insustentável” à medida que “pressupõe um certo fetichismo em relação ao texto de partida”, gerando outras antinomias como literário/não literário, literal/livre, forma/conteúdo. Em contraposição a estes juízos de valores, Gambier reconhece a adaptação como prática mediada “pelo processo social, cultural, que consiste em agir de acordo com as normas dominantes, em harmonizar-se com elas, em integrar-se a uma nova rede de solidariedade, de valores” (GAMBIER, 1992, p. 421-424). Para o autor, tradução e adaptação devem ser entendidas como dois conceitos interligados, duas práticas que são não apenas coexistentes, mas também interdependentes. Nessa perspectiva, tradução é mediação. E como mediação, “a tradução somente pode ser entendida no espaço das adequações-adaptações.” Tradução, concebida assim, seria:

[...] ajustamento a um contexto, a certos objetos ou intenções, a leitores ao mesmo tempo reais e objetos de representações de fantasmas. Ela é trabalho, negociação de sentido, interação: é necessariamente adaptação, como toda comunicação, e não puro transporte de formas (GAMBIER, 1992, p. 424).

Os estudos contemporâneos caminham para uma revisão tanto nas teorias da tradução intersemiótica quanto nas teorias da adaptação. Para Linda Hutcheon, o contexto atual desafia a cultura ocidental e sua ideologia romântica de valorização do “gênio”, “do original”, “do único”. Segundo a autora de *Uma teoria da adaptação* (2013), as novas mídias desafiam, seriamente, esse contexto, medindo forças com um jurídico que avança com ações contra o “roubo” e o “plágio” de materiais nos meio digitais; e com as forças capitalistas, que fazem de tudo para “conter o fluxo dessa reformulação radical da questão da originalidade”:

Mas todos, de Northrop Frye a T.S.Elliot, nos ensinaram que a arte – literária, visual, musical ou o que quer que seja - é criada a partir do nosso conhecimento de outras artes, e as teorias da intertextualidade, que florescem desde o final dos anos 60, mostraram como esse diálogo textual funciona. Todas as obras, nesse sentido, são secundárias; toda arte deriva de outra arte. As adaptações apenas são as próximas da fila (HUTCHEON *apud* CECHINEL, 2016)⁵.

Hutcheon, entendendo a dificuldade de definir o termo adaptação, observa que a dificuldade instaura-se no uso da mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como produto, a adaptação pode ser vista sob a possibilidade de uma definição formal, “como um processo de criação e de recepção”, em que é imprescindível levar em conta outros aspectos. Recusando abordagens normativas e voltadas para o original, é categórica ao afirmar que “Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2013, p. 39). A teórica respalda-se em “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamim (1992) e de seu argumento de engajamento entre a tradução e o texto que a antecede e que nos possibilita vê-lo de diferentes formas; e nas teorias recentes dos estudos da tradução que percebem, na prática tradutória, uma negociação, “transação entre textos e línguas”; para concluir que traduzir “é um ato de comunicação tanto intercultural quanto intertemporal”, como proposto por Bassnett (2002). Esta nova noção de tradução aproxima-se da definição de adaptação, segundo Hutcheon.

Abolida a ideia de abordagens normativas e de supremacia da fonte, sob quais perspectivas, então, devem-se guiar os estudos da adaptação, no contexto atual, em que se

⁵ Entrevista concedida a André Cechinel, tradutor de *Uma teoria da adaptação*, publicada pela autora em 2006. Na entrevista a teórica da adaptação discute as principais ideias difundidas na obra. Disponível em: <<http://www.editora.ufsc.br/noticia/detalhe/id/16>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

evidenciam a onipresença e a variedade do fenômeno entre nós? Hutcheon apresenta três perspectivas distintas e inter-relacionadas para se definir as adaptações: como uma entidade ou um produto formal; como um processo de criação; ou ainda como um processo de recepção.

Como uma *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma “transposição anunciada e extensiva” de um ou mais trabalhos em particular, ou seja, uma “transcodificação.” Essa transcodificação envolve mudanças que podem ser de mídia ou de gênero, de foco ou contexto: contar uma mesma história sob um ponto de vista diferente, criando novas interpretações. A autora diz, também, que a transposição tem o sentido de uma conversão do real pelo ficcional, exemplificada nos acontecimentos históricos ou biografias pessoais que são transpostas para narrativa ou peça ficcionalizadas. Como *processo de criação*, entende-se a adaptação como um processo de *(re) interpretação* e *(re) criação*, que pode ser chamado, de acordo com a perspectiva, de “apropriação ou recuperação.” Esse processo é comum na adaptação de obras literárias canônicas para públicos de faixa etária jovem e infantil. Como *processo de recepção*, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade. Experiência palimpséstica que nos traz à lembrança o eco de outras por meio da “repetição com variação.” Hutcheon observa que esta experiência tem melhor resposta quando é dirigida ao público ideal, conhecedor das obras com as quais a adaptação dialoga. Em suma, a adaptação pode ser descrita como: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 29-30).

Essa perspectiva dupla – adaptação como produto e processo – serve ao objetivo de aproximar-se do uso comum da palavra, e amplia o campo de análise, uma vez que é abrangente para abordar desde filmes e peças de teatro a covers de canções, histórias míticas, recontadas em versões de quadrinhos, refilmagens e musicalização de poemas, até videogame e arte interativa, como afirma Hutcheon (2013, p. 31). Esta dupla articulação também coloca em cena os modos de engajamento e permite-nos refletir “sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 47). Esses modos de engajamento com as histórias – contar, mostrar, interagir – levam-nos ao contexto de criação e recepção (materiais, públicos, econômicos, culturais, pessoais, estéticos); e é relevante para se investigar as implicações existentes “quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção” (HUTCHEON, 2013, p. 17).

Tal perspectiva de teorizar a adaptação foge aos modelos e procedimentos tradicionais dos estudos da adaptação. Na maioria dos casos, os estudos da tradução intersemiótica e da

adaptação concentram-se em casos individuais da passagem de um texto literário (romance, conto), em particular, para a arte cinematográfica. Ao adotar tal postura de análise, Hutcheon diz ter intencionado afastar-se desses domínios dos estudos da adaptação, pensando em:

1) fugir do controle exercido pela literatura-para-o-cinema no discurso crítico, especialmente tendo em vista as adaptações para as novas mídias surgindo diariamente; 2) evitar ser capturada por debates acerca da “especificidade midiática” e todas as suas autocontradições; 3) recuar e tentar “teorizar” sobre o que ocorre no processo de adaptação em termos mais amplos: observar como podemos nos envolver – e de fato, nos envolvemos - com as histórias. Os textos podem CONTAR histórias; eles podem MOSTRÁ-LAS; ou podemos INTERAGIR com elas (HUTCHEON *apud* CECHINEL, 2016).

As propostas colocadas para as atividades de tradução intersemiótica e de adaptação, no contexto contemporâneo, ultrapassam as querelas provocadas pelas reflexões crítico/teóricas, relativas às especificidades ou à supremacia de cada uma dessas manifestações. Na ampliada relação com outros contextos, são levados em conta, por exemplo, os avanços tecnológicos e o aparecimento de novas mídias que apontam para procedimentos próprios de cada área, envolvidos em todo o processo de suas produções. Como entende Júlio Plaza, as produções eletrônicas, e entre estas podemos encaixar os processos de tradução/adaptação que nascem e se propagam nas plataformas do ciberespaço, funcionam nos moldes da antropofagia: alimentam-se de outros signos, mídias e tecnologias anteriores, apontando para uma engenhosa aliança de códigos, mensagens e recursos técnicos, na criação de um novo evento:

O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictoricidade ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire a sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que estão todas formadas pela mesma energia (PLAZA, 1987, p. 13).

O digital exige uma nova forma de abordar as relações entre as artes, além de relativizar conceitos e espaços culturais, bem como a relação homem e máquina, de modo a abandonar a visão de superioridade de um sobre o outro, propondo as criações artísticas contemporâneas como espaço de sinergia. Considerando que as adaptações e traduções que transitam pelo cenário artístico, cultural e social, hoje, estão situadas em um redemoinho de

transformações intertextuais, que afixam um diálogo profícuo entre diferentes expressões e o público receptor destes textos; o fenômeno de suas criações solicita novas formas de percebê-lo. Como propõe Plaza:

Na nossa contemporaneidade, a criação está dramaticamente perpassada pela influência dos meios de repro-produção de linguagens. Hoje, assistimos a uma transformação profunda e radical na produção cultural que configura este momento histórico. Não mais a dominância de sistemas artesanais ou mecânicos, mas de sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção da informação. Estas formas se nos apresentam como um fenômeno novo que exige um outro modo de aproximação, isto porque estas formas culturais são feitas por processos de tradução de linguagens digitais que tendem cada vez mais para a desmaterialização (PLAZA, 1987, p. 206).

Críticos e teóricos da tradução/adaptação têm entendido essa exigência. Além de vincular suas práticas a um processo criativo, que se articula com questões de interpretação, criação, inventividade, intertextualidade, propõem investigar as especificidades e dispositivos midiáticos do contexto múltiplo de criação, as dificuldades de definir o agente desses textos (ressignificação da categoria autoral), os efeitos resultantes da recepção, o leitor/espectador, o papel ativo da audiência, implicações do contexto de reprodução tecnológica e de comunicação eletrônica, e os diferentes contextos culturais por onde transitam os produtos dessas adaptações e traduções. São pesquisas que desviam seu foco de interesse pela forma e o expandem para o discurso contextual contemporâneo, que se caracteriza por uma intensa mistura de gêneros, demandas e procedimentos de recepção, além de subjetividades e culturas múltiplas.

Arlindo Machado, em *O sujeito na tela* (2007), afirma que o advento dos meios pós-cinematográficos “redirecionam a indagação sobre o sujeito e nos colocam diante de novos problemas a serem enfrentados.” (MACHADO, 2007, p. 133). Machado adverte para a falta de interlocução crítica com “os novos meios que surgiram depois do cinema”, observando que as mudanças ocorridas “não estimularam reflexões relacionadas ao modo como a subjetividade é neles construída e, por consequência, uma teoria da enunciação pós-cinematográfica não foi jamais formulada, pelo menos não de forma tão sistemática como o foi na literatura e no cinema” (MACHADO, 2007, p. 134-135).

A literatura, por sua vez, continua oferecendo seu repertório a outros signos, linguagens e mídias no trânsito intersemiótico contemporâneo. Se suas palavras motivaram imagens cinematográficas e televisivas em períodos anteriores, agora, constroem-se como mosaico de textos, linguagens, gêneros e mídias na teia hipertextual da rede digital,

anunciando-se nesse novo meio, que seus intérpretes encontraram para traduzi-las e adaptá-las.

2.3 Conversas sobre escritas e reescritas do literário no contemporâneo⁶: problematizando a questão por meio da ficção

Há uma cultura veiculada pelas mídias contemporâneas, cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido literário. A literatura, antes fixada nas páginas dos livros, encontra-se, agora, nas telas do cinema, da TV, do computador, do *tablete*, do celular, do *iPod*, do *smartphone*, dos *not* e *net books*. O apelo do meio tecnológico em expansão resulta na absorção dessas normas impostas pelo artista contemporâneo. Este pensa os meios midiáticos, toca e aproxima-se deles, alguns para repudiá-los, outros para endossá-los, mesmo que em sentido irônico e paródico. O artista expõe-se, e as reflexões em torno dos processos criativos, que surgem nas malhas do digital, borram as fronteiras entre a crítica acadêmica e a ficção. Na ficção contemporânea, muitos textos têm tomado o tema como conflito central de suas narrativas e o personagem-artista é quem perscruta esse novo universo de experiências estéticas, cruzando suas ficções com o discurso midiático. Na percepção desse presente, em que se encontram relativizados os meios e os recursos de criação da arte, bem como as variadas formas do artista expressar-se, a arte, eis a hipótese, talvez seja a melhor forma de lidar com as questões que a envolvem.

Em 2002, o cinema americano trouxe, até às telas, o filme *Adaptação*, *Adaptation*, no original, direção de Spike Jonze, com roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman. A obra cinematográfica, que tem como trama a adaptação do livro *O ladrão de orquídeas*, de Susan Orleans, para o cinema, apresenta, em suas cenas, uma profícua leitura para as teorias da tradução e da adaptação, bem como de seus processos no cenário atual. Os primeiros momentos de *Adaptação* sugerem a tomada de posse de Charlie da história de Orleans e sua conflituosa tarefa no processo de tradução/adaptação do literário. É muito provável que todo tradutor/adaptador do cânone literário passe pela crise criativa que o roteirista fictício Charlie Kaufman, também roteirista real do filme *Adaptação*, passou para fazer a transposição do romance de Orleans para a arte cinematográfica.

⁶ Neste estudo, contemporâneo inscreve-se assimilando o momento atual, do agora. Contexto do século XXI sujeito ao apelo da revolução tecnológica e midiática e às transformações das experiências sociais, culturais e artísticas. A percepção do contemporâneo que perpassa nossas discussões está atrelada à ideia de tempos de cultura convergenciais. Tempo e espaço, “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis.” (JENKINS, 2008, p. 27).

Figura 1 – Cena do filme *Adaptation* (*Adaptação*)



Adaptation (*Adaptação*), EUA (2002), Spike Jonze/ Charlie Kaufman

Fonte: YouTube⁷.

A cena acima ilustra e condensa, de forma lapidar, a afirmação de Paz: “traduzir é muito difícil, não menos difícil do que escrever textos mais ou menos originais” (PAZ, 2009, p. 17). O dilema angustiante de Charlie sugere a andança de todo tradutor, no engajamento com o texto original, em trazer de volta suas ideias adormecidas. O protagonista, envolvido no processo de adaptação, no filme de Jonze e Kaufman, revela o quanto é importante uma interpretação similar ao original. Para tanto, declara que o livro de Orleans é “um ótimo livro”, e que ele quer manter isso:

Não pode ser só um filme sobre flores? [...] aviso que não vai ter sexo, armas, nem perseguição de carros, entende? Nem personagens aprendendo grandes lições de vida, fazendo as pazes, ou superando obstáculos no final. O livro não é assim, nem a vida. Ela não é assim. Essa é uma questão importante para mim (*ADAPTATION*, 2002).

No personagem-tradutor do cinema contemporâneo, reinventa-se a relação íntima do tradutor e o traduzido, ou seja, a condição intrínseca de “re-criar a criação”, resgatando, em suas próprias palavras, a palavra cativa no texto precursor, tarefa que é jamais plenamente alcançada pelo tradutor, como observou Walter Benjamin, em *A tarefa renúncia do tradutor* (2001).

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Poderíamos ficar somente dentro desta perspectiva de leitura do filme *Adaptação*, ou seja, da relação entre o tradutor e os desafios da tradução/adaptação do literário para outra mídia. O filme, entretanto, quer expandir sua leitura para o ambiente cultural que ronda os processos criativos no contemporâneo. Primeiro, porque como o próprio título indica, lembrando que *Adaptação* é uma obra fictícia, que se constrói dentro de perspectivas metalinguísticas, o filme pode aparecer como uma reflexão da multiplicação de adaptações que levaram, até a grande tela, textos literários canonizados ou *best-sellers*, numa manifesta rede de reencarnações, nestas primeiras décadas do século XXI. Segundo, porque essa produção de início de século conecta Hollywood à crítica acadêmica, ao focalizar suas lentes nos desdobramentos do que ocorre nos bastidores da indústria cinematográfica e no ambiente cultural em que circunda os processos adaptativos do momento presente.

A metanarrativa traz, para o centro de sua trama, questões sobre a atual síndrome produtiva do cinema; ao abordar, criticamente, temas como o da pressão mercadológica que envolve a indústria cinematográfica e que exige que se criem enredos comercialmente desejáveis e compatíveis com a indústria cultural vigente, bloqueando o processo criativo do tradutor.⁸ A princípio, Charlie pretende manter a singularidade do texto de Orleans, ou seja, uma adaptação que o mantivesse junto ao original, sem subvertê-lo. Entretanto, o roteirista precisa atender ao apelo da sociedade na qual sua obra será lançada: sociedade de entretenimento e sua consequente produção visual massiva, cujo cinema de milhares de telespectadores precisa produzir, pois, parar de fazê-lo é atitude antimercadológica.

Não por acaso, Henry Jenkins (2008) observa que: “No passado, os produtores de mídia falavam em ‘impressões’. Hoje, estão explorando o conceito de ‘expressões’ do público, tentando entender como e por que o público reage aos conteúdos” (JENKINS, 2008, p. 96). De forma autorreflexiva, *Adaptação* faz uma intervenção crítica desse contexto, social, econômico e cultural. E essa intervenção não se relaciona apenas a questões econômicas, mas a um ambiente em contínua evolução. Charlie precisava adaptar um texto literário que era quase um documentário sobre orquídeas e transportá-lo a um ambiente cultural distinto do retratado no texto adaptado.

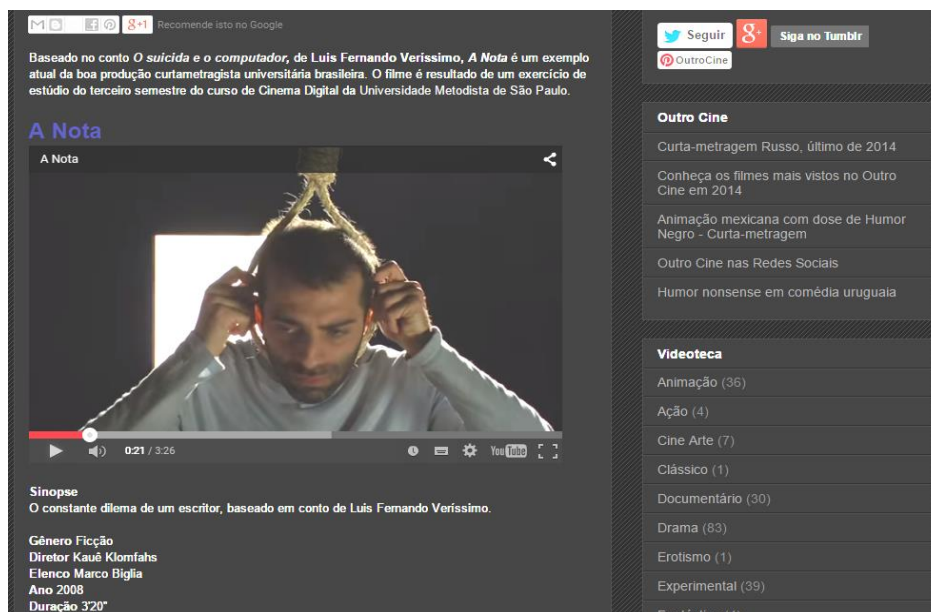
⁸ No diálogo travado entre o roteirista-personagem Charlie Kaufman (Nicolas Cage) e o professor de roteiros, Robert Mckee, Charlie propõe escrever uma história simples, onde pouca coisa acontece: as pessoas não mudam e nem têm epifanias, elas lutam, frustram-se e nada é resolvido. Para o tradutor-personagem este mundo ficcional seria mais próximo do mundo real. Em contraponto, para o professor, esta seria uma obra sem utilidade. Primeiro, porque um roteiro sem conflitos nem crises mataria o público de tédio. Segundo, porque para representar o mundo real (mundo da indústria cinematográfica), a trama teria que ter morte, fome, traição, violência. Acontecimentos exacerbados, tão frequentes nos filmes *hollywoodianos* (*ADAPTATION*, 2002) Disponível em <<https://www.youtube.com>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Para que sua história avance, o roteirista precisa abdicar de sua estética do individualismo exacerbado e de fidelidade apaixonada e dirigi-la para um ato de engajamento “no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior” (HUTCHEON, 2013, p. 54). Lembrando que os contextos de criação e recepção são pessoais e estéticos, mas também materiais, públicos, econômicos e culturais, como explica Hutcheon, a adaptação de Charlie de *O ladrão de orquídeas* precisa fluir as contingências desse ambiente, precisa conectar-se ao mundo à sua volta e pensar nas mutações desse ambiente híbrido. Assim, o filme, que começou como uma proposta de recusa ao ambiente tradicional, que envolve a cultura cinematográfica, traz, em seu desfecho, uma mensagem de adaptação a ele. Um aviso de que não há como o artista fugir ao ambiente social e cultural emergente no qual se encontra. Na sociedade pós-moderna “a autonomia criativa dos artistas também foi reduzida pelas exigências expansionistas dos mercados artísticos, quando se passou da minoria de *amateurs* e elites cultas ao grande público” (CANCLINI, 2008, p.35).

A insistência de Charlie em relação à integridade do original e sua vontade de negar os valores da indústria de entretenimento e comercial são obliteradas para que se triunfe a cultura do espetáculo hollywoodiano, com acidentes de carro, drogas, traição, assassinatos e crocodilos devoradores de homens. Como afirma o irmão gêmeo de Charlie, Donald, também roteirista no filme *Adaptação*, “a mudança não é uma escolha”; dando a entender que se a indústria da reprodutibilidade e de entretenimento é inevitável, melhor é adequar-se a ela.

Saindo do terreno das produções americanas, aqui no Brasil, o curta *A nota*, baseado no conto “O Suicida e o computador”, de Luís Fernando Veríssimo, também faz uma leitura sobre os temores do artista em enfrentar esse ambiente de reprodutibilidade técnica e de possibilidades múltiplas de criação. Não raro, deduz-se que as histórias produzidas em um suporte são menos importantes que aquelas contadas em outro. Já vai, para mais de um século, que a arte cinematográfica foi inventada e ainda existe quem afirme ou esteja a comparar a atividade como inferior à leitura de livros. Principalmente quando as adaptações são construídas por meio do processo de tradução de uma narrativa literária, elas são vistas com certo desconforto e desconfiança, uma vez que, ainda, persiste a crença de que, ao recriá-la, podem-se afastar os leitores da mídia impressa. Se o confronto da hierarquização entre literatura e cinema ainda se pressente, o alargamento da cultura audiovisual que surge com as várias possibilidades de se adaptar o literário, por mediação dos recursos tecnológicos e digitais, propõe discursos de valores ainda mais acirrados. O estranhamento, agora, não é mais apenas entre cinema e mídia impressa, é entre mídia impressa, tela do cinema e tela do computador.

Figura 2 – Curta-metragem *A nota*



Produção de curtametragista universitária brasileira do curso de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo.

Fonte: Outro Cine⁹.

A nota é uma produção bem sugestiva para reler a transformação cultural que envolve tanto o fazer literário quanto a prática adaptativa no cenário atual. Tanto o curta quanto o conto “O Suicida e o computador”, de Veríssimo, que serviu de inspiração para a sua produção, carregam o evento histórico da evolução da escrita para uma forma ficcional reimaginada, pois ilustram o conflito do escritor que precisa transitar da cultura erudita da escrita literária para a cultura da escrita literária na era da tecnologia digital. Essa leitura é metaforizada na presença de um personagem escritor, cuja ideia obsessiva do suicídio é sempre interdita por outra ideia mais obsessiva ainda: a perfeição da escrita. A sua ação de subir na cadeira, colocar a forca no pescoço e tirar sua própria vida é, repetidamente, interrompida para que o protagonista-escritor faça intervenções no texto para aprimoramento de sua nota.

Este personagem-escritor, que aparece no início dos textos, pode ser entendido como o escritor atual em plena consciência do exercício da escrita ficcional. Perdido entre o emaranhado de possibilidades de sua criação, hesitante entre as escolhas que se deve fazer, mas consciente de que o ato da escrita é que dá continuidade à vida. Sua agonia, portanto, é o suicídio da palavra, por isso o escritor está sempre com uma obra em construção. A escrita é

⁹ Disponível em: <<http://outrocine.blogspot.com.br/2008/09/curta-baseado-em-conto-de-luis-fernando.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

que mantém a sua unidade. Daí o melhoramento da nota prorrogar o seu suicídio. Há, entretanto, outro complicador: não é o burilar da palavra poética que está a impedir a nota suicida definitiva, mas o suporte, a mídia, onde ela acontece. O mundo psíquico do escritor e sua tensão criativa são amplamente complexificados quando este tem, diante de si, novos sistemas e estruturas para a organização de sua escritura.

O escritor do conto de Veríssimo, explorado também na ficção digital *A nota*, é esse sujeito contemporâneo que transita com sua arte no complexo circuito das transformações tecnológicas e de comunicação que afetam as instâncias do ato criativo. Na sociedade de recursos digitais, a escrita vê-se atrelada aos seus princípios de produção:

É claro que o computador agravou a agonia. Talvez uma nota de suicida definitiva só possa ser manuscrita ou datilografada à moda antiga, quando o medo de borrar o papel com correções e deixar uma impressão de desleixo para a posteridade leva o autor a ser preciso e sucinto. Tese: “é impossível escrever uma nota de suicida num computador.” Era isso? Ele releu o que tinha escrito. Apagou o segundo “no fundo”. Era isso. Por via das dúvidas, guardou o texto na memória do computador. No dia seguinte o revisaria. E foi dormir (VERÍSSIMO, 1999, p. 112).

Sem adentrar, nas várias metáforas que o conto de Veríssimo explora sobre o fazer literário, apoiamos, na fantasia, para falar daquilo que a sociedade tecnológica digital impõe-nos: o texto literário espera pelo escritor no teclado e na tela do computador, assim como para os escritores da tradição estava na pena, na caneta, na máquina de escrever e nas páginas da mídia impressa. Independente do meio que a produz, a literatura vai continuar resistindo, e o escritor reinventando-a. Nos recentes suportes para se fazer literatura, o teclado e a tela do computador são tão abertos a desencadear a fantasia quanto as páginas em branco da mídia impressa.

É o próprio personagem-escritor quem dá a sentença, fundado na obviedade dos fatos: é impossível escrever uma nota de suicida em um computador, pois a possibilidade de textos, neste suporte, é contínua. Não há nada criado antes, na mídia impressa, que não possa se moldar nesse ambiente multiforme. A diferença é que, nesse pergaminho eletrônico, essa infinitude ultrapassa a atividade una e restrita da imaginação de seu criador e se entrelaça com outros textos, outros agentes, “numa rede multidimensional ou um labirinto em que cada ponto ou nó pode ser potencialmente ligado a qualquer outro nó” (ECO, 2003, p. 4). A sentença se completa na metáfora suicida: “o suicídio é o final”. Paradoxalmente, a tese é que o texto construído, nos novos suportes do ciberespaço, potencializa a escrita, com seus

inúmeros recursos, posto que, permite uma multiplicidade de caminhos e uma textualidade sempre aberta e infinita: “No dia seguinte o revisaria” (VERISSIMO, 1999, p. 112).

Não é apenas o personagem-escritor quem revisará seu texto. No cenário pós-moderno de múltiplas possibilidades de apropriação textual, o conto “O suicida e o computador” experimentará a continuidade de sua escritura em uma variedade de interpretações, envolvendo desde a cultura popular de vídeos amadores, curta de teatro de animação e o curta *A nota*, produção do cinema digital, já mencionado nesse texto. Esta última adaptação, por sua vez, fará com que leitores cheguem ao texto fonte, numa promessa de novos intercâmbios de leituras do literário.

Bia disse...

Incrível.

Eu não conhecia ainda o conto, mas não foi surpresa ser muito bom. E é ótimo ver boas produções brasileiras.

12 de outubro de 2008 22:05.

Jú disse...

Muito bom!!!

Outro dia li o conto no “Música & Poesia”. Normalmente leituras são mais marcantes do que filmes (p/mim), mas nesse caso foi o contrário. As imagens e a narração foram mais marcantes. Não sou adepta a “curtas”, até por que não tinha acesso a eles. Mas com este blog estou, aos poucos, mudando meu conceito sobre eles. Em poucos minutos os curtas são capazes de transmitir suas mensagens.

18 de outubro de 2008 18:05¹⁰.

As falas são de duas internautas telespectadoras da ficção digital *A nota*, na sessão de comentários da postagem do curta, na plataforma de cinema *online*. Esses comentários chegam até nós como mais uma reflexão paradoxal sobre as reescritas adaptativas nas plataformas da mídia digital. Se esses procedimentos desafiam e afrontam o literário, também vêm para reafirmar sua presença no cenário midiático atual. O audiovisual *A nota* interfere diretamente no conhecimento do texto literário; o leitor/navegador chega primeiro à adaptação (*A nota*) para depois visitar a fonte (“O suicida e o computador”). É como se houvesse um acordo intercambiável de leitura entre as mídias envolvidas nessa atividade. Em um primeiro momento, as palavras saltam do texto verbal e encontram seu lugar nessa nova cena da tessitura visual, onde reivindica a recepção de um leitor/telespectador. Em seguida, há o segundo momento, o audiovisual leva o leitor/navegador de volta ao seu papel de leitor da ficção literária.

¹⁰ Disponível em: <<http://outrocine.blogspot.com.br/2008/09/>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

Estas interfaces de leitura desafiam a questão da autoridade, ressignificando qualquer noção de prioridade ou de valor supremo referentes ao que seja original, pois a experiência da adaptação é anterior ao contato com a fonte. As reescritas adaptativas do literário, no ambiente digital, endossam o que foi colocado em discussão por Hutcheon nos processos de adaptação: “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

As duas visões fictícias, que chegaram a este estudo, dialogam com o meio cultural midiático. O personagem-escritor (conto de Veríssimo e curta *A nota*) e o personagem-tradutor (longa-metragem *Adaptação*) colocam em discussão os impasses e inseguranças despertados pela tecnologia e meios de comunicação de massa, além das implicações que a cultura de entretenimento traz para a recepção da arte no contemporâneo; mas também tentam alcançar um nível de expressividade para sua arte, ou seja, aproximá-la desse contexto de produção e adequá-la às exigências desse novo ambiente, conectando-a a uma cultura na qual já está vivendo dentro dela. Postura de quem sabe que “prontos ou não, já estamos vivendo numa cultura de convergência” (JENKINS, 2008, p. 41).

O desafio é entender as adaptações e traduções do literário nessa cultura de convergência¹¹.

2.4 Entendendo os intertextos literários na cultura de convergência

A convergência das mídias não é apenas uma transformação tecnológica, esclarece Jenkins. Ela está envolvida nas mudanças que verificamos tanto nas formas de produzir quanto nas formas de consumirmos os meios de comunicação. À convergência também não se pode colocar um ponto final, posto que ela é um processo em continuidade. Se a tradicional indústria cinematográfica voltava sua atenção somente para o cinema, os novos meios de produção ensejam manipular toda uma indústria de entretenimento. Daí que a “Warner Bros” amplia seu campo de atração com a produção de “filmes, televisão, música popular, games, websites, brinquedos, parque de diversão, livros, jornais, revistas e quadrinhos” (JENKINS, 2008, p. 41- 42). Essa convergência dos meios de comunicação também muda as maneiras de interagirmos com os seus produtos, trazendo implicações para as formas como os

¹¹ Algumas ideias comuns expressas pelo termo “convergência” na obra *Cultura da Convergência*, de Henry Jenkins, incluem “o fluxo de conteúdo através de vários suportes midiáticos, a cooperação entre as múltiplas indústrias midiáticas, a busca de novas estruturas de financiamento das mídias que recaiam sobre os interstícios entre antigas e novas mídias, e o comportamento migratório da audiência, que vai a quase qualquer lugar em busca de experiências de entretenimento que deseja” (JENKINS, 2008, p. 332-333 – Glossário do livro *Cultura da Convergência*).

consumimos. Assim, um filme que somente víamos nas salas de cinema pode ser visto nas telas de nossos *note books* e até de celulares; uma telenovela antes só difundida pela mídia televisiva pode ser acompanhada em capítulos nos portais corporativos e pode, ainda, circular por *sites* de relacionamentos e comunidades de fãs; uma música antes ouvida somente numa estação de rádio ou em nossos aparelhos de CD pode, agora, ser ouvida no *walkman*, no *iPod*, num site de música na internet ou num canal de TV a cabo.

Na cultura da convergência também ressignificam-se os agentes da produção. Assim, fãs de uma teleficção, de um longa ou curta metragens ou de um popular seriado de televisão “podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fanfiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes - e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet” (JENKINS, 2008, p. 42). Nesse ambiente de convergência digital e de integração multimídia, nem “os hábitos atuais dos leitores-espectadores-internautas, nem a fusão de empresas que antes produziam em separado cada tipo de mensagem, permitem agora conceber como ilhas isoladas os textos, as imagens e sua digitalização” (CANCLINI, 2008, p. 34).

Segundo Jenkins, a teoria da convergência torna-se mais plausível para se entender as transformações, que ocorreram nos meios de comunicação nas últimas décadas, do que o paradigma da revolução digital. Para o crítico das mídias comparadas, os antigos meios de comunicação não desaparecem, o que morre são apenas as ferramentas de acesso aos conteúdos, uma vez que as funções e status dos meios antigos se transformam com a chegada de novas tecnologias. Nesse ambiente convergencial, os meios antigos são convocados a conviver com os meios emergentes (JENKINS, 2008, p. 39-40).

Entendendo a convergência como fenômeno transversal que ocorre, também, no plano dos conteúdos, Jay David Bolter e Richard Grusin (1998) chegaram ao termo *remediação* (*remediation*) para definir o processo de renovação de velhos conteúdos pelos novos meios. Segundo Bolter e Grusin, os novos meios renovam (*refashion*) os conteúdos dos meios anteriores. Revisando as teorias de Marshall McLuhan (1964) e sua profecia da convergência de mídias, que anunciava que o conteúdo de um meio é sempre outro meio, sendo a “mensagem” de qualquer meio uma mudança de padrão que ele introduz na sociedade, ampliando e acelerando os processos “já existentes” (MCLUHAN, 1988, p. 22); os teóricos da mídia endossam as ideias de seu antecessor crítico para afirmar que McLuhan não se referia a um simples conceito de apropriação de um meio pelo outro, mas de um processo mais complexo relacionado ao empréstimo, no qual mídias são incorporadas e representadas em outra mídia – *remediação* (BOLTER; GRUSIN, 1998, p.45). Segundo os autores, a

remediação não foi inventada pela chegada da mídia digital, mas é uma característica definidora de tal meio.

Neste contexto de convergência que, segundo os autores, é processo semelhante à remediação, as mídias influenciam-se mutuamente, o que não significa que somente as mídias mais recentes se apropriam das mais antigas, o fenômeno ocorre numa genealogia de afiliações, em que mídias se confluem reciprocamente. Na cultura convergencial, um meio não pode operar isoladamente, deve-se relacionar por respeito ou rivalidade com outros meios. Nesse aspecto, um meio está sempre manifesto porque, de forma mais ou menos visível, o novo meio depende sempre do anterior, criando elos interpretativos e semânticos entre eles: “todas as funções de mídias que atuam como remediators e remediação oferecem-nos um meio de interpretar as obras de mídias anteriores” (BOLTER; GRUSIN, 1998, p. 55-65).

A remediação, embora não seja um fenômeno específico da era da internet, teve seu processo enfatizado e acelerado pelas inovações que aparecem em termo de convergência de mídias, informações e conteúdos artísticos que surgiram no meio digital, após seu advento. A transição entre as mídias, no período pré-internet, ocorria de forma gradual, em um processo mais lento de incorporação de um meio pelo outro. Com a multiplicação dos meios de comunicação nas plataformas *online*, o ambiente torna-se cada vez mais híbrido, com uma confluência de mídias cada vez mais rápida e maior.

João Canavilhas (2012) aponta distinções entre os termos convergência e remediação. Para ele, a diferença consiste no aspecto do conteúdo; e apesar de tanto a convergência quanto a remediação tratarem de conteúdos resultantes de outros conteúdos utilizados em meios anteriores; na convergência, o processo faz surgir uma nova linguagem integrada aos conteúdos anteriores, enquanto que a remediação pode operar pela acumulação de conteúdos de origens variadas, veiculados num mesmo suporte. Nesse sentido, observa o crítico, “a convergência é sempre uma remediação, mas nem todas as remediações podem ser consideradas uma convergência porque esta última implica integração e não uma mera acumulação de conteúdos” (CANAVILHAS, 2012, p. 9-10). O que há, nessa confluência de meios e conteúdo, é um período de transição da indefinição à estabilização: “os novos meios começam por misturar os conteúdos dos seus antecessores (remediação) até estabilizarem uma linguagem própria (convergência)” (CANAVILHAS, 2012, p. 10).

De posse das ideias de Canavilhas, podemos situar o processo de transição da literatura da mídia verbal para a mídia digital contemporânea. Em termos de conteúdo, a convergência implica no surgimento de alterações, ou melhor, complexidades, que vão desde

a chegada da literatura aos suportes digitais, por meio de textos digitalizados, ao fazer literário nesse ambiente digital (literatura eletrônica), até às adaptações de textos literários veiculados nas multiplataformas – estas se apresentam sob o formato de conteúdos que migraram de mídias anteriores (longas e curtas metragens, telenovelas, séries, histórias em quadrinhos, baseados em textos literários) e adaptações que foram produzidas, especificamente, para o meio digital (*webnovelas*, *twitterfiction*, HQ eletrônicas, *fanfictions*, desenhos de animação, *games*). A rede começa a misturar os conteúdos de mídias antecessoras: livro, cinema, televisão, revista em quadrinho (remediação) até encontrar, no meio digital, uma linguagem própria para produzir seus conteúdos: adaptações feitas por recursos da mídia eletrônica para serem divulgadas *online* (convergência). A adaptação da literatura passa da fase de remediação para a de conteúdos convergentes, explorando as potencialidades comunicativas da *Web 2.0*.

Muitas das novas formas ficcionais emergentes no cenário cibercultural são recorrências de um diálogo semiótico e intertextual com a literatura. Quadrinhos, *games*, desenhos animados, *websérie*, curtas, longas, vídeos, *fanfictions* são práticas sógnicas cada vez mais recorrentes de adaptações do literário, veiculadas na plataforma *online*. Os leitores-espectadores-internautas, em trânsito nesse ambiente, não raro se encontram com elas, acessam-nas, leem-nas, interpretam-nas e interagem com elas e, ainda, trabalham nelas, levando-as a novos lugares para que outros compartilhem de suas leituras. Os novos processos de adaptação do literário que fazem convergir um múltiplo e variado fluxo de conteúdos, inspirados em sua ficção, nas plataformas do ciberespaço, embora apresentem semelhanças com as mídias anteriores – cinema, televisão – transcendem os modelos que eram subsidiados por estas, principalmente no tocante às implicações sobre criação, divulgação e recepção.

Daí ser impossível fugirmos à necessidade da tarefa de gerar conceitos que sejam capazes de levar-nos a compreender, com maior clareza, as complexidades que estas novas formas de apropriação do literário desafiam. A primeira questão que nos ocorre é se a crítica literária e a teoria da adaptação/tradução estão atentas a essas práticas adaptativas; e se dão conta das implicações que essas demandas de reescritas intertextuais trazem para a adaptação do literário, nesse contexto artístico e cultural da convergência. Serão vários os desafios a enfrentar, uma vez que, no processo destas adaptações, empregam-se estratégias intertextuais de diversas ordens, que geram produtos diversificados e de difícil agrupamento e categorização; além de ressignificar os modos de participação, tanto no tocante aos agentes idealizadores desses processos quanto nos agentes de sua recepção. Para compreender esse fenômeno de adaptação do literário no ciberespaço, é importante, primeiro, buscar uma

terminologia que, pelo menos aparentemente, possa situá-lo dentro do sistema literário que ocorre neste meio.

O crescimento do ciberespaço, bem como dos movimentos sociais, comunicativos, informacionais e culturais que passaram a se desenvolver nesse espaço virtual trouxeram a necessidade da criação de novas terminologias que expressassem e definissem a natureza desses fenômenos. Nos anos de 1980, Pierre Lévy, ao estudar as implicações culturais do desenvolvimento das tecnologias digitais de informação e de comunicação, ocorridas no contexto do ciberespaço, criou o neologismo *Cibercultura* (junção da palavra cibernética e cultura) para especificar “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p. 17). Muitos outros termos foram criados a partir da aproximação e projeção dos variados campos do saber com o ciberespaço, como cibercrítica, cibernarrativa, cibertextos, ciberfilosofia, ciberpsicologia, ciberliteratura, entre outros.

Em “Para compreender a ciberliteratura”, Santaella (2012) esclarece que a emergência das novas formas de criação do literário, no universo digital, expande o repertório de nomes, com a finalidade de conferir terminologias para a literatura, seus formatos e estilos nesse meio. Utilizando a lista produzida por Mourão (2001) e Costa Santos (2010), Santaella lista as seguintes expressões: literatura gerada por computador, literatura informática, infoliteratura, literatura algorítmica, literatura potencial, ciberliteratura, literatura generativa, hiperficções, texto virtual, geração automática de textos, poesia animada por computador, poesia multimídia. (SANTAELLA, 2012, p. 230-231). Podemos acrescentar à lista: literatura eletrônica, ficção em rede, ciberpoesia, ciberficção, cibernarrativa, ciberdrama, narrativa virtual e dizer, ainda, que a lista não se esgota por aqui, dada a ubiquidade e multiplicidade de eventos, envolvendo o literário na mídia digital.

Katherine Hayles (2009) definiu como literatura eletrônica ou literatura digital, as obras “concebidas e nascidas para serem executadas em mídia digital”, ou seja, literatura criada pelo uso de um computador e geralmente lida em uma tela eletrônica. “Criada e executada em um contexto de rede e meios de comunicação digital programáveis”, esta literatura, segundo Hayles, movimenta a cultura contemporânea com “jogos de computadores, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica” (HAYLES, 2009, p. 20-21). Santaella recorre a três categorias utilizadas por Piret Viires (2006) para explicar o termo ciberliteratura ou outro termo que se refira à produção literária na era digital:

(a) Todos os textos literários disponíveis nas redes, cobrindo tanto a prosa quanto a poesia que aparecem em sites e blogs de escritores profissionais, em antologias digitais e em revistas literárias online. (b) Textos literários não profissionais disponíveis na internet, cuja inclusão na análise literária expande as fronteiras da literatura tradicional. Aqui a rede funciona, antes de tudo, como um espaço independente de publicação, abraçando os sites de escritores amadores, portais de grupos de jovens autores ainda não reconhecidos. Também se incluem aqui as periferias da literatura, como a ficção fanzine, textos baseados em games e narrativas coletivas online. (c) Literatura hipertextual e cibertextos que incluem textos literários de estrutura mais complexa, explorando várias soluções possíveis de hipertextos e intrincados cibertextos multimídia que fazem a literatura misturar-se com as artes visuais, vídeo e música (VIRES, 2006, p. 2 *apud* SANTAELLA, 2012, p. 231).

Para Santaella, dada a complexidade que envolve as questões relacionadas à ciberliteratura, não é possível defini-la dentro de uma única visão, e a mesma transgride as bordas da teoria literária. Dessa forma, a crítica estende a visão sobre a literatura, nesse meio eletrônico, acrescentando outras formas textuais e gêneros que podem resultar em literatura digital:

(a) da transposição de formas e gêneros pertencentes à tradição literária; (b) de uma estética que vai para a internet a partir do impresso, encontra no novo meio um espaço privilegiado de circulação e, aos poucos, é transformada por esse meio (SPALDING, 2010); (c) de uma produção especificamente digital, quer dizer, que só o digital poderia tornar possível (SANTAELLA, 2012, p.232).

A perspectiva de Santaella, em relação à ciberliteratura, está mais próxima dos conceitos de mediação e convergência, discutidos anteriormente, e atende nossa expectativa de buscar conceitos que possam nos levar a definições mais efetivas para se compreender as adaptações do literário no ciberespaço. Uma classificação ou categorização mais precisa somente será possível ao término deste trabalho, mas, de início, já podemos antecipar algumas categorias do evento: (a) transposição de conteúdos e gêneros que pertencem à tradição da tradução intersemiótica/adaptação do literário para o meio digital (caso de curtas e longas metragens, telenovelas, séries televisivas, histórias em quadrinhos); (b) Adaptações do literário que foram para o meio digital a partir de práticas adaptativas geradas fora dele, mas que sofreram transformações e passaram a circular e ser recepcionadas nesse meio (curtas, desenho animado, episódios de séries televisivas que circulam no canal de vídeo *YouTube*, em sites oficiais de TV, de cinema e outros); (c) adaptações do literário que são práticas adaptativas específicas do ambiente digital, ou seja, criadas a partir de seus recursos e

divulgadas somente nele (vídeo *blog*, *game*, *fan vídeo*, *fan filme*, *twitterfiction*, *websérie*, jogo digital, *fanfiction*, *HQtrônicas*, *webcomicas*, *webnovelas*).

Essa nova conjuntura de práticas adaptativas pode vir a influenciar o surgimento de expressões que a articulem dentro desse contexto de criação. Nesse diálogo com a Cibercultura, Ciberliteratura e com a Cultura de Convergência, estamos tratando de apropriações pensadas a partir de vários signos que se influenciam, mutuamente, em um trabalho colaborativo que, por fim, confluem-se em um único centro catalisador – o ciberespaço. Cunhamos, então, a partir do prefixo “Ciber” (universo cibernético) os neologismos “Cibertradução” e “Ciberadaptação” para especificar as práticas de tradução intersemiótica e adaptação que se realizam pelo processo de múltiplos signos, linguagens, mídias e gêneros, em convergência no ciberespaço. Os termos cibertradução e ciberadaptação serão expressivos para designarmos os intertextos da literatura machadiana no ambiente digital.

Esses desdobramentos de adaptações do literário, que transitam pelas plataformas *online*, desafiam as tendências, segundo as quais, frequentemente, discutimos como adaptações; resumindo o processo a filmes, romances, peças teatrais, histórias em quadrinhos, porque colocam, em cena, novos gêneros como *games*, *webséries*, *vídeo blog*, *fanfiction*, desenhos animados, curta de animação, exigindo um caráter inclusivo e um olhar não preconceituoso e não erudito do analista crítico, principalmente, porque elas, diferente também dos modelos tradicionais, envolvem meios de engajamento distintos por parte do adaptador e do público receptor.

2.5 De tradutor e adaptador todo mundo tem um pouco – a recepção do literário no ciberespaço

Os processos de tradução/adaptação do literário, que circulam na mídia digital, têm sua gestação em um espaço de culturas cruzadas, formadas por agentes de diversas origens sociais, econômicas e de formação. No universo emergente dessas traduções e adaptações, interagimos com textos ora roteirizados ora não roteirizados, personagens ora improvisadas ora bem engendradas, com criações ora de especialistas ora de amadores. Mas isto pouco importa, uma vez que, envolvido por essa cultura diversificada, que transita nas telas de computadores, celulares, *tablets* ou das *Smart TVs*, o interesse maior do leitor/telespectador é de se entreter no mundo de fantasia que recria as histórias que antes lia nos livros.

Na segunda edição de *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço* (2003), Janet H. Murray põe em relevo a proliferação de um novo modo de compor e fruir narrativas, na contemporaneidade. Fascinada pelas possibilidades que o computador podia oferecer na composição de narrativas, a pesquisadora propôs-se ao desafio de entendê-lo como um meio expressivo, semelhante à câmera cinematográfica. Em depoimento sobre seu curso de *Princípios de Projetos Interativos*, diz participarem calouros, escritores formados e estudantes de pós-graduação do Media-Lab. Segundo a estudiosa da narrativa interativa, ali, misturam-se especialistas em programação e outros que não têm nenhuma experiência em programas de computadores, mas com uma finalidade em comum: “Todos são atraídos pelo meio porque querem escrever histórias que não poderiam ser contadas de outro modo”. As histórias também variam, cobrindo “todo espectro e estilo, de narrativas orais a contos de aventuras, das façanhas de heróis de quadrinhos a dramas domésticos” (MURRAY, 2003, p. 27). Em meio à engenhosidade de seus alunos, Murray vê-se antecipando:

[...] um novo tipo de contador de histórias, um que é meio bardo, meio hacker. O espírito dos hackers é um dos grandes mananciais criativos de nosso tempo, fazendo circuitos inanimados cantarem com vozes ainda mais peculiares e individualizadas; o espírito dos bardos é eterno e insubstituível, dizendo-nos o que estamos fazendo aqui e o que significamos uns para os outros. Sou levada a imaginar um ciberdrama do futuro com a mesma fascinação que me atrai para o romance vitoriano. (...) Do mesmo modo que o computador promete remodelar o conhecimento de maneiras que ora complementam, ora suplantam o trabalho do livro e da sala de conferências, ele também promete remodelar o espectro da expressão narrativa, não substituindo o romance ou os filmes, mas dando continuidade ao eterno trabalho dos bardos dentro de outro arcabouço (MURRAY, 2003, p. 27).

Embora Murray tenha imaginado esse narrador hacker/bardo para o plano dos ciberdramas interativos, sua constituição encontra outras perspectivas nos processos criativos/participativos do meio digital. No nível das sensações expressivas, testemunhamos atividades de artistas engajados que tentam manipular o computador, assim como manipulavam a pena, a máquina de escrever, para criar narrativas capazes de seduzir, emocionar, como faziam os bardos de outrora em livros. A literatura propõe-se como lugar onde a imaginação pode permanecer, e os rastros que deixa, no novo meio de comunicação, confirmam a sua continuidade em ambientes diferentes que o do meio impresso.

Esta continuidade do texto literário, em outras mídias e ambientes, não é novidade da mídia tecnológica atual. O texto literário já viajou e continua viajando pelas telas do cinema e da televisão. A diferença é que a literatura, que chegava às mídias anteriores, era adaptada por

cinastas e diretores experientes em técnicas de produção, com suas câmeras profissionais e seus roteiros esquematizados por regras de adaptação. O que torna as apropriações do literário, no ciberespaço, diferentes é o modo como essas práticas textuais trazem o texto literário para o universo de outros incontáveis tradutores, diluindo a fronteira entre o mundo especializado e o universo cotidiano do mundo participativo dos fãs. Esta afirmação pode até provocar resistência, mas os novos paradigmas de diálogos com a literatura, no ciberespaço, estão construindo também o usuário como adaptador/tradutor emergente. E, se quisermos compreender as implicações da mídia digital na comunicação e nos processos de adaptação do literário, há de se dirigir o olhar para todas as apropriações e todos os idealizadores dessas apropriações, percebendo como suas atividades são transformadas com a tecnologia digital.

Sobre o pensamento convergente e seu impacto na relação entre público, produtores e conteúdos midiáticos, Jenkins observa ser as comunidades de fã as primeiras a se apropriarem e usarem, criativamente, as mídias emergentes. Durante as duas décadas de sua pesquisa sobre a cultura da convergência, diz ter observado “os fãs saírem das margens invisíveis da cultura popular e irem para o centro das reflexões atuais sobre produto e consumo midiático” (JENKIS, 2008, p.38). Na cultura participativa, produtores e consumidores aparecem em papéis semelhantes, como participantes. A internet, o novo meio, é veículo para suas ações coletivas, entre elas, a criatividade alternativa. A cultura da convergência é alerquinal, no sentido dos intercâmbios e reencontros de múltiplos atos criativos, de culturas diversas, de diferentes mídias e linguagens. Na materialização desse mundo convergencial, está o ciberespaço,

[...] a zona intermediária, o no man's land onde a tecnologia encontra a rua. Um tipo de estrada consensual experimentada por milhões de operadores conectados – vizinhos virtuais – a cada dia, espaço que eles mesmos criaram para uma visão simultânea do mundo, inscritos no tempo real da emissão e da recepção (PRADO, 2003. p.32).

Trabalhar com a adaptação, nesse contexto, e já antecipando que “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 17), significa observar que a cultura adaptativa, no contemporâneo, ficcionaliza o literário como experiência de uma série de adaptadores, com intenções, motivações e habilidades bem diversificadas. Esse mundo de múltiplos tradutores, cuja expressão combina a atração pela imagem, narrativas literárias e recursos da tecnologia, é resposta ao anseio de uma parcela da população amante de cinema e literatura, que cultivava o desejo de traduzir, reinventar e contar histórias, agora, possíveis no

meio digital. Por conseguinte, o espaço digital é lugar de desdobramentos culturais e criativos que apontam para novas possibilidades de apropriação, exploração, inscrição e difusão de narrativas, já que as telas do presente não ignoram o texto literário, mas o reescrevem em outros signos.

Murray associa as práticas participativas de criar narrativas, no ciberespaço, como inerente ao ser humano, uma vez que “o anseio humano pela representação, pelo contar histórias e pelo uso transformador da imaginação é uma parcela imutável de nossa própria constituição, e o potencial narrativo no novo meio digital é deslumbrante” (MURRAY, 2003, p. 252). Com os processos de adaptação do literário não tem sido diferente, o novo público receptor da ficção literária está utilizando as tecnologias midiáticas para se envolver com o conteúdo da velha mídia impressa, percebendo a internet como veículo para ações interpretativas por meio das reescritas literárias. Como lembra-nos Hutcheon, “independente da mídia” as obras “são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política da intertextualidade” (HUTCHEON, 2013, p. 12).

À medida que a internet adquiriu maior rapidez e capacidade, as ferramentas e recursos dos computadores tornaram-se mais funcionais e de fácil acesso e as palavras se possibilitaram serem traduzidas para uma multiplicidade de outros signos; mais e mais usuários descobriram-se possuidores e residindo nos reinos de fantasia e imaginação, criados no ciberespaço. Os espaços exploratórios das novas tecnologias computacionais e a fácil publicação de conteúdos via internet permitiram que o leitor/espectador transitasse de seu papel de espectador do enredo de um livro ou filme para o papel de criador, roteirista e divulgador de seus próprios enredos¹². Esse leitor, “público que ganhou poder com as novas tecnologias, que está ocupando um espaço na intersecção entre os velhos e os novos meios de comunicação, está exigindo o direito de participar intimamente da cultura” (JENKINS, 2008,

¹² A era da internet fez nascer um novo tipo de escritor/adaptador, que vê no mundo *online* uma linguagem própria, um espaço de produção e publicação de sua criatividade. Atualmente, mais e mais pessoas têm utilizado os recursos da mídia digital para produzir narrativas, vídeos e outras práticas textuais e depois divulgá-los na internet. Em relação à apropriação de recursos para a criação desses textos também tem se tornado mais fácil o acesso. Sites e eventos promovem, gratuitamente, o aprendizado de alunos, educadores e outras pessoas interessadas a utilizarem as técnicas desse suporte. O Festival Internacional de Linguagem Eletrônica (File), maior encontro do país em arte digital que ocorre em São Paulo desde 2000, referência da pluralidade de pesquisas e de produções nacionais e internacionais nas múltiplas áreas da cultura digital, cuja finalidade é disseminar e desenvolver cultura, artes, tecnologia e pesquisa científica, ofereceu, no ano de 2015, as seguintes oficinas: Construção de narrativas interativas com Processing e Arduino; Animação stop motion com origami, De ponta a ponta: todo processo de uma ilustração; Composição de trilhas sonoras para games e aplicativos; Programação criativa através de software ISADORA; Pixel Art e animação em GIF; Como produzir/planejar um curta-metragem de animação; Desenvolvimento para série de animação; Máquinas do Tempo (www.file.org.br/file_sp_2015/file-sao-paulo-2015-program) O site www.institutoparamitas.org.br traz até alunos e professores recursos e orientações para criarem livros digitais, indo desde sua criação, edição, publicação em *e-books*, que poderão ser divulgados e compartilhados nas redes sociais (www.institutoparamitas.org.br/livrosdigitais).

p. 51). Esse “artista alternativo”, como define Jenkins, tem feito chegar, até ao ciberespaço, uma quantidade considerável de ciberadaptações, produzidas por câmeras digitais, aprimoradas por recursos do meio digital, exibidas por meio de uma projeção digital e distribuídas pela *Web 2.0*.

A entrada do processo industrial, na produção artística do século XX – cinema, fotografia –, provocou desafios e levantou questões acerca da obra de arte e sua expansão para as camadas populares. Uma dessas questões era se as tendências criativas emergentes, na cultura de massa como a fotografia ou o filme, poderiam ser consideradas uma obra de arte, já que a máquina interferia, diretamente, na sensação expressiva do artista, como problematizou Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955). Outra preocupação de quem estava inserido, naquele momento cultural, era a democratização da arte e, conseqüentemente, a apropriação desta pela massa. Benjamin postula que a indústria cinematográfica tinha todo o interesse em incitar a participação das massas e com isso “qualquer um poderia ser parte de uma obra de arte – qualquer homem, atualmente, poderia ter a pretensão de ser filmado” (BENJAMIM, 1994, p. 96). Com a entrada e evolução da era digital, diríamos que esta apropriação é mais desafiadora, pois a massa não quer mais ser somente parte da obra de arte, quer assumir seu controle. O homem (qualquer um) que tinha a pretensão de ser filmado, agora, quer participar e produzir sua própria arte.

Não raro, a produção intensiva no meio *online* e o grande número de atores humanos que inventa e utiliza, de diferentes formas, os recursos da tecnologia avançada, despertam conflitos e provocam críticas sobre o lado negativo desse ambiente. Nicholas Carr, em *A Geração Superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros* (2010), traduzido para o português em 2011, faz um verdadeiro tratado sobre os perigos que a internet exerce sobre seus usuários. Entre as influências negativas, Carr aborda a dependência digital, a limitação na capacidade de concentração e contemplação e as leituras rasas, proporcionadas pela varredura na *Web*, que traz o declínio da leitura concentrada e profunda. Em entrevista a *Carta Capital* (2011), o autor de *A Geração Superficial* comenta que a facilidade de acesso à tecnologia em rede corresponde em uma enorme influência sobre nossas vidas intelectuais, obstruindo “nosso aprendizado e nossa memória, e talvez até mesmo nossa disposição para a empatia”. Segundo Carr, com mais e mais funções sendo incorporadas e oferecendo a distração dos leitores, “os livros digitais tendem ser lidos de maneira mais superficial, mais distraída do que os livros impressos”¹³.

¹³ Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/educacao/o-que-a-internet-esta-fazendo-com-nossos-cerebros>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

O semiólogo Umberto Eco é mais radical em sua denúncia sobre os conteúdos midiáticos. Ao receber o título de *Doutor Honoris Causa* em “Cultura, Comunicação e Mídia”, em Turim, em junho de 2015, o escritor provocou discursos acalorados, principalmente nas redes sociais, após advertir que “A mídia social dá o direito de falar a legiões de idiotas que antes conversavam apenas no bar depois de um copo de vinho, sem prejudicar a comunidade. Eles eram rapidamente silenciados, e agora eles têm o mesmo direito de falar de um Prêmio Nobel. É a invasão dos imbecis”¹⁴. A fala de Umberto Eco, dirigida aos futuros profissionais da comunicação da Universidade de Turim para os quais discursava naquele momento, fora desse contexto e isolada do restante da crítica proferida por Eco, na ocasião, ganhou repercussão e foi interpretada por centenas de internautas com valores de censura e preconceito por parte do mestre em semiótica. Na verdade, Eco refletia sobre a necessidade de os jornais, por meio de especialistas, filtrarem as informações, em uma análise crítica dos *sites*, semelhantemente, aos professores que devem ensinar as crianças a usar os *sites* para fazer temas. “Saber duplicar é uma virtude, mas você tem que comparar as informações para ver se elas são confiáveis ou não”¹⁵.

No livro *The Dumbest Generation* (A Geração mais estúpida), cujo subtítulo é “Como a era digital embasbaca os jovens americanos e põe em risco nosso futuro. Ou, nunca confie em ninguém com menos de 30”, o professor americano Mark Bauerlein explora o lado negativo da influência que as redes sociais exercem no comportamento dos adolescentes. Para Bauerlein: “Eles praticamente não leem. Com toda a informação disponível *on-line*, como nunca antes na história, eles preferem dedicar uma quantidade inacreditável de tempo a vasculhar vidas alheias e a expor as suas próprias em redes de relacionamento como o Facebook e o MySpace”¹⁶. Bauerlein diz que a internet influencia negativamente os jovens, principalmente, na “curiosidade intelectual, conhecimento histórico, consciência cívica e hábitos de leitura”. Para ele, a solução não seria proibir a internet, mas o desafio é quebrar o domínio de redes de relacionamento, maior atrativo para os jovens¹⁷.

O debate entre aqueles que estão envolvidos com as formas de se produzir e recepcionar a literatura, na era da textualidade digital, encerra-se em torno de um conflito que coloca em lados opostos mídia digital e mídia tradicional impressa, como se as mesmas

¹⁴ Disponível em: <<http://www.lastampa.it/2015/06/10/cultura/eco-con-i-parola-a-legioni-di-imbecilli>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.lastampa.it/2015/06/10/cultura/eco-con-i-parola-a-legioni-di-imbecilli>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

¹⁶ Bauerlein, por telefone, de Atlanta, à Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2805200807.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

¹⁷ Entrevista com Mark Bauerlein. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/tecnologia/a-internet-nos-deixa-estupidos-entrevista-com-mark-bauerlein>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

estivessem em guerra, cada uma com seus simpatizantes declarados. Esta oposição entre, de um lado, defensores do livro em sua estrutura tradicional e de outro, defensores da situação recente, que propõe novos suportes e formatos à cultura da escrita e da leitura, somente posterga e amplia o problema da verdadeira condição em que a literatura se encontra nesse contexto de convergência de culturas do século XXI. Certo é que temos que revisar e rearticular esses conceitos para analisar, de modo mais parcial e sensato, pontos e contrapontos dos efeitos da revolução que afeta os suportes e os modos de ler e de escrever dessa cultura atrelada ao computador em seus vários e cambiantes formatos. Esta postura requer considerar as emergentes formas de se produzir e ler literatura, no meio digital, compreendendo os procedimentos produtivos e progressivos que a literatura alcançou com o computador e suas tecnologias, mas também reconhecer as limitações que as mais recentes tecnologias trouxeram para o texto literário¹⁸.

O número de postagens e acessos de narrativas literárias em vídeos, em *webséries*, em *video blog*, em *games*, em *HQ eletrônicas*, desenhos animados, no ciberespaço, apresenta-nos a realidade de que os ambientes digitais têm influenciado na reescrita e recepção do texto literário e que este se populariza quanto maior é o número de acessos no meio *online*. A princípio, podemos restringir nossas considerações acerca dessas novas matizes de apropriações do literário no ciberespaço, como produções fortemente ligadas a amadores, como experiências sem técnicas ou críticas, mas à medida que nos propusermos, como sugere Murray, a olhar “através” do meio, em vez de “para” ele.

Então não estaremos mais interessados em saber se os personagens com quem interagimos são atores roteirizados, companheiros de improvisação ou chatterbots computadorizados, [...] quando o próprio meio dissolver-se em transparência estaremos perdidos no faz de conta e interessados apenas na história (MURRAY, 2003, p. 252).

Para a autora de *Hamlet no Holodeck*, diante das histórias, que chegam até nós, por meio das novas tecnologias de representação, não há espaço para (pre) conceitos de valores e hierarquia. A beleza narrativa não depende do suporte. De contos da tradição, romances, peças de teatro a filmes de cinema e programas de televisão, “todos podem variar do fraco e sensacionalista ao comovente e brilhante”. Concluindo que “Precisamos de cada forma de expressão disponível, e de todas as novas que possamos reunir, para que nos ajudem a compreender quem somos e o que estamos fazendo aqui” (MURRAY, 2003, p. 255).

¹⁸ No capítulo 5 desse estudo, daremos uma visão mais ampla sobre os pontos e contrapontos que a internet suscita na relação com o saber e as reformas educacionais que o novo contexto tecnológico exige.

Carregamos, para as narrativas digitais, esse mesmo lugar que nos especula, o mesmo movimento e expectativa que nos levavam às narrativas literárias para refletir nossas subjetividades. Na era da visibilidade, convergência e mobilidade cultural, que coloca a literatura fora dos escaninhos verbais, também há a possibilidade de nos deslocarmos pelo universo das narrativas e experimentarmos o virtuosismo que essa arte sempre nos proporcionou.

Sérgio de Sá, em *A reinvenção do escritor: literatura e mass media* (2010), entende a relação entre literatura brasileira contemporânea e estímulos mediáticos, até certo ponto, positiva. Para o crítico, não alheia à formação de um novo perfil de leitor-espectador e suas exigências, a literatura marcou presença na mídia: “Ela saiu da torre do castelo, se interessou pelo mercado e pelo leitor, deixou um pouco de lado a vontade de ser genial, percebeu que se não fizesse isso seria completamente engolida” (SÁ, 2010, p. 20). Sá considera, ainda, que a força dos *media* numa sociedade despreparada como a brasileira é imensa: “A palavra se isola ainda mais, porque grande parcela da população sequer chegou a conhecê-la”. Conclui, assim, ser interessante “buscar o valor do discurso literário-intelectual nesse emaranhado de áudio e vídeo, e as mudanças que ele já apresenta” (SÁ, 2010, p. 21-22).

As transformações, que chegam com a cultura da convergência, impõem um conjunto de regras, que segundo Jenkins, nenhum de nós entende por completo. E muito menos estamos prontos “para lidar com suas complexidades e contradições, já que estamos entrando numa era de longa transição e de transformação no modo como os meios de comunicação operam” (JENKINS, 2008, p. 50). Falar em experiência de tradução e adaptação, no ciberespaço, é considerar tanto o trabalho de transposição de uma mídia para outra, quanto de uma atividade múltipla que envolve vários agentes artísticos, sociais e culturais. Nesse contexto criativo múltiplo, não se pode, facilmente, definir quem é o adaptador, já que estamos vivendo, neste momento, a introdução de novas e incipientes modalidades de práticas intertextuais, tradutórias e adaptativas do literário, propiciadas pelas tecnologias de comunicação eletrônica – o computador, a rede, a internet.

Tratando da relação entre modalidades artísticas e as diversas mídias, nas quais os textos da atualidade entrelaçam-se, no texto “Inter textos/ Inter artes/ Inter media” (1998/1999), Claus Clüver observa que:

[...] aquilo que se apresenta à compreensão, interpretação e reação crítica como texto é moldado simultânea e espontaneamente através das respectivas convenções de recepção vigentes, de atitudes ideológicas e de interferências intertextuais. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações

intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia (CLÜVER, 1999, p. 16-17).

Em nota para a edição brasileira de *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon diz acreditar na viabilidade da teorização sobre adaptação a partir de exemplos reais. Assim, a sua teoria coloca em destaque desde mídias impressas e performativas até mídias menos tradicionais. Nesta nota, Hutcheon convida o leitor/telespectador brasileiro a buscar analogias ou adaptar as discussões abordadas, em sua teoria, ao contexto cultural, artístico e social brasileiro, ou seja, adicionarmos nossos próprios exemplos aos que ela teorizou. Dentre as várias possibilidades de exemplos reais de transposições do cânone nacional para telas da mídia digital contemporânea, pretendemos atender ao convite da teórica americana e contribuir para a expansão das perspectivas crítico teóricas da adaptação, por meio da demanda de práticas textuais em diálogo com a literatura de Machado de Assis.

No próximo capítulo, atentaremos para a produção literária machadiana, embasados nos processos dialógicos de sua obra com outras literaturas e outras formas de arte. No dizer de Haroldo de Campos, Machado, devorador de outras literaturas, “o grande e inclassificável Machado, deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros” (CAMPOS, 1981, p. 13). Passaremos, também, por uma revisão da crítica acadêmica sobre a tradução e adaptação das obras do escritor carioca para outras línguas e outras culturas, inclusive, destacando o desejo de Machado em ver sua arte visitando outras letras e outras culturas. Por fim, atualizaremos a lista das adaptações do clássico machadiano para a mídia cinematográfica e televisiva. A intenção dessa leitura é situar o escritor carioca do século XIX no contexto das práticas adaptativas e das traduções intersemióticas de suas obras, desde a era pré-internet até a era da internet, uma vez que o objetivo central de nosso estudo é uma abordagem das práticas textuais e dos intertextos que revisitam as narrativas clássicas do criador de *D. Casmurro* no ambiente da convergência de mídias e do ciberespaço. Procedimento que será adotado nos capítulos posteriores.

3 CAPÍTULO 2 – MACHADO DE ASSIS EM TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: DA CULTURA IMPRESSA ÀS TELAS DO CINEMA E DA TELEVISÃO

Há três tipos de leitores: aquele que se deleita sem julgar, um terceiro que julga sem deleitar-se, e o outro, o intermediário, que julga se deleitando ou se deleita julgando. Este realmente recria uma obra de arte. Os membros desta casta não são numerosos.

(Goethe)

São os autores que fazem as literaturas nacionais, mas são os tradutores que fazem a literatura universal.

(José Saramago)

3.1 Um Leitor e um tradutor que antecipam um Escritor

O escritor é, antes de tudo, um leitor e um tradutor. Parece que Machado de Assis intuiu essa verdade, quando ficcionalizou, em *Esauí e Jacó*, as múltiplas facetas e dissimulações desse leitor-tradutor: “As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas” (ASSIS, 1978, p. 89). Não estaria, por acaso, o narrador machadiano a nos oferecer alguns matizes de especulações possíveis a respeito de uma das tarefas reais do seu criador: a de tradutor-escritor? Intenção que, aparentemente modesta, deixa transpor a ousadia machadiana em assumir que sua criação artística se baseava também no processo de apropriação e reescrita de outros discursos.

Harold Bloom postula que obras literárias nascem como resposta a obras literárias anteriores e que essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores – atos que se refletem nas novas obras (BLOOM, 2001, p. 18). As obras de Machado de Assis também nascem por esse processo de escrita literária. Não como prática aleatória de se constituir por meio da atividade do outro, mas como elemento que se constitui da matéria do mesmo sonho, do qual todo escritor é feito: da palavra. Linhagem de escritores

que assume sua condição de leitor-apropriador-criador e faz desta condição seu prêmio, marcando seu espaço na palavra do outro, não porque renega sua condição de apropriador dessa palavra, mas porque a torna sua própria pertença.

A escritura machadiana é resposta à leitura de escritas anteriores à sua. E esse leitor-tradutor-escritor é hábil em manipular o texto, as palavras, o discurso do outro para se estabelecer dentro do mapa das grandes obras literárias. O latente e constante diálogo que Machado estabelece, em suas narrativas, com a literatura de todos os tempos e culturas, indo desde a tradição bíblica a Victor Hugo, de Homero a William Shakespeare, das Mil e uma noites a Edgar Allan Poe, implica em um variado referencial de leitura que precede sua atividade de escritor. Esse diálogo aparece, por vezes, claro, envolto em citações ou referências diretas a nomes de personagens ou a textos de outros autores, mas também se limita a alusões apenas, deixando ao leitor a incumbência de perceber, em seus textos, a confluência com outras literaturas¹.

De uma forma ou de outra, como leitor-tradutor, ao invocar esses textos, Machado os manipulou como lhe aprouve para atender às diferentes necessidades de construção de sua literatura. Em *Juventude de Machado de Assis*, Jean-Michel Massa (1971), na análise da peça “Hoje avental, amanhã luva”, observa que em sua estratégia de tradução, embora Machado faça referência explícita a uma obra estrangeira, a contribuição do tradutor Machado atinge o ponto de termos diante de nós “uma obra repensada senão reescrita”.

Ao prefaciá-lo, em julho de 1882, a antologia poética “*Symphonias*”, de seu contemporâneo Raimundo Corrêa, Machado deixa sua intuição real sobre o que era ser tradutor: “...e, se as traduções que também as há, lhe parecerem numerosas, reconheça ao menos que elle as perfez com o amor dos originaes, e, em muitos casos com habilidade de primeira ordem”². Considerando que perfazer pode ser tomado com o sentido de rematar, atingir ou completar o montante que está em falta, o poeta perfazedor seria, então, aquele que imprime ao texto traduzido uma nova configuração, tornando-o autônomo e independente, em relação ao texto de partida. Trata-se da função criativa do tradutor, mais especificamente da tradução como processo poético de criação. E é como tradutor-perfazedor, deslizando entre os signos literários alheios, que Machado permite-se enodar seu próprio novelo literário. Foram

¹ No artigo “Os óculos de Pedro Antão”: Confluências na Poética de Edgar A. Poe e Machado de Assis”, deslizo pelo universo literário dos contistas do século XIX, Machado de Assis e Edgar A. Poe, tratando da confluência entre suas narrativas no tocante à prosa de detetive. O referido artigo encontra-se na última edição da “Espelho: revista machadiana”, número 14/ 15, 2008-2009.

² O trecho citado foi emprestado da obra *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, (2004, p. 126), de Eliane F.C. Ferreira. Em nota de rodapé, a autora afirma que como o exemplar estava corroído pelas traças, não foi possível transcrever o prefácio na íntegra.

dessas leituras, pelas quais se sentia atraído e que selecionava para traduzir e recriar, que Machado escolheu seus precursores no universo da criação literária.

3.2 Machado de Assis – de tradutor a traduzido

A relação de Machado de Assis com as atividades de tradução representa uma força produtiva, uma vez que estamos diante de um leitor ardente de outras literaturas. Para Eliane F. C. Ferreira (2004), as atividades do tradutor/escritor carioca tiveram grande relevância em sua carreira literária. Afirma que, ao se apropriar de textos como os de Dante, de Shakespeare e outros autores da literatura universal, Machado ia construindo não somente seu mosaico de tradução, mas criava suas “obras próprias”, o que o insere na perspectiva do processo de tradução do novo contexto teórico crítico que se firmou a partir dos meados do século XX, no qual as atividades de tradução perdia seu caráter de tarefa secundária e derivativa e passava a ser compreendida como processo de leitura que envolvia elementos como apropriação, transposição e deformação, além da recepção do texto.

Completando a lista que Jean-Michel Massa (1970) apresenta da relação das traduções feitas pelo escritor carioca oitocentista, Ferreira (2004), baseada em informações coletadas durante sua tese de doutorado, conclui que, entre traduções e retraduições³, as traduções de Machado de Assis avançam para o número de quarenta e oito títulos de gêneros diversos, como poesia, teatro, ensaio, conto e romance, transitando pela literatura de vários escritores: Feuillet, Hugo, Barrière et Plouvier, Beaumarchais, Sardou, Blest-Gana, Boilhet, Schiller, Dickens, Gaillard, Dante, Chateaubriand, Racine, La Fontaine, William Cowper, Lamartine, Charles Rybeyrolles, Shakespeare, Bernizone, Dumas fils, Mme. de Girardin, Musset, Vattier e de Najac, Hénaux, Olona Gaeta, Carré et Barbier, Chénier, Mickiewicz, Nadaud, Heine (FERREIRA, 2004, p. 202-207). A fluidez em outros idiomas, inclusive o francês, favoreceu o acesso do leitor Machado de Assis a esses autores e sua atividade de tradutor.

Embora a maior parte do acervo tradutório de Machado seja da ficção francesa, sua produção literária aponta também confluência com outras literaturas. Ferreira comenta que o poeta e dramaturgo inglês Shakespeare foi “um dos escritores que mais acompanhou Machado pelos labirintos de suas criações poéticas”; afirmando que “*Hamlet, Otelo, Romeu e*

³ Retradução trata-se de traduzir a partir de um texto já traduzido em outro texto ou outra mídia intermediária que serve de referência para uma nova tradução. Eliana F. C. Ferreira (2005) afirma que as traduções de Machado de textos das línguas alemã e inglesa foram realizadas a partir das traduções francesas, já que era o idioma que dominava como sendo sua segunda língua (FERREIRA, 2005. Comunicação apresentada nas “Séptimas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada”, na Argentina).

Julieta e Macbeth foram seus textos prediletos” (FERREIRA, 2004, p. 123). A tradutora e crítica norte-americana do escritor carioca, Helen Caldwell, no ensaio “Our American cousin, Machado de Assis” (1952), diz ter encontrado, em suas leituras de Machado, 160 referências a Shakespeare. Afirma que: “Machado de Assis não apenas admirava Shakespeare. Ele o copiava, o adaptava, o absorvia num tal grau que, como nós, o tinha no seu sangue” (CALDWELL, 2013, p. 5).

As atividades de tradução de Machado de Assis iniciaram em 1857 e continuaram até 1894 (MASSA, 2008, p. 19), ou seja, as traduções o acompanharam durante quase toda sua existência de escritor. João Roberto Faria comenta que, entre 1865 e 1878, “O Teatro Ginásio pôs em cena dezenas de pequenas comédias”. Nestes espetáculos, embora a “preocupação maior fosse a comédia realista e o drama moderno – não o romântico, predominavam traduções francesas” (FARIA, 1993, p. 107-111). Helena Tornquist observa que as traduções de Machado do gênero dramático francês “contemplaram desde poetas representativos do cânone dramático francês até autores populares naquela quadra do século” (TORNQUIST, 2013, p. 67).

Ao tratar da história da tradução no Brasil, Lia Wyler (2003) pontua que o romance de folhetim e o teatro foram o fio condutor ao desenvolvimento da tradução no século XIX brasileiro. A procura por esse gênero literário era tão grande que o *Jornal do Comércio*, um dos jornais a publicar os romances-folhetim em nossa sociedade na época, reproduzia os exemplares “quase ao mesmo tempo em que eram divulgados em Paris” (WYLER, 2003, p. 91). Ao esboçar um perfil dos agentes da tradução de sua época, Machado questiona a atuação desses tradutores folhetinescos, destacando a pouca qualidade e criatividade em suas atividades. Isto posto, criticava aqueles que desempenhavam essa tarefa sem dar a elas os matizes de um estilo próprio e da literatura nacional. Nesta crônica publicada, originalmente, em *O Espelho*, entre os dias 11 e 18/09 e 09 e 30/10 de 1859, podemos perceber sua insatisfação:

Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense: torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre o café Tortoni, de que está sobre um mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto [...]. Escrever folhetim e ficar brasileiro na verdade é difícil. Entretanto, como todas as dificuldades se aplainam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa (ASSIS, 1994, s/p).

Machado ia, assim, aplicando, por meio do discurso do cronista, suas teorias da tradução. Essas teorias podem ser encontradas em várias de suas escritas. Como afirma Ferreira “As reflexões teóricas machadianas sobre o traduzir transitam pelos prefácios, pelas crônicas, pelas críticas teatrais, pela ensaística e pelos pareceres”. E também “exerce um papel importante na ficção machadiana, ora como fonte de teorização, ora como processo de criação literária” (FERREIRA, 2004, p. 30). Machado passou seus anos produtivos traduzindo, e a influência dessa atividade em sua vida literária é de tal alcance que se chegou ao equívoco de confundir como obra de sua autoria uma tradução realizada por ele⁴.

Essas licenças poéticas permitidas por Machado tradutor aproximam o resultado de seu trabalho das atividades de adaptação, tantas foram as alterações, substituições e omissões originadas de sua liberdade ao traduzir. Em estudo comparativo realizado por Massa (2008) entre trechos de originais e as traduções do escritor carioca, persiste a dúvida se esse processo em Machado pode ser classificado de tradução ou se, na verdade, definir-se-ia como adaptação. No entanto, qualquer que seja sua intenção de apropriador e não ignorando os desvios de interpretação apontados por alguns críticos em algumas de suas traduções⁵, por meio dessa função, Machado coloca os leitores de seu tempo em contato com a cultura literária de outros países. Como postula Massa, o bruxo do Cosme Velho, “enquanto tradutor, desejava difundir, numa esfera cultural que ele conhecia bem, um testemunho, um pensamento, ou mesmo uma mensagem que ele tirava das melhores fontes estrangeiras” (MASSA, 2008, p. 97). Pensar em Machado como mediador de intercâmbio entre as culturas estrangeiras e a cultura nacional é dar-lhe a condição de tradutor cultural. Como reconhecido por Massa, “Machado de Assis legou-nos, ou melhor, construiu uma imagem pessoal para cada um desses países, imagem do patrimônio, da cultura, da literatura deles” (MASSA, 2009, p. 232).

Para além da reivindicação desse espaço de tradutor que Machado de Assis construiu para si mesmo e para seus colegas de ofício no século XIX, acreditamos que a atividade de Machado como tradutor aponta para uma índole artística que pugna aflorar no cenário cultural

⁴ O primeiro livro publicado por Machado de Assis, *Queda que as mulheres têm para os tolos* (reedição: Crisálida, 2003), é, segundo Massa (2008, p. 62) “uma tradução”. Segundo Ferreira (2003, p. 24) foi considerado, erroneamente, por muitos, como de autoria de Machado.

⁵ Machado de Assis, ora era elogiado, ora era criticado negativamente por teóricos que se propuseram a estudar essa sua faceta de carreira de escritor. Jonh Gledson, ao analisar a tradução que o tradutor carioca fez do poema de Poe, “The Raven”, considera que “Em muitas das suas traduções, Machado muda o talhe do verso original para se dar mais liberdade. [...] inventa um outro, muito diferente do original, tão rígido quanto, e que, sobretudo, consegue usar de maneira a permitir um ritmo natural e suficientemente variado.” Sobre as traduções dos poemas de Musset e Chénier, Gledson o responsabilizou de ter destruído o ritmo dos dois poemas e, “sem esse ritmo, mais valeria que não existissem”. Para a tradução de *To be or not to be*, de Shakespeare, aponta: “Parece-me que Machado, como seria de se prever, sacrificou a espontaneidade” (GLEDSON, 1998, p. 10).

e literário oitocentista – a de escritor. Sem questionar a autonomia da literatura machadiana, pensamos nas pistas de obras alheias que lhe serviram para compor a imaginação e fabulação de seus romances, contos e crônicas. Esse foco de teoria da tradução em Machado lembra-nos de que “um tradutor não pode se furtar a ser um escritor, pois que ele mesmo é autor” (MASSA, 2008, p. 100). É o tradutor que se encarrega de nos lembrar, segundo Massa, de que Machado de Assis é um escritor (MASSA, 2008, p. 97).

O empenho efetivo de Machado como tradutor, que assegurou aos leitores brasileiros do século XIX o contato com obras de outros sistemas literários, não encontrou o mesmo interesse em seus contemporâneos escritores e tradutores internacionais. Embora o escritor carioca tenha almejado a internacionalização de suas obras⁶, a importação de sua ficção permaneceu, pelo menos em vida do autor, apenas no seu desejo de ter sua obra lida e conhecida fora do Brasil. Houve, sim, um grande esforço do escritor para que isto acontecesse. Em 10 de junho de 1899, ele escreveu ao editor francês F. H. Garnier, pedindo para que o mesmo autorizasse a tradução de suas obras, não especificadas por Machado, para a língua alemã. Na carta, Machado revela seu entusiasmo ante a possibilidade de se fazer conhecido em outra cultura, inclusive, abdicando-se de seus direitos autorais:

Pour moi, Monsieur, je ne lui exigerais (sic) aucun autre bénéfice, trouvant que c'est déjà un avantage de me faire connaître dans une langue étrangère, qui a son marché si différent et si éloigné du nôtre. Je pense que c'est aussi un avantage pour vous. Si vous le pensiez aussi, envoyez moi une autorisation en due forme, sans aucune condition pécuniaire. (ABL, 2011, p. 378)⁷.

O rascunho de uma possível carta⁸ remetida ao deputado Alfredo Ellis, mediador entre Machado e a idealizadora alemã da tradução de sua ficção, demonstra, mais ainda, a expectativa do escritor brasileiro em fazer circular sua literatura fora do Brasil. No rascunho, Machado dizia esperar não haver objeção do seu editor em permitir a tradução alemã.

⁶ Hélio de Seixas Guimarães considera que Machado de Assis presenciou um tempo e viveu em um lugar em que a produção literária e editorial tornava-se cada vez mais internacionalizada. Como frequentador de rodapés de jornais em que obras de sua autoria se alternavam com importantes autores internacionais, o autor de *Helena* parece ter compreendido, desde cedo, os novos modos de produção e circulação da produção literária, mostrando-se sensível a essa questão tanto na vida como na ficção (GUIMARÃES, 2009, p. 36-37).

⁷ Tradução: “No que me diz respeito, eu não exigirei nenhum outro benefício, pois considero que já é uma vantagem tornar-me conhecido numa língua estrangeira, cujo mercado é tão diferente e afastado do nosso. Penso que é uma vantagem também para o Senhor. Se partilha essa opinião, envie-me uma autorização em boa e devida forma, sem qualquer condição pecuniária” (ABL, 2011, p. 378).

⁸ De acordo com os organizadores das correspondências de Machado de Assis, tomo III – 1890-1900, o documento original estava em rascunho, com emendas. Dada a sua natureza, não trazia local, data e assinatura. Explicam, assim, que para melhor compreensão dos leitores, decidiram incluí-lo imediatamente após a carta dirigida a H. Garnier (ABL, 2011, p. 380).

Seus planos, no entanto, seriam abortados menos de um mês depois, em julho de 1899, quando a resposta de Monsieur Hippolyte Garnier vem, em forma de negativa, ao pedido do escritor carioca. O editor argumenta que Machado não teria nada a ganhar nessa troca cultural, uma vez que perderia sua originalidade ao ser traduzido para o alemão, por mais bem feita que fosse a tradução; e que os leitores admiradores de um escritor preferem lê-lo na língua materna. Como último argumento, diz lamentar não poder conceder gratuitamente o direito de tradução solicitado, pois os alemães sabiam muito bem como pagar por sua parte, sendo assim, a Senhora Highland deveria enviar cem francos por cada volume da obra machadiana que se propusesse a traduzir (ABL, 2011, p. 388).

E não foi esse o único meio pelo qual Machado tentou exportar sua ficção. Em correspondência trocada com seu cunhado Miguel de Novais, irmão de Carolina, é possível depreender, nas respostas de Novais às missivas do cunhado⁹, que este idealizava uma recepção para sua obra no exterior. Machado já havia tentado, inclusive, em 1882, a tradução alemã para seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em resposta a uma provável carta enviada, anteriormente, por Machado, Novais deixa as seguintes pistas:

Estimei saber que o seu Brás Cubas estava sendo traduzido para o alemão – são poucas as composições em língua portuguesa que recebem essa honra – será o tradutor homem capaz de sair-se bem da empresa? Essa é uma questão importante (ABL, 2009, p. 235).

Guimarães observa que não temos outra informação, além dessa menção de Miguel de Novais, sobre essa primeira tentativa de tradução de uma ficção machadiana para uma língua estrangeira. Também revela não se conhecer “o destino de outra possível tradução do *Brás Cubas* para o alemão, que seria realizada em 1888, por Curt Busch Von Besa”, da qual o crítico diz não ter obtido “nenhuma outra informação nos catálogos das bibliotecas alemãs” (GUIMARÃES, 2012, p. 40). Segundo Guimarães, as três tentativas de ver sua obra vertida para o alemão, uma em 1882, outra em 1888 e a terceira em 1899, foram frustradas. Lembrando que “as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* só foi traduzida para o alemão em 1950, com o título de *Die Nachträglichen Memoiren des Bras Cubas (Conzett & Huber)*” (ABL, 2009, p. 237). Foi, também, durante os anos de 1950, que os romances *Memórias*

⁹ Segundo Guimarães, a correspondência entre Machado e Miguel de Novais se estendeu por mais de duas décadas. Na grande maioria dessas cartas, o irmão de Carolina refere-se à alguma carta anteriormente enviada do Brasil por Machado. Afirma que “[...] nenhuma das cartas escritas por Machado, até onde sei, parece ter sobrevivido ao muito provável desbaste realizado por Machado e seus herdeiros sobre os papéis mais íntimos do escritor” (GUIMARÃES, 2012, p. 36).

póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro e Quincas Borba apareceram pela primeira vez em tradução para o inglês.

Nas cartas respostas de Miguel de Novais também há o relato de exemplares de romances e contos que Machado de Assis enviava ao cunhado e conhecidos em Portugal. Mas, entendendo que já era tempo de levar sua criação literária para fora do território nacional de forma mais ampla, Machado, em uma de suas cartas ao cunhado, indaga sobre a possibilidade de publicar seus livros em Portugal. Desta vez, foi o cunhado a frustrar o projeto machadiano de fazer seus livros circularem em um espaço ficcional diferente do seu. É o que se depreende de sua resposta à carta de Machado, de 11 de junho de 1887:

[...] Mas à vista do que me expõe, pareceu-me a empresa quase impossível. Os livros impressos aí não podem vender-se cá por causa do preço excessivo por que ficam e é por isso que os editores das suas obras não tentam mandar para aqui nenhuns exemplares. Não haveria inconveniente nenhum, penso eu, em que o amigo imprimisse um livro em Portugal e que esse mesmo se divulgasse depois pelo Brasil, visto que nos dois países se fala a mesma língua, mas não lhe conviria decerto pelo lado de interesses, porque, apesar de eu não saber nem aproximadamente o preço que lhe dá aí um editor por um dos seus livros, estou certo que não haveria aqui nenhum que lhe desse quantia idêntica. Em primeiro lugar porque [,] embora lhe conheçam o nome, não lhe conhecem os livros [;] e em segundo porque o mercado é realmente mesquinho para que um editor se anime a arriscar grandes somas em tal empresa (ABL, 2009, p. 327).

Retratando ao esposo de sua irmã que também desejava ver a divulgação de seu trabalho em Portugal, ele, Miguel de Novais, sem pretensão de ganhos financeiros, editaria “com muito gosto um livro seu”, mas que ali residia a maior das dificuldades até então expostas a ele: a revisão das provas. Apresentando todas as dificuldades não muito convincentes, segundo Guimarães, para dizer que nesse processo de revisão se despenderia anos de trabalho, Novais diz ao cunhado que não havia “remédio senão esperar para mais tarde, quando o amigo Machado vier aqui com manuscrito debaixo do braço, resolvido a permanecer um ano cá por estas terras [,] então sei que terá tempo para assistir à publicação e cuidar da revisão das provas. Espero que ainda se resolva a fazê-lo” (ABL, 2009, p. 328). O escritor carioca não o fez. O cunhado já o havia dito, em outra carta e ocasião, que daquele *Velho Mundo*, os homens e as coisas, o amigo Machado só conhecia por meio de suas leituras.

Se é possível arriscar uma hipótese para explicar sobre o resultado dessa interlocução entre Machado e o cunhado, o escritor brasileiro, com certeza, sentiu-se em desalento, pelo menos assim nós o imaginamos, com a resposta daquele que poderia ser o mais certo e mais

provável viabilizador do projeto de suas criações artísticas circularem além dos trópicos locais. Leitor e admirador das literaturas que o esposo de sua irmã escrevia, Miguel de Novais era rico, possuindo, assim, recursos financeiros para a empreitada. No entanto, se esses pensamentos passaram pela mente do criador de *Dom Casmurro* e das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as negativas e as dificuldades insuperáveis, apontadas pelo cunhado, fizeram-no arrefecer.

Para um escritor que como leitor e tradutor passeou pelos bosques das literaturas de outras línguas, fazendo-as circular no cenário literário e cultural brasileiro, Machado não alcançou, em vida, a devida admiração de sua obra em terras e línguas estrangeiras. Os únicos romances de Machado “traduzidos e publicados em seu tempo de vida foram *Brás Cubas* e *Esau e Jacó*, ambos para o espanhol” (GUIMARÃES, 2012, p. 41). E é, neste início de século XXI, a cultura hispânica a melhor a recepcionar as obras do escritor brasileiro do século XIX. Desse encontro da ficção machadiana, principalmente de seus contos e romances, com a língua espanhola, surge um amplo acervo de textos machadianos traduzidos.

No artigo “Traducciones de Machado de Assis al español” (2012), o pesquisador Pablo Cardellino Soto revela um montante de 115 traduções de obras machadianas nessa língua. Segundo Cardellino, a partir dos anos de 1970, a indústria editorial espanhola vem publicando Machado de Assis com regularidade, chegando à média de mais de um livro por ano: foram 29 livros em 25 anos. Observa que não se pode atribuir à Espanha como único e principal pólo editorial de Machado, já que, nestes mesmos anos, México, Chile, Colômbia, Uruguai e outros países têm publicado a maior parte dos títulos do escritor.

Para Cardellino, o aumento de publicações de obras machadianas, a partir de 1970, certamente, está relacionado ao ingresso dos textos de Machado de Assis para o domínio público, mas que o grande salto, no tocante às traduções do escritor, tem sido dado nos últimos anos: desde 2000, foram publicados pelo menos cinquenta e dois títulos, o que mostra a presença editorial crescente de Machado de Assis no mundo hispânico (CARDELLINO, 2012, p. 139-140). A lista de traduções ainda cresce quando Cardellino estava fechando sua pesquisa. De acordo com o autor, quando já tinha concluído a busca sistemática, novos títulos continuavam surgindo e isto ocorreu mesmo durante a revisão final. Para ele, ainda há muito caminho a percorrer, uma vez que contos publicados em revistas e presentes em antologias diversas também devem aumentar, significativamente, a lista, e não é impossível que edições importantes passaram despercebidas à sua pesquisa (CARDELLINO, 2012, p. 140).

Parece que o desejo de Machado de ver sua literatura em diálogo com uma língua e cultura longínquas está acontecendo no território de países hispânicos:

Penso que os dados recolhidos oferecem uma visão mais otimista da presença de Machado de Assis na literatura espanhola. Ao contrário dos pobres registros encontrados no Espaço Machado de Assis e o *Index Translationum* – este último, no entanto, uma fonte de dados muito menos conhecida do que deveria ser –, e da avaliação negativa que Espinosa faz em seu artigo, é visível que a situação não é tão ruim quanto parece. Se o aumento de edições à disposição do público que se registrou, na última década, continua, Machado de Assis poderá começar a encontrar também, no mundo hispânico, o lugar que merece (CARDELLINO, 2012, p. 143)¹⁰ (Tradução nossa).

O “abre-te sésamo”, proposto por Caldwell, quando referiu-se à obra machadiana como leitura para os nortes americanos conhecerem a imensa e variada riqueza do Brasil, desvia seu curso para oferecer essa mágica aos povos hispânicos, em resposta à simpática recepção que fazem das obras do escritor brasileiro oitocentista na língua espanhola, neste início de século XXI.

As perspectivas de Machado, em transcender os limites geográficos e levar sua literatura além dos trópicos brasileiros, alcançam outros cenários culturalmente distintos. De acordo com o *Brazilian Authors Translated Abroad* (1994, p. 112-113), dados oferecidos sobre autores brasileiros traduzidos para outras línguas, no catálogo da Fundação Biblioteca Nacional, muitos dos contos de Machado de Assis já foram organizados em coletâneas, traduzidos e publicados em inglês, espanhol (Espanha, Argentina, México, Colômbia, Venezuela), holandês, alemão, italiano, sueco e francês. Os contos “Missa do Galo” e “Teoria do Medalhão”, traduzidos para o sueco e publicados em antologias suecas, também são listados na seção de autores publicados em antologias estrangeiras.

O crítico e tradutor das obras machadianas, John Gledson, não tem uma perspectiva tão otimista em relação ao espaço das obras machadianas entre os ingleses e americanos. Embora considere que o cenário da recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos, em 2008, não se apresenta tão negativo, lembra que para um escritor de sua estatura, Machado continua relativamente desconhecido fora do Brasil. Para exemplificar a situação insatisfatória, Gledson retoma, segundo ele “o melhor artigo a respeito do assunto, “Machado in English” [Machado em inglês] de Daphne Patai (GLEDSON, 2012, p. 19). Na pesquisa,

¹⁰ Original: Pienso que los datos recopilados ofrecen una visión más optimista de la presencia de Machado de Assis en las letras hispanas. Al contrario de los pobres registros que se encuentran en el Espaço Machado de Assis y en el *Index Translationum* – este último, de todos modos, una fuente de datos mucho menos conocida de lo que debería ser –, y de la evaluación negativa que hace Espinosa en su artículo, es visible que la situación no es tan mala como podría parecer. Si continúa el aumento de ediciones a disposición del público que se registró en la última década, Machado de Assis podrá comenzar a encontrar, también en el mundo hispano, el lugar que merece (CARDELLINO, 2012, 143). (Tradução livre)

Patai faz um relato desalentador sobre as traduções e as condições da recepção das obras machadianas na sociedade norte-americana, inclusive o de uma visita que fez a uma livraria de uma cidade universitária local onde encontrou dezessete edições diferentes de treze obras de Dostoievski, algumas com vários exemplares, em detrimento a um único exemplar de *Dom Casmurro*, que permanecia por lá pelo menos cerca de um ano e meio (GLEDSON, 2013, p. 9).

Machado de Assis não conquistou a devida admiração no Reino Unido e nem tampouco, para ele o ponto mais importante, o número de leitores que tem no Brasil (GLEDSON, 2012, p. 19). Além disso, algumas das traduções de obras do escritor brasileiro são pautadas na negligência dos tradutores, sem preocupação de se recriar os efeitos estéticos importantes do original. Sua crítica recai sobre a tradução de Gregory Rabassa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (*The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*):

Podemos ter alguma segurança de que a reputação de Machado fora do Brasil, pelo menos em inglês, tem um futuro mais promissor? Não tenho tanta certeza, devo confessar, e quando me deparo com obstáculos tão imprevistos como as traduções de Rabassa, a frustração e o desespero estão na ordem do dia. Descobri recentemente que o próprio Machado queria muito ser lido fora do Brasil (tanto em Portugal, como em outras línguas) e que estava (acertadamente) ciente da relevância da própria obra. A frustração começou em vida e pode até ser que o seu estilo conciso, econômico, quase elíptico não ajude – cabe lembrar de “Opacam-se vidros”. Mas estas dificuldades não são insuperáveis. Será, como sugeri, um longo processo. Quem sabe, contudo, se uma daquelas conjunturas singulares de empatia cultural que resultou nas traduções na década de cinquenta acontecesse? A antologia de contos que estou no momento traduzindo terá uma organização cuidadosa de tal modo que os contos interajam, reduzindo qualquer possível dubiedade. Precisamos manter a esperança e enquanto isso traduzi-lo com toda a competência e empatia que pudermos (GLEDSON, 2013, p. 57).

Enquanto não surge entre os americanos a empatia cultural referida por Gledson, Machado navega pelo Pacífico e abre espaço para colocar em conexão a cultura ocidental e a cultura oriental, por meio das traduções da professora de Literatura Brasileira e pesquisadora da obra de Machado no Japão, Chika Takeda. Em maio de 2012, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicado na língua oriental. Mesmo não havendo expectativa por parte da pesquisadora de que o clássico machadiano repetisse o sucesso de vendas de um milhão de exemplares como ocorreu com a publicação em japonês de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, ela pontua: “De qualquer forma, espero que a publicação de *Memórias* desperte o interesse dos fãs da literatura estrangeira daqui, dirigindo o olhar deles para o Brasil”

(TAKEDA, 2012). A empatia de Takeda em relação a Machado não corresponde, totalmente, à recepção que as *Memórias* teve entre os leitores japoneses.

A obra que tem um defunto como narrador foi recebida com certa perplexidade entre o público leitor do Japão. Takeda exemplifica essa reação, citando o site do *Amazon*, onde fãs leitores comentam as grandes obras, o que não ocorre com as *Memórias*. Quase Três anos depois da sua publicação em japonês, não havia nenhum comentário sobre a obra machadiana no site¹¹. Takeda atribui a ausência de crítica à não compreensão da essência do texto das *Memórias*. Com a intenção de promover a compreensão intercultural e a consequente interação do leitor japonês com o estilo machadiano, a tradutora lança, em 2014, a versão em japonês de *Dom Casmurro*, em livro impresso e *e-book*. Em 2002, essa narrativa machadiana já tinha ganhado uma versão em japonês, traduzido por Nagisa Ito. Consciente de que seu trabalho de tradutora não consiste apenas em verter a ficção do escritor carioca para o idioma japonês, mas transformá-la em leitura de fácil direção, Takeda acredita que *Dom Casmurro* seja melhor recepcionado na cultura oriental, uma vez que “a aparência singela do triângulo amoroso facilita aos leitores a penetração no mundo ficcional machadiano, cheio de enigmas e ambiguidades” (TAKEDA, 2014)¹².

Diante da pouca traduzibilidade de obras de nossa literatura no Japão, na média menos de um livro por ano, a tradutora japonesa diz ser sua intenção dar continuidade à tradução das obras machadianas para o japonês. Declaração que revela a disposição de Takeda em promover uma abertura no horizonte da cultura oriental para a literatura brasileira.

Em 2008, no Simpósio “Caminhos Cruzados: Machado de Assis pela Crítica Internacional”, Massa insistia que “Machado de Assis é cada vez menos um estrangeiro fora de seu país. A cada ano que passa ele se torna mais universal” (MASSA, 2009, p. 232). A partir de 2008, o Instituto Itaú Cultural iniciou o projeto “Conexões Itaú Cultural – mapeamento internacional da literatura brasileira”. Na pesquisa, que teve entre os entrevistados tradutores, professores e bibliotecários estrangeiros de dezenove países, o canônico Machado de Assis lidera a lista do mais lido entre os leitores estrangeiros. No banco de dados da *Enciclopédia Itaú Cultural - Machado de Assis*, constam traduções e edições da literatura machadiana em Alemão, Árabe, Espanhol, Esperanto, Estoniano, Francês, Hebraico,

¹¹ Entrevista concedida por Chika Takeda ao Itaú Cultural, em 07/03/2014. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/entrevistas/memorias-postumas-de-bras-cubas-ganha-traducao-em-japones/>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

¹² Entrevista concedida por Chika Takeda ao Itaú Cultural em 07/03/2014. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/dom-casmurro-em-japones-conexoes-entrevista-a-tradutora-chika-takeda/>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

Holandês, Inglês, Italiano, Polonês, Português (Portugal), Romeno, Servo-Croata, Sueco e Tcheco¹³.

Podemos afirmar que a literatura de Machado começa a despontar-se para uma recepção mais promissora em sistemas literários e culturais diferente do nosso? Se a resposta à questão pode ser afirmativa, o recado dado ao leitor e as profecias machadianas feitas, no conto “O cônego ou a metafísica do estilo”¹⁴, cumprem-se antes mesmo do esperado pelo seu autor:

Era assim, com essa melodia do velho drama de Judá, que procuravam um ao outro na cabeça do cônego Matias um substantivo e um adjetivo... Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar. Nesse dia - cuido que por volta de 2222 – o paradoxo despirá as asas para vestir a japonsa de uma verdade comum. Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver (ASSIS, 2009, grifos nossos).

Fundamentando-nos no caráter especulativo de sua ficção, podemos admitir que se Machado queria ser lido em outras línguas, este fragmento do conto nos leva a refletir o quanto sua escritura ficcional dialoga com esse seu desejo. A conversão pública de uma escrita, a tradução de suas obras para todas as línguas, usadas nos/pelos séculos dos séculos por todos os povos, em todos os tempos. Embora tímida, a obra de Machado tem chegado a outras línguas. Talvez daqui a dois séculos, em “2222”, como profetizou o narrador do conto, as letras de seu criador alcancem a apoteose entre outros povos.

Tivesse Machado vivido na era das mídias da comunicação, acrescentaria ainda: “Hão de traduzi-la em todas as mídias”. E o bruxo do Cosme Velho evocaria não apenas traduções de outras línguas para sua literatura, mas também traduções de outros signos além do verbal. Poderia, assim, presenciar suas narrativas antes transcritas pelas palavras ou pelos sistemas verbais, agora, transcritas em sistemas visuais, sonoros, através do cinema, do teatro, da televisão, da música e das mídias tecnológicas.

¹³ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2815/machado-de-assis>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

¹⁴ Este conto foi publicado originalmente na Gazeta de Notícias, em 22 de novembro de 1885.

3.3 Machado adaptado – da era pré-internet às mídias tecnológicas do século XXI

O escritor do século XIX também teve suas experiências no processo interartes. É só pensarmos em suas atividades de escritor e no repertório múltiplo de personagens e cenas, retiradas de obras da dramaturgia, no momento da construção de suas narrativas. O entrecruzamento entre artes esteve presente, assim, em sua carreira literária, seja nas teorizações sobre as atividades artísticas, como crítico teatral, seja na transcrição de um signo para outro. No conto “Vênus! Divina Vênus!”, a personagem e protagonista Ricardo, projeto de poeta criado por Machado, escreve versos inspirados em uma “triste cópia de gesso da Vênus de Milo” pendurada na parede de seu quarto. Fixado na imagem da deusa Vênus, a personagem poeta desta narrativa machadiana passa horas e horas em seu quarto, evocando a entidade amorosa para sonhar e produzir versos para as suas pretendidas donzelas:

Amor cura amor. Não faltavam mulheres que tomassem a si essa obra de misericórdia. Uma Fausta, uma Dorotéia, uma Rosina, ainda outras, vieram sucessivamente adejar as asas nos sonhos do poeta. Todas tiveram a mesma madrinha:

- Vênus! Divina Vênus!

Choviam versos; as rimas buscavam rimas, cansadas de serem as mesmas; a poesia fortalecia a coração do moço. Nem todas as mulheres tiveram notícia do amor do poeta; mas bastava que existissem, que fossem belas, ou quase, para fasciná-lo e inspirá-lo (ASSIS, 1994, s\ p).

Um dos aspectos a se ressaltar neste conto é o diálogo que a literatura machadiana desempenha com as outras artes. Assim, o título do conto ilustra bem o projeto do escritor do século XIX em fazer as outras artes participarem da construção de sua literatura. O caso mais conhecido dessa relação intertextual, em Machado, refere-se ao diálogo que se estabeleceu entre a arte da imagem - quadro “La donna che legge” (1882), de Roberto Fontana, e a arte da palavra – “Soneto circular”, texto de Machado de Assis, publicado em “A Gazeta de Notícias”, em 18 de abril de 1895:

A bela dama ruiva e descansada,
De olhos longos, macios e perdidos,
Cum dos dedos calçados e compridos
Marca a recente página fechada.

Cuidei que, assim pensando, assim colada
Da fina tela aos flóridos tecidos,
Totalmente calados os sentidos,
Nada diria, totalmente nada.

Mas, eis da tela se despega e anda,
 E diz-me: - "Horácio, Heitor, Cibrão, Miranda,
 C. Pinto, X. Silveira, F. Araújo,

Mandam-me aqui para viver contigo."
 Ó bela dama, a ordens tais não fujo.
 Que bons amigos são! Fica comigo (ASSIS, 1895 *apud* LAJOLO, 2006, p.
 8).

O soneto é a transposição da musa de Fontana para os versos machadianos. A incursão do escritor, no território da pintura, dá-se, especialmente, devido a um fato circunstancial. Enamorado do olhar oblíquo da bela leitora, criada pelo pintor italiano, ao receber o quadro de presente de alguns de seus amigos, em resposta, Machado dedica alguns versos à “Dama do livro” e aos amigos que o presentearam. O poema evoca, então, o episódio da vida e da produção intertextual da obra do escritor. Luiz Antonio Aguiar dá sua versão fantasiosa do ocorrido:

Conta-se que Machado, lá por 1855, contrariando seus hábitos, deixou de aparecer, nos finais de tarde, na Livraria Garnier. Seus amigos arriscaram que estaria com uma amante e foram segui-lo. De fato, havia uma senhora, *A Dama do Livro*, quadro do italiano Roberto Fontana, hoje na Academia Brasileira de Letras. Machado se apaixonara pela pintura e, achando o preço acima de suas possibilidades, contentava-se em visitá-la, diariamente, na vitrina. Os amigos deram a tela de presente a Machado, com um bilhete: “Não se esqueça de nós”. Machado, em agradecimento, lhes dedicou o “Soneto Circular.” (AGUIAR, 2008).

A reserva do escritor carioca e os dados circunstanciais de sua posse da tela italiana, aliados à sua versão poética dos fatos, desencadearam especulações e estimularam fantasias em torno deste acontecimento na vida do escritor. Um desses estímulos criativos é o texto “Pintura é poesia muda e poesia é pintura que fala”, de Marisa Lajolo. O ensaio faz parte da coletânea de vinte e um contos do livro “Histórias de quadros e leitores”, organizado e apresentado por Lajolo e publicado pela Editora Moderna em 2006. O que teria testemunhado “a bela dama ruiva e descansada” no chalé da rua do Cosme Velho? E por que essa senhora de “olhos langues e macios” teria sido presenteada a Machado? Pergunta Marisa Lajolo. Ao que ela mesma, envolvida pelos mistérios desse evento, divaga que, no ano de 1895, andava o escritor carioca, acompanhado de um amigo, pelas ruas do Rio Oitocentista, e que teria se encantado pelo quadro, exposto na vitrina de uma loja da Rua do Ouvidor. O amigo que o acompanhava, possivelmente, um dos sete citados no poema, tendo presenciado o fascínio de Machado pela obra de arte, encarregou-se de testemunhar aos outros o que vira e, assim,

sabendo que talvez o escritor não pudesse possuí-lo por meios próprios, os amigos cotizaram-se e o presentearam com o quadro. Como agradecimento, Machado enviou aos amigos o Soneto Circular, que um deles, Ferreira de Araújo, encarregou-se de publicar no jornal (LAJOLO, 2006, p. 9).

Para a autora de “Pintura é poesia muda e poesia é pintura que fala”, o soneto do jornal ultrapassa os limites do agradecimento ao presente e inventa uma história para o quadro e para o gesto dos amigos:

Como que para sublinhar a delicadeza do presente, o narrador do soneto (sim, há um narrador, pois que há uma história...) dá voz à imagem feminina representada na tela. Em sua imaginação, *a bela dama ruiva e descansada*, despregando-se do quadro, caminha até ele e lhe transmite o recado dos amigos: foi por eles enviada para fazer companhia ao escritor. Este, desvanecido pela beleza da dama e pela delicadeza do gesto, pede-lhe que fique. E ao que tudo indica, ela efetivamente aceitou o convite e permaneceu na casa que o escritor então dividia com sua amada esposa Carolina. E, sobrevivendo à Carolina e ao escritor, a figura não parece sugerir que leitores podem ser mais imortais do que autores? (LAJOLO, 2006, p. 10).

No livro *Histórias de quadros e leitores*, um outro texto visita a obra machadiana, por meio da leitura de uma tela. O conto “Uma mulher audaciosa”, de Ana Maria Machado, propõe, por meio da leitura visual da tela “Saudades”, de José Ferraz de Almeida Jr. (1899), um diálogo com a narrativa *D. Casmurro*. A figura feminina da tela de Ferraz é, provavelmente, Sancha, destinatária das cartas enviadas da Europa por Capitu. No fabular de “Uma mulher audaciosa”, Capitu, com 68 anos de idade e à espera de seu falecimento, escreve a Sancha para resolver algumas pendências e revelar alguns mistérios que envolveram sua ida com o filho Ezequiel para a Europa.

A missiva era, segundo a musa machadiana, uma forma de trazer paz a ela e a amiga, garantindo a esta a certeza de que não guardara ressentimento sobre as descobertas que fizera em relação ao caso de amor entre a sua melhor amiga e o seu marido Santiago: “(sim, eu sabia, vi os olhares entre ti e meu marido)” (MACHADO, 2006, p. 40). Ler a carta de Lina – novo diminutivo de Maria Capitolina, adotado por Capitu na Europa – é a possibilidade de entender a versão dos fatos ocorridos em *D. Casmurro* sob uma perspectiva diferente da do narrador Bentinho. Ler o conto de Ana Maria Machado é um convite, postulado pela autora, na introdução de sua narrativa, para mergulharmos “no fluxo contínuo de livros que se esparramam por nossa vida e a fecundam” (MACHADO, 2006, p. 39).

A relação intersemiótica das artes esteve presente em Machado de Assis; e a interação entre a literatura e outras artes, em sua escrita, ultrapassa, em muito, o episódio isolado e

particular do “Soneto Circular” que tematiza o quadro de Fontana. Ela nos permite pensar o diálogo intertextual em um âmbito mais geral na construção de sua literatura. O parentesco entre literatura, música e teatro, por exemplo, é um tema recorrente nas tramas machadianas. Para o leitor conhecedor de sua obra, não é novidade o encontro com personagens que migraram de peças teatrais para suas narrativas. Era, no baixar das cortinas do teatro carioca do século XIX, que o escritor carregava, para seus enredos, o espetáculo de cenas, de tramas e personagens, ali, por ele assistidas. O teor dramático de suas narrativas é testemunha da presença da Segunda Arte no seu imaginário de escritor.

Deixemos que o próprio Machado nos mostre seu encantamento pelas figuras criadas pelo mestre da dramaturgia, nesta crônica do dia 23 de abril de 1893:

Que é hoje senão o dia do aniversário natalício de Shakespeare? Respiremos, amigos; a poesia é um ar eternamente respirável. Miremos este grande homem; miremos as suas belas figuras, terríveis, heróicas, ternas, cômicas, melancólicas, apaixonadas, varões e matronas, donzéis e donzelas, robustos, frágeis, pálidos, e a multidão, a eterna multidão forte e movediça, que execra e brada contra César, ouvindo a Bruto, e chora e aclama a César, ouvindo a Antônio, toda essa humanidade real e verdadeira. E acabemos aqui, acabemos com ele mesmo, que acabaremos bem. *All is well that ends well* (ASSIS, 1959, V. III, p. 608).

Encontrará o leitor, nas narrativas do escritor carioca, cenas e personagens que o remeterá para o mundo da arte do dramaturgo inglês. E Machado ficava à vontade ao passear pelos bosques de outras linguagens e sabia fazê-lo, tanto promovendo um diálogo implícito, ou traçando claros intertextos. Em *D.Casmurro*, apropria-se da arte cênica, dialogando o capítulo LXXII, “Uma reforma dramática”, com as personagens Otelo, Desdêmona e Iago, da dramaturgia Shakespeareana. O entrecruzamento com as personagens e obras do dramaturgo inglês ocorre, também, em outras de suas narrativas. Nesta mesma obra, o diálogo com a música ganhará um capítulo especial: “A ópera – Capítulo IX”, condizente com uma longa citação da fala do tenor italiano, Marcoline:

– A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muito bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 1971, p. 187).

A cadeia de referências intertextuais amplia o dinâmico universo da obra machadiana com a arte musical em suas narrativas curtas. Diálogos são propostos, desde a fabulação de

títulos – “A pianista”, “Cantiga de esponsais”, “Trio em lá menor”, “O machete” - até a criação de enredos complexos. Em “Um homem célebre”, por exemplo, Machado de Assis propõe uma reflexão sobre a recepção da cultura musical europeia no Brasil. Uma rápida incursão, no conto, percebe-se que sua trama efetua um diálogo da literatura de seu criador com as emergentes criações populares musicais do Brasil da segunda metade do século XIX. Publicado na “Gazeta de Notícias”, em 1888, o conto traz como protagonista Pestana, um musicista que idolatrava a criação clássica europeia e tentava, com ímpeto, representá-la em suas composições particulares. Entretanto, contrariando seus desejos, só recebia inspiração e conseguia compor polcas brejeiras e populares como “Não bula comigo, Nhônho” e “Candongas não fazem festa”.

Nesse aspecto, “Um homem célebre” pode ser lido tanto como narrativa que retrata a chegada da música popular, na sociedade carioca, quanto como representação de nossa cultura, em contraposição à cultura importada. Assim feito, as músicas que Pestana compunha, imediatamente, caíam no gosto popular:

Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna (ASSIS, 2004, p. 98).

Além do espaço artístico que relaciona duas épocas e contextos culturais distintos, em uma leitura paralela do conto, evidenciam-se, na opção estética do uso da linguagem musical e na trama narrativa, indicações de intermedialidade de signos nas composições literárias do escritor carioca. Em “Um homem célebre”, a música também se converte em um recurso para criar espaço de convergências de artes. A polca, que se rebela e se impõe contra a hegemonia da ideologia da cultura clássica europeia, funciona, assim, como contraposição à dimensão única dos signos.

Magalhães Junior, no artigo “A intuição cinematográfica de Machado de Assis” (1958), defende que o escritor carioca utilizou de recursos da Sétima Arte na construção de suas narrativas, afirmando que “não houve processo estilístico em cinema que ele (Machado) não tivesse usado em seus livros” (MAGALHÃES, 1958, p. 241). Após apontar várias aproximações das estratégias narrativas de Machado com aspectos técnicos que a arte cinematográfica mais tarde iria colocar em voga, o crítico e biógrafo de Machado de Assis

finaliza, observando que “não houve outro escritor brasileiro que apresentasse uma gama tão rica de associações e dissociações de imagens” (MAGALHÃES, 1958, p. 246).

O nome do escritor carioca, relacionado ao cinema, renderia discussões acaloradas. No mesmo ano da publicação do livro *Ao redor de Machado de Assis (1958)*, no qual estava o artigo do autor Magalhães Júnior, é publicado, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 27 de setembro de 1958, o artigo “O narrador e a câmera”, do pesquisador e crítico de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes. Para ele, as reflexões de Magalhães não possuíam consistência e infere que faltou ao crítico machadiano uma leitura mais atenta do tema em Machado de Assis. Segundo Gomes, passou despercebido ao biógrafo de Machado de Assis “que as múltiplas semelhanças entre a técnica literária e a cinematográfica não precisam ser atribuídas a intenções geniais, mas decorrem simplesmente das possibilidades narrativas dos dois meios de expressão” (GOMES, 1981, p. 417).

Magalhães Junior não está sozinho ao fazer tais afirmações sobre a prosa machadiana e sua proximidade com a linguagem da Sétima Arte. Júlio Bressane, em seus relatos sobre a adaptação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, diz ter encontrado, na literatura machadiana, a ressonância da linguagem de várias outras artes, inclusive, a do cinema: “Desmembrei o livro e descobri nele o Brás Cubas-livro, o Brás Cubas-música, o Brás Cubas-pintura. Dessa dissecação nasceu o filme, fundamentalmente, porque senti, na prosa do escritor, conceitos de montagem cinematográfica” (BRESSANE, 2000, p. 49).

Se Machado possuía ou não essa suposta “intuição cinematográfica”, antecipando procedimentos estilísticos dos quais a sétima arte se apropriaria mais tarde, é assunto para outro momento e outras discussões. A este instante, interessa que, fixados em diferentes estratégias narrativas, diferentes signos colaboraram com a produção literária do escritor oitocentista. Artes plástica, musical, teatral e cinematográfica matizam-se, nas fantasias de um artista, que quer dialogá-las com as suas letras para emergi-las, renovadas, no universo de sua literatura.

O considerável número de estudos e reflexões teóricas sobre o fazer tradutório em Machado de Assis, nos últimos anos, mostra que a crítica literária reconhece a contribuição do escritor do século XIX para a literatura universal. Essa atenção, no entanto, tem se concentrado, sobretudo, na tradução interlingual, seguindo, ainda, por ser mais explorado, o universo das traduções intersemióticas de suas obras, uma vez que poucos são os estudos realizados nesse âmbito. Neste aspecto, a produtividade, que caracteriza o intercâmbio das narrativas machadianas com outros sistemas de signos, permite perceber que a tradução em Machado não diz respeito apenas à difusão de textos em línguas e literaturas diferentes, mas é

também elemento iluminador de processos criativos e receptivos de sua obra em processos outros além da mídia verbal e impressa.

Como processo mais amplo de diálogo entre a literatura clássica brasileira e outros signos, as obras machadianas chegam a outras formas de tradução. A história da recepção dos textos de Machado, no terreno de outras artes além da literária, principalmente, naquelas que privilegiam o audiovisual, vislumbra uma série de leituras e de olhares sobre suas narrativas que modificam e enriquecem nossa percepção do diálogo ativo e da influência de sua ficção em obras de todos os tempos.

Quando acontece a primeira exibição de cinema no Rio de Janeiro, em 1896, Machado vivia os últimos anos de sua vida. Nesse período, cercado pela tristeza da morte da companheira Carolina e pelo estado de saúde debilitada, o escritor, provavelmente, não estava atento àquela manifestação cultural que proliferava, com rapidez, pela Avenida Central do Rio de transição de séculos. Em 1908, ano de morte do escritor, já havia vinte salas de cinema no Rio de Janeiro (GOTTARDI, 2008. p. 15). No florescer das produções cinematográficas no cenário cultural brasileiro de início de século, logo chegará, à tela grande, o primeiro filme inspirado na literatura nacional. Não será, entretanto, o clássico machadiano o primeiro a experimentar os diálogos com a sétima arte no Brasil. Em 1908, o cinema brasileiro estreia a peça “Os Guaranis”¹⁵, adaptação da obra *O Guarani*, de José de Alencar. E as obras deste escritor romântico continuarão sendo a mais adaptada para o cinema brasileiro nas primeiras décadas do século XX.

O encontro de Machado com o cinema somente acontecerá em 1937, quando o Instituto Nacional do Cinema Educativo do Brasil, INCE, filmou a peça *A agulha e a linha*, baseada no conto “Um Apólogo”, de *Várias Histórias* (1896). Esta primeira adaptação deu-se por perdida e, em 1939, Humberto Mauro, por meio da programação do INCE e também com fins educativos e políticos do Estado, realizava nova filmagem do conto e o levava às telas.

Pode-se dizer que o interesse das produções audiovisuais, não somente a cinematográfica, mas também a televisiva, é bem representativo em relação ao escritor carioca do século XIX. Tanto sua ficção quanto sua biografia têm visitado as nossas telas e telinhas, desde a primeira metade do século XX até os dias atuais. Além da produção de documentários e de longas e curtas-metragens, que transcodificaram seus contos e romances, sua literatura foi adaptada, várias vezes, para as telas da TV brasileira em telenovelas, séries e minisséries.

¹⁵ Cinemateca Brasileira/Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

No site da Academia Brasileira de Letras, constam, entre Cinema, TV e Vídeo, trinta e quatro produções audiovisuais referentes a Machado e à sua literatura. Em nossa pesquisa, encontramos outras produções além das expostas ali. Por meio de uma breve visita a trabalhos acadêmicos, jornais e revistas, sites de cinema e de emissoras de TV e sites de jornais, percebemos como o diálogo intersemiótico é comum entre a obra machadiana e os signos visuais, como apontaremos a seguir, sem pretensão de esgotar a lista de produções.

Hélio de Seixas Guimarães observa, em sua tese “Literatura em televisão – uma história das adaptações de textos literários para programas de TV” (1995), que desde os primórdios da televisão, na paisagem cultural brasileira, os programas com maior prestígio ou audiência de nossas emissoras eram aqueles que dialogavam, por meio de adaptações, com os textos literários. As telenovelas, que despontaram com crescente popularidade entre os brasileiros, a partir dos anos de 1960, ganharam, em 1970, um horário exclusivo para suas exibições, com textos exclusivamente adaptados da literatura nacional. Segundo Guimarães, o diálogo entre a mídia visual e a mídia impressa tornou-se tão habitual entre nós, que das seiscentas telenovelas que chegaram à rede de televisão até 1995, período que se concluiu a sua pesquisa, mais de um terço eram adaptações baseadas em obras literárias (GUIMARÃES, 1995, p. 3-7).

Ao contrário do que ocorreu com o cinema, é uma narrativa machadiana que estará diante dos olhos do telespectador brasileiro na primeira transposição de um texto literário nacional para a televisão. A telenovela *Helena*, adaptação do romance *Helena* (1876) foi levada à tela, em 1952, pela TV Paulista, futura TV Globo. A telenovela era apresentada em dois capítulos semanais, exibidos às terças e quintas-feiras. A narrativa *Helena* também inaugurou, em 1975, o horário batizado de “Faixa Nobre” da rede nacional de televisão no Brasil. A Rede Globo, que passara a investir em telenovelas adaptadas de clássicos da literatura nacional, fez a estreia da “Faixa Nobre” com o romance machadiano, adaptado para o audiovisual por Gilberto Braga, com direção de Herval Rossano.

Em 1987, *Helena* voltou, novamente, à telinha pelo canal da Rede Manchete, com direção de Luiz Fernando Carvalho, Denise Saraceni e José Wilker, adaptação de Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes. A adaptação da TV Manchete também dialogou com outros contos de Machado de Assis. Na trama televisiva, a narrativa de “O Alienista”, conto machadiano publicado em *Papéis Avulsos* (1882), foi revisitada pelas ações da personagem Dr. Thales (Cláudio Mamberti) que mantinha em sua casa “o porão dos loucos”, onde vivia encarcerada a “louca do arraial”, personagem de nome Madalena (Mônica Torres). Como no conto machadiano, várias outras personagens acabaram aprisionadas no porão do Dr. Thales.

A recriação do terceiro romance de Machado também foi exibida em Portugal e Alemanha Ocidental. Em 2008, um dos adaptadores de *Helena*, Dagomir Marquezi, organizou a exposição “Museu de Helena” com fotos da telenovela. As fotografias, que memorizam cenas e o elenco que interpretou as personagens do século XIX, na telinha da TV brasileira, na década de oitenta do século XX, estão *online* no site <http://picasaweb.google.com/117812908093681402448/Helena1987>.

Das narrativas romanescas da primeira fase do escritor carioca, o romance *Iaiá Garcia* (1878) também seria adaptado, por duas vezes, para a televisão. A primeira vez que passou pela adaptação foi em 1953, pela TV Paulista, e a segunda vez, em 1982, quando fez parte da série “Tele romance” da TV Cultura. *Iaiá Garcia* também foi adaptado para o cinema em 1977. Com o título *Que estranha forma de amar*, Geraldo Vietri apropria-se da personagem masculina machadiana para enredar, em seu filme, a história de um jovem militar que regressa da Guerra do Paraguai e apaixona-se por Iaiá Garcia.

Em 1961, o conto “Noite de Almirante”, da coletânea de contos machadianos *Histórias sem data* (1884), também chegou ao cinema como uma das narrativas que compunha o quarteto de contos de escritores brasileiros, utilizados na fabulação do filme *Esse Rio que eu amo*, adaptação do argentino erradicado no Brasil, Carlos Hugo Christensen. Em 1968, chegou às telas nacionais uma das narrativas mais discutidas do escritor do século XIX, *Dom Casmurro* (1899). Celebrando com o título, a personagem mais enigmática da ficção brasileira, a adaptação *Capitu*, de Paulo César Saraceni, teve como roteiristas Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes. Neste mesmo ano, o cineasta e escritor Fernando Cony Campos lançou o filme *Viagem ao fim do mundo* (1968), adaptado do capítulo “O Delírio” das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Campos relata que sentiu um estranhamento ao se deparar com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, numa edição de bolso, numa banca de jornal. Comprou o livro e ao abri-lo, casualmente, no avião, deparou-se com o capítulo “O Delírio”, a partir daquele momento, surgiram as ideias para a adaptação¹⁶.

Em 1969, foi a vez do conto “O Alienista”, de *Papéis Avulsos*, ser recriado para a mídia audiovisual, no filme *Um Azylo muito louco*, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, também diretor do curta documentário *O Rio de Machado de Assis*, de 1965. Além do cinema, o conto “Alienista” foi referendado também nas telas das emissoras de TV brasileira.

¹⁶ “Comprei. Entrei no avião, e, como era um livro que já conhecia bem, abri ao acaso. E abri exatamente num capítulo chamado “O Delírio”. Este é não só um capítulo estranho no livro, como é estranho na obra de Machado de Assis(...). Enquanto eu lia, olhei pela janela do avião, e certos detalhes da estrutura da asa me fizeram lembrar o dorso de um hipopótamo. E eu já estava voando, não no avião, mas no dorso de um hipopótamo” (CAMPOS, 2003, p. 61).

Em 1975 foi transposto para a telenovela *A Vila do Arco*, pela TV Tupi e em 1993, adaptado pela TV Globo no programa *Caso Especial*, episódio dirigido por Guel Arraes, com Marco Nanini no papel de Simão Bacamarte. Em 1978, Pereira transpôs, para o curta-metragem, *Missa do Galo*, conto homônimo, de Machado de Assis, da coletânea *Páginas recolhidas* (1899). Em 2008, Pereira participou da Mostra Americana de filmes em Nova York, com a exibição de seus dois filmes baseados na obra de Machado. A exibição fez parte das comemorações dos 100 anos de morte do escritor brasileiro e integrou a 11ª edição do *Latin Beat* – mostra de filmes latinos americanos. Na ocasião, o cineasta falou sobre as dificuldades de se adaptar a obra machadiana, lembrando que Machado é um desafio para os adaptadores que se submetem a um grande esforço para elucidar as ambiguidades de seus textos.

Em *A Missa do Galo*, por exemplo, o personagem da Conceição (Isabel Ribeiro) se assemelha à Capitu de *D. Casmurro*. A mesma discussão se Capitu traiu ou não Bentinho se aplica à Conceição: quem seduz no filme, ela ou o menino? Às vezes, é difícil explicar em palavras o que foi realizado na base da experimentação, mas o importante é manter, no plano visual, o que estava inerente na obra de Machado, que é a ironia (PEREIRA, 2008. In: BRANDÃO, 2008)¹⁷.

Ainda se tratando do conto “Missa do Galo” já o tinha adaptado, antes, com o mesmo título, em 1973, o diretor Roman Stulbach. O conto machadiano “Trio em lá menor”, de *Várias Histórias* (1896) também esteve entre as releituras de programas baseados em textos literários da Rede Globo. Em um dos capítulos do programa *Você decide* (1999), a narrativa de Machado foi recontextualizada para a época contemporânea, numa adaptação de Luciano Sabino e produção de Wolf Maia. Na trama, uma mulher se vê dividida entre a escolha de dois jovens: um alegre e fútil e outro sério e circunspecto. Assim, a questão que teria que ser decidida era: “Com quem Maria Regina deveria ficar?”. Entre o elenco, que deu vida à narrativa baseada no conto de Machado, estavam os atores Letícia Sabatella, Leonardo Brício, Marco Ricca, Laura Cardoso e Bel Kutner.

O conto “A causa secreta”, da coletânea *Várias Histórias* (1896) foi inspiração para José Américo Ribeiro criar o filme *A causa secreta* em 1971. Este mesmo conto machadiano voltaria às telas por mais duas vezes. Em 1995, com uma livre adaptação de Sérgio Bianchi, cujo título celebrou o mesmo título da narrativa machadiana e em 2008, em um filme de Júlio Bressane, intitulado de *A erva do rato*. Na realização da narrativa fílmica, Bressane diz ter se inspirado em quatro linhas de “A causa secreta” e em três linhas do conto “Um esqueleto”, de

¹⁷ Disponível em: <<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Outros contos (1906). O crítico Luiz Zanin Oricchio comenta que ao adaptar os textos machadianos, “Bressane procura mimetizar, no filme, algo do estilo, da linguagem de Machado. No caso, uma linguagem alusiva, sutil, que deve ser lida nas entrelinhas e não de maneira literal” (ORICCHIO, 2008, p. 5).

Voltando ao cineasta Sérgio Bianchi, em 2005, ele bebeu novamente na fonte das narrativas curtas de Machado para criar a trama cinematográfica de *Quanto vale ou é por quilo*. Neste filme, Bianchi usou o mesmo procedimento de criação livre, na adaptação do conto “Pai contra Mãe”, de *Relíquias da casa velha* (1906). Por meio de dois planos intercalados, o século XIX da exploração criminosa dos escravos, denunciados no conto de Machado, e o século XXI da sujeição da parcela miserável de nossa sociedade a vários tipos de exploração, o cineasta atualizou o conto machadiano para reler as chagas sociais do século atual.

O conto “Um homem célebre”, publicado em *Várias Histórias* (1896), recebeu a adaptação para um longa-metragem em 1974. A transposição foi dirigida pelo cineasta Miguel Faria Jr. Com o mesmo título do texto de origem, o filme teve, no papel de Pestana, o ator Walmor Chagas. Em 1996, com direção de Dainara Toffli e Diego Godoy, *Um homem Célebre* ganhou uma adaptação livre no curta “Um homem sério”. Ainda em 1974, chegou às telas do cinema nacional a primeira versão do conto “A Cartomante”, também da coletânea *Várias Histórias*. O longa-metragem de Mauro Farias foi dividido em dois episódios. Em um deles, o texto foi ambientado no Segundo Reinado e, no outro, foi recontextualizado na década de 1970. O filme tinha como subtítulo “As regras do adultério”. Neste mesmo ano de 1974, “A Cartomante” foi adaptado para a série Caso Especial da Rede Globo, recriação de Lenita Plonczunski, dirigida por Regina Duarte e Domingos de Oliveira. A trama desenvolve-se em torno do triângulo amoroso entre um advogado bem sucedido, sua esposa e o melhor amigo do casal. Depois de receberem cartas anônimas sobre o relacionamento clandestino, o casal de amantes, perseguidos pelo medo e culpa, procura uma cartomante. O conto “A Cartomante” foi ainda visitado, várias vezes, em curtas e longas das telas do cinema nacional. Em 1984¹⁸, Alexander Vancellote dirigiu um curta de mesmo título do conto machadiano. Em

¹⁸ Há divergências de datas referentes a algumas das adaptações baseadas na obra machadiana. O curta *A Cartomante*, de Alexander Vancellote, por exemplo, encontra-se, no site do Ministério da Cultura/ Cinemateca Brasileira (<http://cinemateca.gov.br/>), com data de produção em 1989, enquanto que o site da Academia Brasileira de Letras (http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites) e outros sites de notícias, como o Planeta Tela (<http://www.planetatela.com.br/>), situam sua produção no ano de 1984. O mesmo ocorre com o filme *Missa do Galo*, de Nelson Pereira do Santos, cuja data de produção, no site da ABL e no site do Jornal *Folha de São Paulo* (<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/08>), encontra-se situada no ano de 1982. Em 2008, quando falava sobre o seu filme na 11ª edição do Latin Beat – mostra de filmes latinos americanos, em Nova Iorque, o cineasta referiu-se a ele como sendo uma produção de 1978: “– Meus 18 filmes estão sendo restaurados pela

2000, Cláudio Costa Val recriou a narrativa machadiana em uma livre adaptação, com o acréscimo da peça *Otelo*, de Shakespeare, no desfecho do filme, discursado por Vilela, após matar os amantes, Camilo e Rita. Com o título *Uma Cartada de morte*, Afonso Bernarde apresentou em 2001, sua releitura fílmica do conto machadiano. Em 2004, na direção de Wagner de Assis e Pablo Uranga, o conto “A cartomante” foi celebrado, outra vez, nas telas do cinema nacional, por meio de um longa-metragem homônimo. Sobre sua afinidade com a literatura do escritor do século XIX, Wagner de Assis comenta: “A gente se apaixona pelos escritores russos, franceses, espanhóis, mas nunca deixa de dar uma passada nos livros do Machado” (ASSIS, 2008)¹⁹. Para o cineasta, o conto machadiano veio ao encontro da sua intenção de criar uma história que pudesse captar, em sua essência, as experiências dos dias atuais, mesmo sendo uma adaptação. Além disso, lembra o diretor, “era um triângulo amoroso, dramaturgia clássica e viável de ser levada às telas” (ASSIS, 2008).

A narrativa “Confissões de uma viúva moça”, do livro *Contos fluminenses* (1869), foi apropriada pelo cinema em 1976. Com direção de Adnor Pitanga, a narrativa fílmica, de mesmo título da narrativa literária, que tinha entre seu elenco José Wilker, Sandra Barsotti, Celso Faria e Myriam Pérsia, contou a história de uma viúva, que após dois anos de isolamento desde a morte do marido, confessa, por meio de carta a uma amiga, a vida com o falecido marido e seu envolvimento com Emílio, amigo do casal. Baseado no conto homônimo do livro *Páginas Recolhidas* (1899), *Ideias de Canário* releu, também, a obra machadiana em um curta-metragem de 1996, dirigido por Marcelo Vicentin. Em 1999, estreou, nas telas do cinema nacional, o média metragem “O Enfermeiro”, baseado na narrativa homônima do livro “Várias Histórias” (1896). Dirigido por Mauro Faria, entre o elenco da trama, atuaram Paulo Autran, Antônio Gonzalez, Matheus Nachtergaele e Giuseppe Oristanio.

A ficção fílmica *Coda* (2000), do publicitário Flávio Barone, também dialogou com a literatura machadiana, na adaptação do conto “Cantiga de Esponsais”, de *Histórias sem data* (1884). O curta narra o drama de Mestre Romão, um exímio maestro, que deseja compor uma música que o torne imortal, mas que não consegue finalizar uma composição dedicada à sua mulher. *Hoje tem felicidade* é uma apropriação do capítulo XXXVI “A Propósito das Botas”, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), na adaptação de Lisiane Cohen, no ano de

Petrobras e dois deles serão mostrados hoje: *A Missa do Galo* é de 1978 e começou como o piloto de uma série de filmes baseados na obra de Machado” (<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/>). Neste trabalho, adotamos a data mencionada pelo cineasta.

¹⁹ Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/machadodeassis/entrevista_wagner.htm>. Acesso em: 03 dez. 2015.

2005. A cineasta reconhece, na ficção machadiana, características fronteiriças com a Sétima Arte, considerando que “o texto do Machado de Assis é genial e muito cinematográfico. O texto de “A propósito de botas” é carregado de nuances, sentimentos e imagens. Perfeito para um filme” (COHEN, 2008)²⁰.

O teatro machadiano também contribuiu para o diálogo entre literatura e televisão. A peça machadiana *Quase um Ministro* (1864) foi apropriada pela série *Brava Gente*, exibida pela Rede Globo entre 2000 e 2003. O programa fazia adaptações de histórias e contos nacionais, além de peças teatrais de famosos dramaturgos, assinadas por vários roteiristas e representadas por vários atores e atrizes. *Quase um Ministro* foi adaptada para um dos episódios da série *Brava Gente*, intitulado de *As aventuras de um Barnabé ou quase ministro* (2001).

A TV Cultura trouxe ao ar a série “Unidos do Livramento”, exibida em quatro episódios aos domingos, no ano de 2009. Dirigida por Maucir Campanholi, a série fez parte do projeto “Direções, por um novo rumo na teledramaturgia” e reuniu quatro contos de Machado: “O caso da Vara” (1891); “Uns braços” (1885); “Missa do Galo” (1893) e “A Cartomante” (1884), além de dialogar com trechos de outros contos machadianos. As narrativas foram ligadas através de um personagem em comum, Damião (André Fusko), um ex-seminarista que abandonou o seminário para poder usufruir dos prazeres da vida. O mocinho, que remete à personagem Damião do conto “O caso da Vara”, envolveu-se com Sinhá Rita (Sandra Corveloni), Leontina (Bárbara Paz), Severina (Lorena Nobel), Conceição (Amanda Acosta) e outras, revelando-se um grande conquistador. Entretanto, o rapazinho quase sempre se encontra envolvido em confusão e seus planos são frustrados pelos homens que cercam suas pretendidas conquistas, como o patrão Borges, que percebeu suas intenções com a esposa Severina.

Em 2008, a TV Record engajou-se em um projeto para promover o encontro entre o telespectador brasileiro e escritores da literatura nacional no “Especial Record de Literatura”. Em celebração aos 100 anos de morte de Machado, a emissora iniciou o projeto fílmico literário com a adaptação do conto “Os Óculos de Pedro Antão”, *Contos Avulsos* (1874), na direção de Adolfo Rosenthal. Segundo Rosenthal, a adaptação tinha como objetivo buscar a releitura de Machado por um viés quase desconhecido de sua literatura: “Nosso foco é trazer gêneros pouco conhecidos de Machado e, para isso, pesquisamos vários contos”

²⁰ Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/machadodeassis/entrevista_lisiane.htm>. Acesso em: 30 abr. 2016.

(ROSENTHAL, 2008)²¹. O resultado foi uma adaptação de 40 minutos, com cenas de elementos de magia, histórias fantasmagóricas, muito mistério e suspense, que revelam outra face das narrativas machadianas. Em 2009, a rede Record deu continuidade ao projeto, com mais um diálogo fílmico com a obra machadiana, na adaptação do conto “Uns Braços”, *Várias Histórias* (1896). Escrito e dirigido também por Adolfo Rosenthal, o telefilme buscou uma aproximação fiel com o conto, trazendo para a produção fílmica, inclusive, um narrador, cuja fala reproduz o narrador da história do século XIX, e reaproveitando os diálogos das personagens de Machado.

Haroldo Marinho Barbosa dirigiu, em 2008, o filme *O demoninho de olhos pretos*, adaptado dos *Contos fluminenses* (1869). Na fabulação da trama fílmica, um exemplar do livro de Machado *Contos Fluminenses* atravessa o século XX, e quatro de suas histórias interferem nas vidas de seus quatro leitores, em diferentes momentos do século XX e XXI: “Luís Soares” (lida em 1902), “Dívida Extinta” (lida em 1945), “To be or not to be” (lida em 1977) e “Aires e Vergueiro” (lida em 2006). As leituras dos textos machadianos acabam por envolver esses leitores, interferindo em seus comportamentos. O filme mantém a presença irônica dos narradores machadianos, por meio da interpretação do ator Otávio Augusto, narrador das histórias na produção audiovisual.

A minissérie *Cinco Vezes Machado* (2009), direção geral de Jom Tob Azulay, contemplou cinco contos de Machado em sua composição: “O Caso da Vara”, *Páginas Recolhidas* (1899), “Teoria do Medalhão”, *Papéis Avulsos* (1882), “Entre Santos” *Várias Histórias* (1896), “Uns Braços”, *Várias Histórias* (1896), e “Uma Visita de Alcibíades”, *Papéis Avulsos* (1882). As cenas foram ambientadas em fazendas de café do século XIX e organizadas em cinco episódios de 26 minutos cada. *Cinco Vezes Machado* fez sua pré-estreia na inauguração e implantação do projeto Polo Audiovisual da cidade de Barra do Piraí no Rio de Janeiro e na Academia Brasileira de Letras, com o título *Contos do Machado*. Posteriormente, a adaptação foi levada ao ar pelo Canal Brasil da Globosat.

O conto “A igreja do diabo”, *Histórias sem data* (1884), estava no horizonte dos próximos projetos de filmes do cineasta português Manoel de Oliveira que veio a falecer no ano de 2015. O longa *A igreja do diabo* dialogaria ainda com outros dois contos de Machado, “Missa do galo” e “Ideias de canário”. Oliveira tinha como convidados especiais para seu elenco dois grandes atores brasileiros: Lima Duarte e Fernanda Montenegro. Outros filmes, entretanto, como *O Gebo e a Sombra*, baseado na peça homônima de Raul Brandão e *O Velho*

²¹ Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2008/11/20/ult4244u1960.jhtm>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

do *Restelo*, inspirado na obra de Camões, ambos apresentados em 2012 e 2014, respectivamente, no Festival de Veneza, foram rodados antes do projeto das releituras machadianas.

O conto machadiano “A Igreja do diabo”, todavia, garante seu lugar no diálogo com a Sétima Arte no filme *Comédia dos Deuses*, título original *A Comédia Divina* (2015). Com direção de Toni Venturi e roteiro assinado por José Roberto Torero, Marcos Aurelius Pimenta e Caroline Fioratti, a trama fílmica passa-se nos bastidores de um programa jornalístico em crise de audiência. A personagem Raquel (Mônica Iozzi), jornalista recém-formada, contratada pela empresa, descobre a grande oportunidade de sua carreira em um furo de reportagem: o Diabo (Murilo Rosa) fundou na Terra sua própria Igreja, que é baseada na obediência aos instintos primais, como a gula, a luxúria e a inveja. A Comédia dramática, baseada no conto machadiano, tem previsão de lançamento para o ano de 2017. Em 2015, chegou, às telas, a adaptação *O Espelho*, roteiro e direção de Rodrigo Lima. Baseado no conto “O Espelho”, *Papéis Avulsos* (1882), o filme foi apresentado na 39ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo e na 9ª Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte, em 2015.

Dos romances da segunda fase da literatura de Machado, três seriam reproduzidos em narrativas audiovisuais. O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), além dos seus capítulos “O delírio” e “A propósito de botas” que serviram de inspiração nos diálogos com a Sétima Arte, como já referido anteriormente, foi adaptado em 1985, por Júlio Bressane. O filme recebeu como título *Brás Cubas*, nome do protagonista da narrativa machadiana, que no filme foi interpretado por Luís Fernando Guimarães. Em 2001, André Klotzel trouxe, novamente, às telas nacionais, as memórias literárias de Machado na adaptação *Memórias Póstumas*. O longa-metragem, que teve Reginaldo Farias interpretando Brás Cubas, foi o grande vencedor do 29º Festival de Gramado do Cinema Brasileiro e Latino, recebendo cinco Kikitos de Ouro: melhor filme (júri), melhor filme (crítica especializada), melhor direção, melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante (Sônia Braga). *Quincas Borba* (1891) foi adaptado para o cinema em 1987, com direção e roteiro do cineasta Roberto Santos e com o mesmo título da narrativa machadiana. Sobre a experiência de transportar as personagens do século XIX para o mundo atual, Santos considera:

A ambiguidade dos seres me fascina. Se o Brasil fosse um país com perspectivas de mudanças, os personagens de Machado de Assis não existiriam. Nem o cinismo, o parasitismo, a hipocrisia e a ambigüidade. Em 100 anos de história, não mudou quase nada. [...] O ar viciado, a atmosfera dúbia, os maus pensamentos e a insegurança que o romance transmite, envolvendo esses personagens, continua a existir. Daí, aparadas algumas

arestas, a possível identificação entre o passado e o presente (SANTOS, s/d)²².

Dom Casmurro (1899) visitou, pela primeira vez, as telas do cinema nacional em 1968, no longa *Capitu*, de Paulo César Saraceni. O romance machadiano foi transformado em roteiro para o cinema em uma parceria de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles. Este roteiro serviu de base para o desenvolvimento da narrativa fílmica de Saraceni. Em 2003, numa adaptação livre de Moacyr Góes, que recontextualizou a trama machadiana para uma visão contemporânea, *D. Casmurro* voltou às telas, no filme *Dom*. Em 2008, o *Projeto Quadrante*, produção da Rede Globo, dirigido por Luiz Fernando Carvalho trouxe ao ar uma releitura do consagrado texto machadiano na minissérie *Capitu*. A estética engendrada pelos adaptadores foi recorde de críticas e distintas opiniões, que mostraram espectadores, tanto encantados, como frustrados com a produção. Sobre sua estratégia de apropriação do texto machadiano, o diretor comenta que se tratou antes de um diálogo com o texto primevo do que de uma adaptação:

Costumo dizer que não acredito em adaptação, acho que as adaptações sempre são, de certa forma, um achatamento da obra, um assassinato do texto original. Por isso defino o trabalho feito na minissérie como uma aproximação. Por isso também optei por outro título *Capitu*...[por] um diálogo com a obra original. Na minissérie estou reafirmando a dúvida presente em *Dom Casmurro*... as personagens de *Dom Casmurro* não se colocam como personagens que pertencem ao naturalismo...[elas] pertencem ao mundo mítico da literatura (CARVALHO, DVD GLOBO, 2008).

A ficção televisiva *Capitu* extrapolou os limites da TV e desdobrou-se em outras mídias: DVD, livro e *site* de internet. Fazem parte do DVD, lançado logo após a exibição na televisão, a minissérie completa e cenas extras com a fala de alguns profissionais e atores sobre questões presentes na narrativa machadiana. O livro, de título *Capitu*, foi lançado no mesmo ano de 2008 pela editora *Casa da Palavra*. Nele, estão expostas fotos de cenas da minissérie e entrevista com o diretor Luiz Fernando Carvalho. Na internet, meio de divulgação de massa, *Capitu* transitou por meio de dois projetos: “Mil Casmurros” e “Passe adiante Capitu”. Os projetos foram criados com a intenção de atrair a atenção do público telespectador antes da estreia da minissérie.

O projeto “Passe adiante Capitu” consistiu na criação de um “*DVD crossing*”. Pelo menos dois mil DVDs, contendo imagens inéditas da minissérie, foram deixados em

²² Disponível em: <http://www.cineastarobertosantos.com.br/criticas_quincasborba>. Acesso em: 30 abr. 2016.

diferentes locais públicos de cinco cidades brasileiras – São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Brasília. Neles, havia instruções para que aqueles que os encontrassem, assistissem e deixassem suas opiniões sobre a obra no espaço virtual www.passeadiantecapitu.com.br. Recomendava, também, que os DVDs fossem repassados para frente, com a finalidade de criar uma corrente cultural.

O projeto *Mil Casmurros* promoveu, na internet, a leitura coletiva de *D. Casmurro*, de Machado de Assis. A narrativa machadiana foi dividida em mil trechos, disponibilizados no *site* www.milcasmurros.com.br, para que internautas de todo o país pudessem ler e gravar os trechos no *site*. Ao final da ação, haveria, no *site*, o registro em áudio e vídeo da íntegra do livro *Dom Casmurro* lido por mil pessoas diferentes. Para estimular as leituras dos internautas, personalidades como Fernanda Montenegro, Romário, Camila Pitanga, Maurren Maggi, Regina Duarte, André Abujamra, Fernanda Lima, Elke Maravilha, Roberto Farias e Ferreira Gullar gravaram suas colaborações para o *site*. A Leitura coletiva do romance de Machado, no *site* interativo e colaborativo “Mil Casmurros”, rendeu à TV Globo a conquista do prêmio Leão Relações Públicas, na categoria Novas Mídias, no Festival Internacional de Publicidade de Cannes.

Em 2009, Rafael Gomes e Esmir Filho criaram a teleficção *Tudo o que é sólido pode derreter*, inspirada em vários clássicos da literatura brasileira e portuguesa. O episódio sete da série dialoga com o romance *D. Casmurro*, recebendo o mesmo título do clássico machadiano. A teleficção foi levada ao ar pela TV Cultura em 2009, com reprises em 2010 e 2011. O diretor Rafael Gomes, em 2011, lançou o livro homônimo, baseado nos episódios do seriado. Atualmente, os episódios da ficção televisiva encontram-se disponíveis na *Web 2.0*, em sites como o *YouTube*, *Facebook* da série, entre outros. O episódio, que recupera a trama de *D. Casmurro*, terá sua análise no capítulo três desta tese.

Em um projeto com propósitos educativos, a TV Escola, canal do Ministério da Educação, em parceria com produtores de cinema animado, realizou, entre os anos de 2013 a 2015, a adaptação de cinco narrativas curtas machadianas, no processo de curtas-metragens de animação, voltados para o público infanto-juvenil. As adaptações ainda estão ativas na programação do canal da TV, e transitando pelas plataformas do *site* oficial e do *facebook* da TV Escola. No *site* de vídeos *YouTube*, podemos acessar, também, as narrativas machadianas em desenho de animação. O capítulo quatro deste estudo abordará estas estratégias adaptativas dos contos machadianos, com motivação educativa.

Como podemos ver, neste capítulo, as adaptações, que revisitaram as narrativas de Machado, podem ser analisadas como criações fluidas, que motivaram a presença da obra do

escritor do século XIX entre o público de séculos posteriores, dando a ela uma contínua popularidade. Algumas dessas adaptações buscaram retornar, temporalmente, à literatura de Machado para a presentificar em outras épocas; outras delas atualizaram o texto machadiano para encurtar o intervalo entre suas narrativas e o público contemporâneo. Vimos, assim, entre uma ou outra forma de apropriação, as personagens machadianas, que percorreram as ruas, os salões de baile, saraus e os casarões do Rio de Janeiro oitocentista, serem transportadas para as ruas, os salões de festas, as casas e os apartamentos do século XX e XXI. Presenciamos, ainda, nas adaptações mais recentes de suas narrativas, essas mesmas personagens vivenciarem as metamorfoses da sociedade tecnológica, ao experimentarem a travessia das telas ficcionais do cinema e da TV para as telas da mídia digital contemporânea.

Os próximos capítulos tomarão exemplos de variadas expressões artísticas e culturais, acionadas pela cultura digital, cujas intenções criativas revisitam o clássico do escritor carioca do século XIX. Analisar-se-á a maneira como e pela qual Machado ficcionaliza-se na cultura do ciberespaço, utilizando-se das reescritas adaptativas. Consideramos ser esse um momento privilegiado para captar o estado ou condição em que se manifesta a recepção da literatura machadiana, nesse cenário de convergência de mídias eletrônicas, já que, ao renascer, na cultura do ciberespaço, os textos machadianos oferecem-se a processos intertextuais diversos que se tornam produtos diversificados e de difícil agrupamento.

4 CAPÍTULO 3 – FICCIONALIZAÇÃO DE MACHADO NA CULTURA DA CONVERGÊNCIA: UM CLÁSSICO NAS TELAS DA MÍDIA DIGITAL

– Meu senhor – respondeu-me um longo verme gordo - nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos.

(Machado De Assis)

É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

(Italo Calvino)

Por que adaptar o clássico¹? Porque adaptar o clássico é melhor do que não adaptar o clássico. Simples e justificável assim, tanto quanto Ítalo Calvino sustentou que ler o clássico era melhor do que não ler o clássico. E quantos da geração de leitores, nativos digitalmente, terão seu primeiro encontro com o clássico, nas plataformas do ciberespaço, por meio de uma adaptação? Provavelmente muitos, dado o estímulo que os meios pós-cinema e pós-televisão encontraram para adaptar o clássico no contemporâneo. Em cada período histórico de mudança e evolução de mídias, o clássico continua buscando o meio apropriado para falar. Foi assim no início da era do cinema, quando os romances oitocentistas ofereceram seus enredos em transposição para a tela grande, e o foi, também, com o advento da televisão, em que novas versões de romances passaram a chegar até o leitor/telespectador, por meio de telenovelas e minisséries.

Não seria diferente com a era do ciberespaço. Mesmo em tempos de realidade incompatível, cuja multiplicidade de novos meios assume a hegemonia do mercado audiovisual - realidade virtual, videogames, ambientes interativos e colaborativos em rede,

¹ O termo clássico utilizado para nos referirmos à literatura machadiana tem o sentido de obra da tradição literária nacional. Não é nossa intenção atribuir características de superioridade adaptativa das narrativas machadianas para as mídias digitais em relação a outras literaturas ou às literaturas mais recentes, pois estas também se oferecem a variadas transposições para as mídias tecnológicas. O clássico machadiano, tomado para *corpus* na leitura das apropriações literárias no ciberespaço é extensivo a outras obras literárias “nas quais, de modo sempre enigmático, o tempo se oferece a nós para uma apropriação singular e criativa. São as obras cuja verdade nunca se fecha em si mesma, mas permanece aberta e, por isso, acontecendo – e nos tocando” (DUARTE, 2008, p. 192).

hipermídias – o clássico continua sendo um convite às releituras. O clássico é desdobrável e, por isso, suas trilhas ficcionais cruzam-se e multiplicam-se, também, em gêneros e conteúdos disponibilizados na *Web 2.0*. As ciberadaptações dão continuidade às tradições literárias de Shakespeare, Cervantes, Eça de Queiros, José de Alencar e Machado de Assis. Em se tratando deste último, os rumores de suas narrativas estão presentes no emaranhado de adaptações em rede, e podem ser contemplados em variadas formas e gêneros da mídia digital.

Adaptar o clássico machadiano é um desafio que se renova a cada época. Pode-se contar a história da literatura de Machado de Assis, no século XXI, em termos das práticas adaptativas e intertextuais, à medida que as novas mídias tecnológicas e a criatividade alternativa, aliadas ao alcance da *Web 2.0*, possibilitam a apropriação e o trânsito de suas narrativas no universo digital. O reino digital convida o clássico machadiano a migrar da mídia impressa para infinitas redescobertas na cultura da convergência no ciberespaço. Assim, novas expectativas intertextuais permitem Machado de Assis ficcionalizar-se e circular, com fluidez, entre quadrinhos, desenhos animados, curtas, *fanfiction*, vídeos e *games*, mostrando a capacidade de sua literatura em se reconfigurar de acordo com as condições de criatividade atuais.

4.1 D. Casmurro no “livro de caras” do século XXI (Facebook)

As ciberadaptações das narrativas de Machado trazem, como argumento adicional, as várias possibilidades de releituras, mediadas pelas práticas textuais, disponibilizadas na rede *online*. Hutcheon entende que os adaptadores são primeiro intérpretes, depois criadores. A tomada de posse das histórias machadianas, no ciberespaço, segue o desejo de imaginar e transferir suas tramas narrativas para o contexto social e cultural contemporâneo. Os intérpretes, inseridos no repertório midiático da *Web 2.0*, são influenciados, também, em seus horizontes de expectativa em relação à produção e recepção dos textos literários. A tentativa de fazer a narrativa clássica dialogar com as redes sociais contemporâneas faz seus intérpretes/adaptadores imaginarem, por exemplo, como seria a fabulação da história de *D. Casmurro* na maior rede social do mundo do século XXI. Como seria interpretar, na perspectiva de uma das maiores redes sociais da atualidade, o *Facebook*, a complexidade de um relacionamento tão bem articulado por Machado de Assis na história de Bentinho e Capitu?

A ilustradora Beatriz Carvalho trouxe, em 2011, o microcosmo da vida doméstica do mais conhecido casal da literatura nacional para a realidade das redes sociais contemporâneas, por meio da simulação do perfil do narrador Bento Santiago em uma conta de *Facebook*.

Figura 3 – Simulação de *D. Casmurro* no *Facebook*



Ilustradora Beatriz Carvalho.

Fonte: L&PM editores².

Lançado em 2004, atualmente, o *Facebook* é o maior site de redes sociais do mundo, atingindo, em 2015, a marca de 1,4 bilhão de usuários ativos. No Brasil, o *Facebook* ocupa a

² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

posição de liderança entre os sites de redes sociais no país. O professor e especialista em Comunicação Digital e Redes Interativas, Luli Radfahrer, utiliza o termo “Facebookistão” para se referir à rede social mais popular do Brasil, dada a sedução e manipulação do meio em relação aos internautas. Para Radfahrer, um dos problemas desse meio “é que na rede a conversa informal, que deveria ser volátil e restrita a pequenos grupos, é registrada, amplificada e redistribuída. Rumores e afirmações fora de contexto são levados a sério e opiniões contrárias tendem a ser suprimidas e filtradas” (RADFAHRER, Folha, 27/01/2015). Esta possibilidade ocorre porque, no mundo conectado da rede, muitas pessoas movem seu grupo social real para dentro do universo virtual do *Facebook*. Observar e especular a vida do casal machadiano, nas redes sociais, não seria muito diferente, devido aos rumores que a história de Machado provocou na mídia impressa.

A história digital de *D. Casmurro*, mostrada no “livro de caras” das redes sociais do século XXI, não se distingue muito daquela contada no livro impresso. Na *homepage*, (página inicial do facebook), exibem-se as informações específicas do perfil da personagem usuária de Machado de Assis: D. Casmurro (Bentinho), natural do Rio de Janeiro, advogado. De forma atualizada e em ordem cronológica, aparecem os contributos mais recentes da roda social de Bentinho – amigos e familiares. Em primeiro lugar, aparece o amigo Escobar, em segundo José Dias, o agregado, depois aparece a esposa Capitu, seguida da prima Justina e Ezequiel. Entre os contributos está, também, o criador do narrador Bentinho, Machado de Assis, que permite, caso o leitor da página simulada não conheça a narrativa machadiana, associá-la ao escritor do século XIX. As fotos publicadas, no *face* de Bentinho, sugerem uma história fotográfica do casal Bento Santiago e Maria Capitolina. São registros de Capitu e Bentinho na adolescência, no casamento, do casal com o filho recém-nascido Ezequiel, e a foto de um túmulo, provavelmente, do amigo Escobar. Pistas que são endereçadas aos leitores da narrativa impressa de *Dom Casmurro*, convidando-os a decifrar a trama machadiana nas redes sociais do século XXI.

A proeza de Beatriz Carvalho, ao transformar um drama da literatura canônica em uma imagem da cultura social das mídias contemporâneas, mostra que as relações domésticas, hoje, podem ser outras, mas o recurso do imaginário fictício é de total atualidade. Em seu *status*, a personagem virtual Bentinho assume, publicamente, estar em um relacionamento sério com Capitu. José Dias, o agregado, demonstra seu caráter machadiano bajulador, comentando a publicação com o superlativo “Maravilhosíssimo”, deixando claro que já não conspira mais com a desunião do casal, mas que festeja, como diria o Bentinho do século XIX, o consórcio entre ele (Bento Santiago) e Capitu. Prima Justina e sua franqueza

machadiana é quem nos lembra do amor de José Dias aos superlativos ao comentar a mania do agregado em recorrer a eles. Os comportamentos das personagens machadianas não faltam nessa possível releitura do novo meio.

Não faltam, tampouco, os olhos de ressaca da musa machadiana. E esse olhar não é denunciado por Bento, mas pela própria Capitu, que, quase sempre silenciosa na vida doméstica do século XIX, vem, para as redes sociais do século XXI, para questionar os boatos que o marido Bentinho espalhou sobre seus olhos. Se as palavras que caracterizaram seus olhos pertenceram ao narrador Bentinho e a José Dias, Capitu toma-as para si, colocando, em discussão, sua aceitação passiva da imagem complexa que criaram para ela: “Bentinho, que história é essa de dizer que eu tenho olhos de ressaca?”. A Capitu virtual não está a agradecer ou a reafirmar um adjetivo referido pelo parceiro aos seus olhos, mas a desconstruir a imagem que a denunciou de mulher adúltera e que começou a ser inoculada por Bentinho através da metáfora arrebatadora de seu olhar. Capitu não quer ser anunciada, nas páginas *online*, com os termos reminiscentes de sua caracterização na outra narrativa de Bentinho.

E a desconfiança básica que persegue as personagens da narrativa de *Dom Casmurro*, desde a época em que Machado de Assis o publicou em 1900, e que tornou seu romance ícone do enigma da literatura nacional? Como fazer permanecer a suspeita da infidelidade de Capitu no escaninho virtual do século XXI? Na narrativa do século XIX, envenenado pela hipótese da traição, o narrador Bentinho passa páginas e páginas, oferecendo dados referenciais para levantar e fazer dominar, na história narrada por ele, a desconfiança de que sua esposa Capitu esteve em conluio amoroso com o seu mais íntimo amigo Escobar. Embora seja uma longa transição do século XIX para as redes sociais do século XXI, no *facebook*, existem vários casos de maridos vivendo a síndrome de Bentinho, ou seja, seu ciúme patológico e suas desconfianças excessivas.

No artigo “O ciúme e as redes sociais: uma revisão sistemática” (2015), Paulo Franklin Moraes Canezin e Thiago de Almeida observam que as redes sociais aumentaram o sentimento de posse e ativaram os estímulos provocadores do ciúme. Para os autores, se o mundo real já oferecia impulsos para provocar o ciúme, o mundo virtual aumentou a convivência dos internautas com “o monstro dos olhos verdes” shaskespereano, uma vez que, nesse meio, os parceiros têm maior facilidade de acompanhar a vida de seus companheiros e das pessoas com quem eles se relacionam. Consequentemente, “multiplicam-se e se intensificam também a (s) forma (s) de controle da vida alheia, logo, muito mais estímulos provocadores de ciúme e de ameaças à perda do objeto reforçador (parceira/o) surgem” (CANESIN, ALMEIDA, 2015, p. 148).

Seguindo a trajetória de Machado de Assis, que põe em cena as personagens que viveriam o intenso drama do ciúme e da traição e suas consequências, no caso, Bentinho, Capitu, o filho Ezequiel e o amigo do casal Escobar, Carvalho cria um *link* com a narrativa machadiana por meio dos mecanismos acionados pelos internautas no *Facebook*. O ciumento sempre espiona; e o internauta Bentinho, como qualquer outro, que desconfiasse da fidelidade de sua companheira, usaria o histórico das conversas, as mensagens e fotos publicadas, as curtidas e os comentários feitos nas publicações desta, para vigiá-la. Então, imaginem Bentinho, acordando de manhã ou acessando sua conta no *face* a qualquer hora do dia e, de repente, deparando-se com uma “curtida” de Escobar em uma foto do pequeno Ezequiel, publicada por Capitu. Para alguns casos, essa “curtida” soaria normal, mas no imaginário de Bento Santiago, que buscava, nos mínimos comportamentos da esposa, evidências de seu adultério, uma curtida do amante presuntivo, na foto do filho, seria estímulo para desencadear inúmeras suspeitas.

“Curtir” uma publicação do *Facebook* traz o sentido de que você gostou, aprovou, consentiu com aquela publicação. Esta “curtida”, “*like*” na língua inglesa, traz implicações como: as pessoas de sua rede social virtual terão acesso ao que você curtiu; será publicada uma história em sua linha de tempo, informando que você curtiu aquela publicação; a pessoa que fez a publicação receberá uma notificação que você curtiu a publicação dela. A cientista da computação, Jennifer Golbeck (2014), da Universidade de Maryland, em pesquisa sobre os processos de interação nas redes sociais, explica que a mais ingênua curtida no *Facebook* pode significar e dizer muito mais do que possamos imaginar. Nossas curtidas podem ser usadas, por exemplo, para explorar e construir padrões de comportamentos para nossas vidas pessoais.

Levando esse dispositivo do mundo real virtual do século XXI para o plano da ficção, algo do que motivou e do que pode existir por trás daquela “curtida” de Escobar é ressaltado. Se na narrativa impressa, Bentinho desesperava-se a encontrar a obviedade para encerrar suas dúvidas, nos olhos, nas mãos e nos gestos do filho Ezequiel, que crescia em semelhanças com o falecido Escobar, na trama das redes midiáticas, a opinião positiva do amigo seminarista, na postagem de Capitu, poderia estar a traduzir a infidelidade dos dois. Nós diríamos que, na releitura da trama machadiana no *Facebook*, a simples “curtida” de Escobar, na foto do pequeno Ezequiel, acompanhada das pistas que o leitor machadiano tem das suspeitas de Bentinho, pode encarnar a condenação de Bento em relação a Capitu, Escobar e ao filho ilegítimo Ezequiel.

A história torna-se muito mais articulada, quando notamos que, no engendrar do triângulo amoroso na rede virtual, esta é a única “curtida” no *Facebook* de Bentinho, com o detalhe de que não faz parte de uma publicação dele, mas de uma postagem da esposa sob suspeita. O que poderia ser bem comprometedor. Não há, então, como definir as proporções que a atitude de Escobar poderia provocar para tornar Capitu, mais uma vez, infiel aos olhos acusadores de Bentinho. Além de curtir, Escobar poderia ter comentado ou compartilhado a publicação da esposa do amigo. Entretanto, comentar seria explicar demais, e compartilhar evidenciar os fatos. O resultado do processo de clicar apenas em “curtir” deixa em suspenso o ato. É uma forma de atenuá-lo, fazê-lo parecer menos notável do que é, ou mesmo de colocá-lo no plano da cruel dúvida que persegue o narrador Bentinho e seus leitores até os dias atuais. Nas redes sociais do século XXI, existem muitos Bentinhos e Capitus, cujos amores suspeitos também permanecerão somente no plano das acusações e nunca das provas.

Hutcheon esclarece que ‘há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico’ (HUTCHEON, 2013, p. 44). Em se tratando da obra clássica de Machado de Assis, a narrativa *D. Casmurro* é a que mais encontra ressonância nas mídias e gêneros digitais contemporâneos. Um dos motivos dessa recepção, acreditamos advir do fato da história de Bentinho e Capitu oferecer aos intérpretes e adaptadores uma variedade de fios interpretativos, que permite cada um traduzir a herança do homem ciumento e da mulher infiel à sua maneira. Essa linhagem fictícia tem levado o texto machadiano a abandonar o aconchego da mídia impressa e do gênero literário e viajar no jogo intertextual das releituras de suas personagens, ao longo dos séculos, em novas mídias e novos gêneros. O processo dialógico contínuo com a narrativa *D. Casmurro* reforçou e reforça o mito da infidelidade e do ciúme em sucessivas versões, que apostam na criação de novas perspectivas de recepção para a história engendrada pelo escritor do século XIX.

A personagem Capitu, por exemplo, adaptada diversas vezes para outros gêneros de narrativas, repete-se em diferenças, indo de mulher intrinsecamente diabólica e infiel à vítima da injustiça de um esposo ciumento. Silviano Santiago, no texto “Uma linhagem esquisita” (2008), observa que para aqueles que não dominam a língua portuguesa, chegaram ou chegam à personagem machadiana, por meio da tradução. E como “tradutor é traidor”, os estrangeiros, por exemplo, têm tido acesso a Capitu por meio de “versões infiéis da esposa tida como adúltera”. Para o ensaísta e romancista, a personagem machadiana serviu de empréstimo para representações no teatro, no cinema, na televisão, reforçando o mito da personagem em “sucessivas versões infiéis. Traduzida, adaptada e confiscada, permanece idiossincrática a

versão original, não por casualidade julgada princeps. Regresso a ela” (SANTIAGO, 2008, p, 86,87).

O diretor da minissérie *Capitu* (2008), Luiz Fernando Carvalho, no mesmo livro³, em que foi publicado o ensaio de Santiago, considera que a fascinação da personagem machadiana reside na dúvida. “A angústia por desvendá-la cresce pela nossa incapacidade de aceitar o silêncio, o enigma, o trágico em nós mesmos.” O adaptador de *D. Casmurro* entende a força da narrativa machadiana como “um atentado literário, na potência literária, um livro transfigurado em ser. Casmurro derruba estantes do século XIX, XX, XXI...” (CARVALHO, 2008, p. 20).

4.2 Papo de Capitu/ *Papo de Carol*: transfuncionalização das personagens machadianas nas redes sociais do século XXI

Certas personagens da literatura são tão memoráveis que possuem o poder de promover novas ideias e emergir novas construções artísticas. Machado inventou Capitu e a personagem machadiana, por sua força interpretativa, tornou-se uma profícua candidata a variadas apropriações. Conseguiu transcender o tempo e espaço do século XIX e chegar a outros contextos específicos de criação e recepção. Várias mulheres interpretaram a Capitu de Machado, e a personagem machadiana encontrou-se e até se confundiu, em alguns casos, com as atrizes que a representaram nos palcos dos teatros, nas telas do cinema e da TV.

Há pontos de vista variáveis sobre Capitu na história das apropriações nas mídias sociais do contemporâneo. Na cultura da convergência de mídias, a personagem de Machado traduz uma vlogleira adolescente, de nome Carol, que se utiliza dos canais da *web* para contar das manifestações de ciúme de seu namorado Bentinho. A *websérie Papo de Carol* foi, segundo seus idealizadores, um projeto desenvolvido pelos alunos da Universidade Federal de Alagoas para apresentar, na prática, o conceito de narrativa transmidiática. Assim, esta recriação da obra machadiana para o gênero digital teve como objetivo fazer com que a narrativa de *D. Casmurro* transitasse por várias plataformas *online*.

Nos estudos contemporâneos, as narrativas transmídia, transmidiática e convergente, assumem a perspectiva de estudos e teorias, cada vez mais complexa, gerando novas e

³ O livro *Quem é Capitu?* (2008), organizado por Alberto Schprejer, reúne ensaios, artigos e contos de escritores, ensaístas e artistas que aceitaram o desafio de discorrer sobre o maior enigma feminino da literatura brasileira.

variadas formas de abordagem e metodologias para suas práticas⁴. Aliada ao ambiente da cultura participativa, para Jenkins, pesquisador dessa modalidade de narrativa midiática, desde as primeiras décadas do século atual, o público consumidor de mídias são os agentes criativos principais na constituição do universo ficcional transmídia. No contexto de convergência, o estudioso das mídias aponta dois fatores que alimentam o processo de transmidiação: o tráfego fluente de conteúdo midiático por diversas plataformas e a facilidade que o público consumidor tem de apropriar-se das redes sociais para envolver, consumir, divulgar e propagar esses conteúdos midiáticos. Jenkins utiliza o fenômeno *Matrix*⁵ para explicar o conceito de narrativa transmidiática:

Uma história transmidiática se desenrola através de múltiplos suportes midiáticos, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o que faz melhor – a fim de que a história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso a franquia como um todo (JENKINS, 2008, p. 135).

Em “Narrativa transmídia, travessia entre Comunicação e Letras” (2013), Ana Cláudia Munari Domingos apresenta alguns pressupostos, de acordo com Jenkins (2011), para que uma produção alcance o modelo de uma narrativa transmídia. Em um destes pressupostos,

⁴ Paralelo aos estudos de Jenkins, Matt Hanson (2004) utiliza o termo “screen-bleed” para nomear universos ficcionais de filmes que ultrapassam os limites de sua mídia para transitar por outras mídias. Marc Ruppel, estendendo o sentido de narrativas convergentes para a experiência multissensorial que inclui, por exemplo, performances ao vivo, denomina de “cross-sited narrative” aquilo que parece conter a mesma ideia de Jenkins: narrativas que, na esfera da convergência, contam histórias em duas ou mais mídias; Christy Dena (2004) utiliza o termo “transfiction”, em português “transficção”, para designar uma mesma história distribuída por múltiplas mídias, mas que, ao contrário da narrativa transmídia, não se constitui por segmentos autônomos e, sim, uma única história que só faz sentido quando somadas as suas partes. O termo “cross-media”, utilizado desde os anos de 1990 na área de marketing e publicidade para designar a distribuição de um mesmo conteúdo em diferentes mídias, conforme Dena, não qualifica, especificamente, uma forma narrativa, mas uma produção “across media”, cuja principal característica é a atividade de navegação, como um jogo-plataforma em que o percurso de leitura da narrativa se faz através de vários canais. Para Munari, nessas definições e conceitos permanecem certa “confusão terminológica – ou mesmo taxionômica”, parecendo existir uma disputa ou “espécie de competição entre agentes do entretenimento, marketing e mídias para colocarem em evidência, cada um, a sua própria decisão sobre como chamar esses fenômenos – invocando aí uma metapublicidade pessoal” (MUNARI, 2013, p. 161-162).

⁵ *Matrix* é uma produção cinematográfica de ação e ficção científica dos anos de 1999 escrito como trilogia (*Matrix*, *Matrix Reloaded*, *Matrix Revolutions*). *Matrix* é uma obra de arte multimídia, a história inteira do universo *Matrix* está presente em três filmes, em nove desenhos animados, chamados Animatrix, em histórias em quadrinhos e no videogame *Enter the Matrix* (Disponível: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Matrix>>. Acesso em: 18 abr. 2016). Jenkins considera que “*Matrix* é entretenimento para a era da convergência, integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única plataforma” (JENKINS, 2008, p. 134).

impõe-se um distanciamento e diferença da narrativa transmídia e outras formas intermediárias, como as adaptações, as versões e as traduções. Para Jenkins, os elementos narrativos transmídia se dispersam por multiplataformas, distribuindo fontes diferentes de significado para o consumidor. Cada mídia comporta sua própria espécie de informação-chave para a configuração de um todo – que é mais do que a soma das partes. Nenhuma dessas fontes, isolada, garante a concretização completa da narrativa (JENKINS, 2011). Segundo Domingos, nessa formulação, “poucas narrativas podem ser enquadradas no conceito de Jenkins, restando que quase a totalidade das produções que navegam entre mídias são adaptações, traduções, versões: elas tornam redundantes os sentidos do enredo” (DOMINGOS, 2013, p. 165).

Marie-Laure Ryan, pesquisadora no campo da narratologia e da cultura digital, no artigo “Narrativa Transmídia e Transficcionalidade” (2013), observa que narrativas definidoras de cultura entre mídias não é um processo tão recente como parece ser. Basta observarmos o trânsito e disseminação da mitologia grega em várias mídias artísticas (escultura, arquitetura, drama, épica) ou as narrativas bíblicas na Idade Média e suas múltiplas recorrências, em recontos orais durante os sermões, encenações dramáticas da paixão, ilustrações em pinturas e vitrais, para percebermos que o fenômeno caminha através dos tempos. A pesquisadora explica que o termo tornou-se popular, hoje, devido à revolução digital nos últimos cinquenta anos, principalmente, com popularização de mídias e a “habilidade tecnológica de codificar e transmitir com eficiência todos os tipos semióticos de informação” (RYAN, 2013, p. 96).

Ryan situa a narrativa transmídia em dois polos. O primeiro polo, denominado de efeito “bola de neve”, refere-se à capacidade de uma narrativa popularizar-se de tal forma ou de se tornar tão eminente na cultura, a ponto de gerar uma variedade de “prequelas e sequências, ficção de fãs e adaptações, seja na mesma mídia ou entre mídias.” A autora cita como exemplo desse gênero *Harry Potter* e *Lord of the Rings (O Senhor dos Anéis)*, que tiveram suas origens no romance criado por uma única autoria e mais tarde se expandiram para filmes e jogos de computador. O segundo polo trata-se, segundo Ryan, de um fenômeno mais recente. Está relacionado a projetos, cuja história é concebida com a intenção predeterminada de se desenvolver sobre diferentes plataformas de mídia. Os universos narrativos “se tornam franquias comerciais, e o interesse de suas criadoras é fazer com que o público consuma tantas mídias quanto possível.” A pesquisadora observa que Jenkins ilustra a situação com o fenômeno de *The Matrix*: os irmãos Wachowski projetaram um império narrativo, cujas estratégias envolviam não apenas filmes, como também videogames e

quadrinhos, criando uma teia de textos e pistas para “as jogadoras” em uma narrativa tão rica, “que dificilmente alguém detém uma sobrevisão completa do universo narrativo” (RYAN, 2013, p. 97-98).

Ryan explora a ideia de narrativa transmídia, fundamentada nos estudos narratológicos de transficcionalidade – “migração de entidades ficcionais de diferentes textos, que podem pertencer à mesma mídia, em geral à ficção narrativa escrita”. A narrativa transmídia pode ser encarada como um caso de transficcionalidade – uma transficcionalidade que opera entre muitas mídias diferentes (RYAN, 2013, p. 99). A pesquisadora, com base nas teorias de Lubomír Doležel, aborda três tipos de relações semânticas que ocorrem entre os textos nos universos ficcionais: expansão, modificação e transposição. A expansão, relação mais comum no sistema narrativo transmídia, opera na ampliação do escopo do universo da narrativa de origem por acréscimo de personagens aos já existentes, por transformação de personagens secundárias em heróis da narrativa que elas vivem, por fazer com que personagens visitem novas regiões do universo narrativo, e expandir o tempo coberto pela narrativa original através de prequelas e sequências.

A modificação, menos comum que a expansão nos projetos transmídia, uma vez que ameaça a integridade do universo original da narrativa, opera na construção de versões diferentes da narrativa de origem, ao reinventá-la em novas estruturas. Na maioria dos trabalhos literários de modificação ocorre “uma sequência contrafactual dos acontecimentos, ao apresentar um destino diferente para as personagens”. A transposição corresponde à manutenção da história central, transportada para um ambiente e espaços diferentes. Segundo Ryan, a transposição não é muito compatível com o espírito das franquias transmídia moderna⁶ (RYAN, 2013, p. 102).

Além dessas três relações estabelecidas por Dolezel nos processos transficcionais, Ryan acrescenta, ainda, a citação. Para exemplificar a operação de citação, a autora propõe uma personagem de um dos filmes de *Lord of the Rings*, usando um sabre de luz emprestado de *Star Wars*, ou um vídeo amador no *YouTube*, que apresenta uma personagem, trajando a máscara de Darth Vader, num cenário americano, que nada tem a ver com a trama de *Star Wars*. Nas citações, observa a autora, “o efeito é de dissonância e incongruência, pois o elemento importado não se integra ao universo narrativo” (RYAN, 2013, p. 102). Sobre a

⁶ Ryan explica essa incompatibilidade com a trama de *Star Wars* – Guerra nas Estrelas, em português. Para ela, o que traz especificidade ao universo narrativo de *Star Wars* é o cenário planetário e não sua trama. Se o cenário fosse alterado, todo o universo narrativo perderia sua identidade. Assim, se a trama de *Star Wars* fosse transportada para outro espaço e tempo diferentes, como o universo de fantasia medieval, é provável que ninguém a reconheceria como uma versão de *Star Wars* apenas porque sua trama apresenta inúmeras narrativas sobre a luta entre o bem e o mal.

popularização e atração do público por projetos transmídias, a pesquisadora aponta seis motivos para o fenômeno:

- 1) truque de marketing. O intuito das criadoras não é artístico, mas econômico: a narrativa transmídia é apenas um modo de fazer com que consumamos tantos produtos quanto possível;
- 2) prazer da experimentação. Sempre que novas mídias são desenvolvidas, há um forte ímpeto de usá-las com fins artísticos e de entretenimento que vão além da função para as quais elas foram originalmente elaboradas;
- 3) necessidade de narrativas comunitárias. Quando um corpus narrativo adquire um estatuto que defina sua identidade para um grupo, ele tende a se espalhar por múltiplas mídias. Graças a um efeito circular de interações, a capacidade dessas narrativas para criar comunidades mundiais inspirou franquias transmídia, e essas franquias reforçaram o poder das narrativas para criar comunidades;
- 4) personalização do tempo. Os documentos individuais de uma narrativa transmídia exigem um tempo específico – tempo de ler, tempo de assistir –; mas a usuária está livre para decidir quantos documentos pretende consultar e, por conseguinte, até onde pretende explorar o universo narrativo;
- 5) mídias passíveis de download. A possibilidade de fazer download de vídeos ou peças de teatro implica duas coisas para a narrativa transmídia: (1) as usuárias não estão mais presas a cronogramas rígidos de tempo a fim de acessarem os documentos que embasam - o universo narrativo. (2) Esses documentos podem ser pausados e repetidos, de modo que são estudáveis como um texto literário, ou uma figura imóvel;
- 6) retorno do investimento cognitivo. Há um motivo que opera não apenas no caso de narrativas transmídia, mas também em transficcionalidades seriais e monomídia: uma vez que investimos uma energia mental suficiente para construir um universo narrativo, queremos cobrar os dividendos dos nossos esforços com possibilidade de retornar a esse universo quantas vezes desejarmos (RYAN, 2013, p. 122-124).

No tocante a quais gêneros ou tramas que se poderiam conceder a projetos transmídias, Marie-Lauren Ryan comenta que personagens como Cinderela, Chapeuzinho Vermelho e João e Maria não possuem personalidades que transcendam os acontecimentos da trama. O fato de, no desfecho dos contos de fada, o herói tomar sua princesa, embasado na teoria de que “vivam felizes para sempre”, inibe a necessidade de que exista uma sequência, “porque nem o herói nem a esposa tem uma individualidade que embase uma nova história.” Da mesma forma, as tragédias também são restritas à transmidialidade, pois assim como contos de fadas apresentam uma estrutura narrativa⁷ fechada, que não sobra espaço para expansões. As operações transficcionais destes textos estariam mais para a transposição e modificação (RYAN, 2013, p. 120).

⁷ Ryan faz a ressalva de que histórias centradas na trama também podem inspirar operações transficcionais, mas que quando esse processo acontece, a operação é geralmente de transposição, e vez por outra de modificação.

Para se criar uma personagem que possa dar base a várias narrativas, seria, de acordo com Ryan, criar um indivíduo ficcional capaz de possuir vida própria de tal forma que instigaria a usuária a imaginar como essa personagem reagiria em diversas circunstâncias. Segundo a autora,

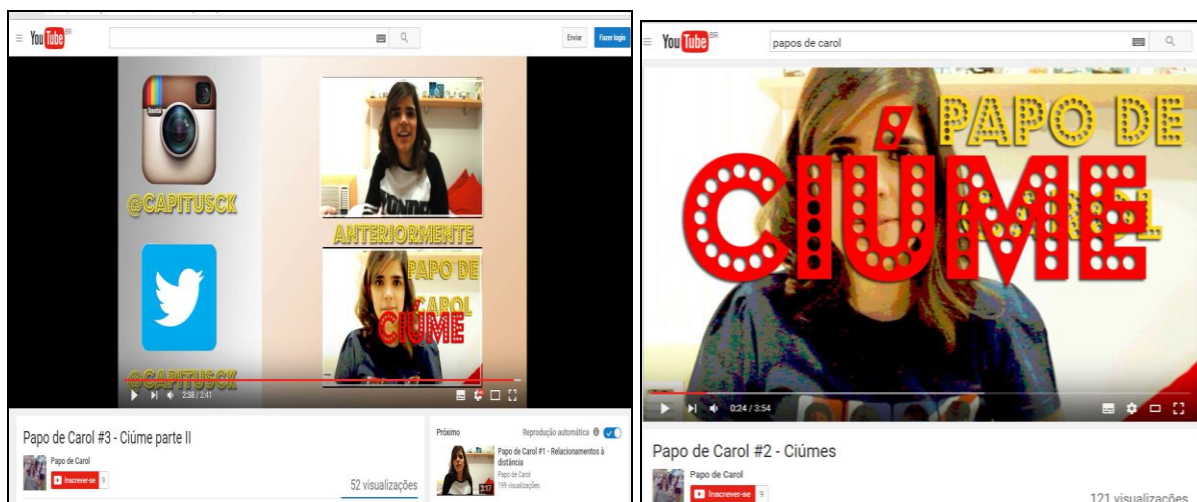
[...] para que embase um amplo sistema narrativo, o universo ficcional deve ainda apresentar diversidade. Isso não quer dizer que precise necessariamente abarcar um território amplo; quer dizer que o universo precisa ser imaginado por suas criadoras com muitos detalhes, para que seus vários aspectos sejam descritos em diferentes documentos. Se *Lord of the Rings* teve tanto sucesso ao atravessar múltiplas mídias, isso se deu em parte porque fora imaginado por seu autor com mais minúcia do que outros universos fantásticos, tais como os universos de cada conto de fada (RYAN, 2013, p. 121-122).

Voltando à *websérie Papo de Carol*, embora não seja um caso de uma autêntica narrativa transmídia, nosso encontro com essa apropriação ciberespacial da narrativa *D. Casmurro* traz desafios para se entender os intertextos com a arte literária na era da convergência. Diante da dimensão coletiva e participativa do público, que leva o clássico machadiano a atravessar múltiplas mídias e a dialogar com esse contexto convergente de novos gêneros textuais, não se pode negligenciar o óbvio: as narrativas machadianas estão presentes nas adaptações transmídia. Não como projetos amplos, concebidos, desde o início, como narrativa transmídia e convergente, por grupos de profissionais especializados em entretenimento e consumo, para ser expandido como universo único através de diversos documentos, como no caso da franquia *Matrix*, analisado por Jenkins; mas, por sua força narrativa, que a popularizou entre o público nacional a ponto de gerar uma variedade de apropriações de suas personagens e trama e levá-las até as mídias e gêneros, gerados no universo do ciberespaço. De acordo com seus idealizadores, *Papo de Carol* (2014) foi um projeto experimental para transficcionalizar *Dom Casmurro*, utilizando o conceito de transmídia, proposto por Jenkins em *A Cultura da Convergência*. Inspirados na *websérie The Lizzie Bennet Diaries* (2012), adaptação em formato de *Vlog*⁸ de *Orgulho e Preconceito*, de

⁸ *Vlog* é a abreviação de *videoblog* (vídeo + *blog*), um tipo de *blog* em que os conteúdos predominantes são os vídeos. A grande diferença entre um *vlog* e um *blog* está mesmo no formato da publicação. Ao invés de publicar textos e imagens, o *vlogger* ou *vlogueiro*, faz um vídeo sobre o assunto que deseja. A plataforma, ou seja, o site que os internautas mais utilizam para publicar os seus vídeos é o *YouTube* (Disponível em: <<http://www.significados.com.br/vlog>>. Acesso em: 24 abr. 2016). De acordo com Jean Burgess e Joshua Green (2009), o *vlog* é uma forma predominante do vídeo “amador” no *Youtube*, estruturada sobre o conceito do monólogo dirigido para a câmera, cujos vídeos são caracteristicamente produzidos com pouco mais que uma *webcam* e pouca habilidade em edição. Os assuntos abordados vão desde debates políticos racionais a arroubos exacerbados sobre o próprio *Youtube* e detalhes triviais da vida cotidiana (BURGUSS; GREEN, 2009, p. 192).

Jane Austen; os realizadores do projeto fazem uma releitura modernizada da história de Bentinho e Capitu na internet.

Figura 4 – *Websérie Papo de Carol*



Link com a obra *D. Casmurro*, de Machado de Assis, em 28 de novembro de 2014.

Fonte: YouTube⁹.

Para atender à perspectiva de um conteúdo transmídia, os adaptadores amadores utilizaram mais de um gênero midiático na produção da *websérie*. Dividida em dois momentos, na primeira parte, foram produzidos três curtos episódios em formato de *Vlog*, em que a *vlogueira* ou *Youtuber* Carol, interpretando a personagem Capitu, relata sobre alguns acontecimentos de seu cotidiano, inclusive, os ciúmes de seu namorado Bento. Esta primeira parte da narrativa foi publicada e divulgada no *site* de vídeos *YouTube*¹⁰. A segunda parte, para fazer a história deslizar por outras mídias, é proposta uma interação por meio das redes sociais, para isso foram criadas contas sociais para as personagens internautas machadianas

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KwnBXX9icrA>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

¹⁰ Assim como qualquer outra mídia da web 2.0, a cultura participativa é o que move o *YouTube*. Segundo Burgess e Green (2009, p. 2), o sucesso do site ocorreu basicamente pela implementação de quatro funcionalidades: as recomendações de outros vídeos através da sempre presente lista de “vídeos relacionados”; o método simples de compartilhamento dos vídeos, feito inicialmente por e-mail, mas atualmente de diversas maneiras, inclusive através de todas as redes sociais; os comentários e outras características sociais e a possibilidade de se replicar os vídeos em outros sites. *Youtuber* é o nome dado ao produtor de vídeos para o *YouTube*. O *Vlog* (vídeo *blog*) tornou-se uma profissão, inclusive com renda bem representativa e também é o novo canal para pessoas alcançarem a fama. O *Youtuber* tornou-se um profissional que carrega uma legião de fãs e admiradores.

Carol Pitusck (Capitu), Bento Santiago e Rodrigo Escobar nas plataformas do *Twitter*¹¹, *Instagram* e *Tumblr*¹². Vejamos:

Twitter: <https://twitter.com/CaPitusck>
 Instagram: <http://instagram.com/capitusck>
 Twitter: https://twitter.com/santiago_bento
 Twitter: <https://twitter.com/rodrigoescoabaar>
 Instagram: <http://instagram.com/rodrigoescoabaar>

Para Hutcheon, “os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais, eles também representam modos distintos de interagir com os públicos” (Hutcheon, 2013, p. 15). *Papo de Carol* é, basicamente, a história de uma jovem fictícia, que recorre a um canal do *YouTube* para contar sobre seu relacionamento conflituoso com o ciumento Bentinho, comportamento muito comum entre os jovens internautas. A produção independente e amadora contemporanealiza as personagens de Machado, numa perspectiva de uma geração de internautas. Expande, assim, o universo narrativo da obra machadiana, ao propor uma leitura em interação com um público de jovens, que assiste a *webséries* e navega pelas redes sociais em busca de entretenimento. Ao tratar da adaptação como processo transcultural, Hutcheon observa que o contexto é fator condicionante do significado da adaptação “transculturada”:

Assim como o romance psicológico do século XVIII (Sterne) não é igual ao do século XX (Proust), adaptações da mesma peça, mesmo se a apenas décadas de distância, podem e devem ser diferentes: as culturas mudam com o tempo. Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação “correta”. Isso também é uma forma de transculturação (HUTCHEON, 2013, p. 197).

¹¹ *Twitter* é uma rede social e servidor para *microblogging*, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos, em textos de até 140 caracteres. As atualizações são exibidas no perfil de um usuário em tempo real e também enviadas a outros usuários seguidores que estejam seguindo a pessoa de seu interesse para recebê-las. Segundo o grupo de pesquisa norte-americano Web Ecology, a língua portuguesa é a segunda mais utilizada pelo Twitter, apenas atrás do inglês. O Twitter também se tornou muito conhecido pelas celebridades, que utilizam o microblog para se comunicar com os seus fãs. (Fonte: <http://www.significados.com.br/twitter/>).

¹² *Tumblr* é uma plataforma de *blogging* que permite aos usuários publicarem textos, imagens, vídeo, links, citações, áudio e “diálogos”. A maioria dos posts feitos no *Tumblr* são textos curtos, mas a plataforma não chega a ser um sistema de microblog, estando em uma categoria intermediária entre os blogs de formato convencional Wordpress ou Blogger e o microblog Twitter. Os usuários são capazes de “seguir” outros usuários e verem seus posts em seu painel (dashboard). Também é possível “gostar” (favoritar) ou “reblogar” (semelhante ao RT do Twitter) outros blogs. Em 2011, o site alcançou a marca de 10 bilhões de posts exclusivos (sem contar reblogs). (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tumblr>).

Na ciberadaptação *Papo de Carol*, o material da narrativa do século XIX é recortado e ressignificado para que se reconstrua seu sentido no ambiente das redes sociais do século XXI. A história do casal machadiano é construída a partir do diário virtual de Carol (Capitu); e toda a trama é reduzida a apenas um período da narrativa de *Dom Casmurro*, marcada no tempo do namoro de Bentinho e Capitu. A personagem da trama *online* conta mais ou menos com a idade da Capitu da rua de Matacavalos e apresenta-se como uma jovem internauta, vivendo os dramas dos ciúmes exacerbados do namorado Bentinho. No primeiro episódio, Carol (Capitu) diz ter ido até o *YouTube* para desabafar sobre “Relacionamentos à distância”. Bentinho, seu namorado, encontra-se fazendo intercâmbio, movimento muito comum entre os jovens universitários contemporâneos, o que tem provocado algumas situações complicadas entre o par amoroso, pois ao contrário da confiança que a mocinha deposita no rapaz, este está sempre colocando em dúvida o comportamento despojado e badalado de sua namoradinha da era digital. É a introdução do grande tema do amor frustrado pelos ciúmes, que secularizou a narrativa machadiana.

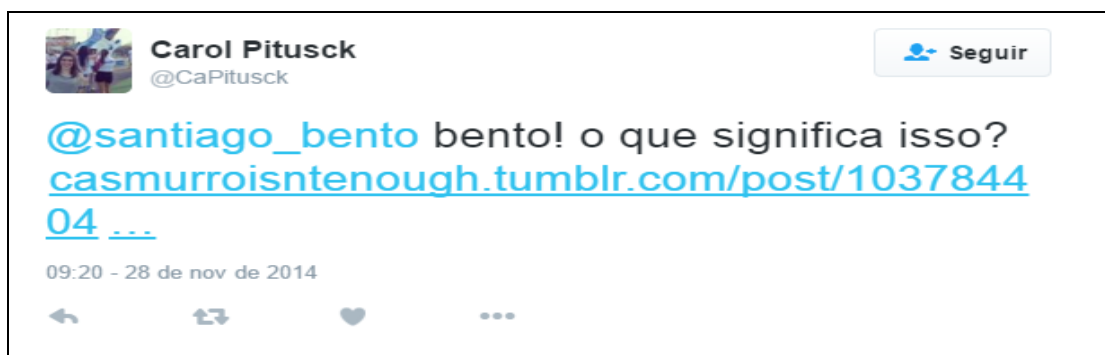
No segundo e terceiro episódio, a *vlogueira* machadiana põe em destaque as crises de ciúmes de Bentinho. A ciberadaptação, portanto, desloca, no tempo e no espaço, as questões abordadas por Machado de Assis no romance. O papel da mulher na sociedade mudou, mas o ciúme, inspirado no feminino como propriedade do masculino, ainda vacila nas relações. Retornando à memória narrativa do século XIX é preciso argumentar que o caráter inseguro de Bentinho já o perseguia mesmo antes do matrimônio com Capitu. Ainda na fase do namoro, Bento Santiago pede à filha do Pádua que jure fidelidade a ele em uma promessa de casamento. Capitu, então, jura por três vezes seguidas que somente se casaria com ele, Bentinho: “Ainda que você case com outra, cumprirei o meu juramento, não casando nunca” (ASSIS, 1971, p. 240).

Não foi suficiente para Bentinho, na primeira oportunidade, após o juramento da vizinha, demonstra seu caráter inseguro ao desconfiar de uma troca de olhares entre sua amada e um cavalheiro que trafegava pela rua: “Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. ... Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas” (ASSIS, 1971, p. 272). Inconformada com os arroubos de Bentinho, Capitu demonstra sua indignação pelo rapaz tê-la julgado tão leviana, e Bentinho faz-lhe a promessa que aquela cena não mais se repetiria.

Repetiu-se. Não só na narrativa machadiana do século XIX, mas rearticulada nas adaptações que arrastam as personagens dessa história, alimentada pelos ciúmes e pela ambiguidade da infidelidade, através dos séculos. Em seu *Vlog*, a internauta machadiana diz

ser vítima do *nonsense* Bentinho, que cria as mais banais desconfianças, como implicar com o fato dela ser admiradora da banda de rock britânica de Liverpool, *The Beatles*. Em uma de suas confissões, Carol (Capitu) demonstra sua indignação por Bentinho tornar públicas suas desconfianças, publicando, em sua rede social *Tumblr*, fatos relacionados à intimidade do casal, inclusive, suas suspeitas sobre a infidelidade dela. As acusações do namorado, segundo Carol (Capitu), envolvem o nome de Rodrigo Escobar, amigo intercambista de Bentinho. É a própria Capitu vlogueira quem nos conecta à publicação de Bento Santiago, por meio de um link, em seu *Twitter*:

Figura 5 – *Twitter* de Carol Pitusck (Capitu)



Fonte: *Twitter*¹³.

O leitor/internauta percebe que há informações importantes ou até elucidativas, nessa outra rede social, acerca da história que está sendo contada pela YouTuber Capitu. Interessado e curioso acerca dos conteúdos indiscretos, produzidos pelo namorado ciumento, o leitor navegador segue o *link* para caçar essas informações. Por que a mocinha machadiana da era digital está tão indignada? Que tipo de difamações Bentinho estaria, agora, divulgando nas redes sociais do século XXI sobre ela e o amigo Escobar? Tão curioso quanto o leitor da narrativa impressa de ontem, o leitor da narrativa digital conecta-se no *Tumblr* do inseguro rapazinho machadiano para inteirar-se dessas acusações:

¹³ Disponível em: <<https://twitter.com/CaPitusck>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Figura 6 – Tumblr de Bentinho



Fonte: *Tumblr*¹⁴

Se no *Vlog*, os relatos de Carol (Capitu) vão construindo, aos olhos do leitor/internauta, um Bentinho inteiramente tomado pelos fantasmas do ciúme, no *Tumblr* do namorado, a *vlogueira* machadiana é colocada como suspeita de infidelidade. Carol (Capitu) tem sua reputação ameaçada e será julgada não só por Bentinho, mas também pela comunidade *online*. Na era digital e da *Web 2.0*, os diálogos entre Carol (Capitu) e Rodrigo Escobar no *Twitter*, as curtidas e comentários nas fotos e vídeos do *Instagram* são explorados como sinais de traição, “infidelidade que não se escondia nem nas redes sociais”, segundo o Bentinho virtual. Com efeito, Bento, como qualquer homem ciumento da era virtual, desconfiado de sua parceira, usaria os conteúdos das contas pessoais desta, nas redes sociais, visando provar – através da acumulação gradual de pequenos fatos significativos – a sua traição.

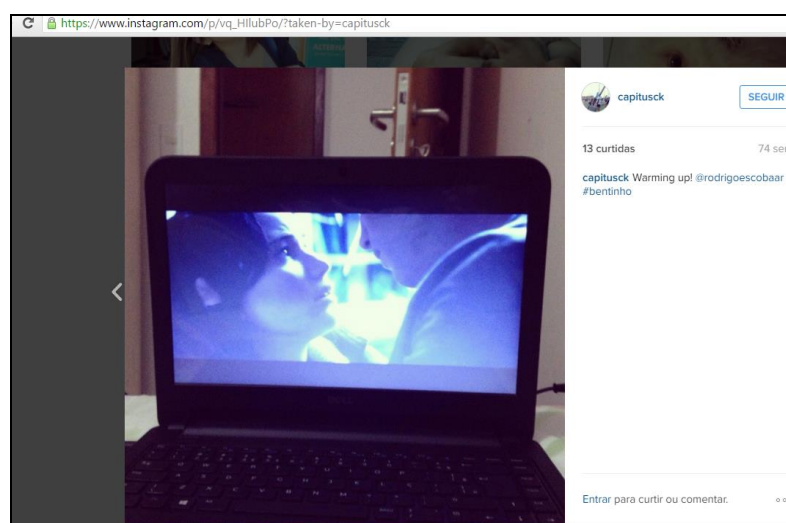
A estratégia de citar a plataforma digital *Tumblr* incorpora tanto a proposta de se produzir uma invenção criativa transmidiática quanto a finalidade de envolver os leitores/internautas com a releitura da obra machadiana, uma forma sutil de despertar a

¹⁴ Disponível em: <<http://casmurroisntenough.tumblr.com/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

curiosidade do leitor/espectador sobre os conteúdos dos *posts*, disponibilizados por Bentinho em sua página pessoal na internet. A experiência transmidiática permite rastrear e acompanhar os dilemas das personagens machadianas, também, pelas contas do *Twitter* e *Instagram*. Nas interconexões entre os diversos textos de *Papo de Carol*, permanece, assim como na obra de inspiração, o fabular de uma narrativa que joga em manter os fatos no plano do subentendido, da insinuação. Embora a palavra de início tenha sido dada a Capitu, que pode manipular os fatos conforme sua verdade, como ocorre com Bentinho, na narrativa do romance, as outras plataformas contribuem para juntar a história casmurriana em um todo mais complexo.

Interagir com as outras redes sociais das personagens esclarece que Carol (Capitu) e Rodrigo Escobar tinham mais afinidades que ela e o namorado Bento Santiago. A capa do *Twitter* do amigo de Bentinho (<https://twitter.com/rodrigoescobaar>) e a capa do *Twitter* de Capitu (<https://twitter.com/CaPitusck>) compartilham imagens da banda *The Beatles*. Outra indicação significativa para as desconfianças de Bentinho e do leitor/navegador é que somente Rodrigo Escobar e Carol interagem-se nas contas do *Instagram*, deixando o desconfiado Bentinho de fora de seus compartilhamentos e diálogos nesta rede social. Na hipótese de Bentinho estar inventando um comportamento suspeito para a sua Capitusck e o amigo de intercâmbio Rodrigo Escobar, os elementos encontrados nas redes sociais destes expandem os significados e as conexões intertextuais com a narrativa machadiana do século XIX, colocando, novamente, o leitor machadiano, agora também espectador e internauta, a refletir, eternamente, a cruel dúvida da traição.

Figura 7 – Post de Carol Pitusck (Capitu) no *Instagram*



Fonte: *Instagram*¹⁵.

¹⁵ Disponível em: <<http://instagram.com/capitusck>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Neste *post*, a mocinha machadiana da era digital compartilha com o amigo de seu namorado Bentinho a imagem de um casal, na tela de um computador, acrescentando a inscrição “warming up! @rodrigoesobar #bentinho”. A intensidade da imagem, aliada ao significado da mensagem “warming up”, “aquecimento” em Português, traz, para a trama amorosa das redes sociais a mesma dúvida básica que alimentou as suspeitas do narrador Bentinho e de seus leitores sobre a culpabilidade de Capitu. As acusações do moço machadiano poderiam ser sustentadas com os argumentos da mídia digital? A implicação que as redes sociais podem trazer para o discurso da traição em *D. Casmurro* é acentuada quando Capitusck (Capitu) marca, em sua publicação, #bentinho. O endereço, entretanto, não pertence às postagens individuais de Bentinho, ou seja, não é uma conta pessoal de Bento Santiago nas redes sociais. O símbolo (#), que significa *hashtag*, tem a função de resumir o tema principal de uma postagem nas redes sociais, e também é muito usada para fazer buscas por um determinado assunto.

A *hashtag* tem a finalidade de associar uma informação a um tópico em discussão. No *Twitter*, onde é utilizado com maior frequência pelos usuários, o recurso serve para agrupar os assuntos mais populares e do momento. As *hashtags* são utilizadas para categorizar os conteúdos publicados nas redes sociais, ou seja, criar uma interação dinâmica do conteúdo com os outros integrantes da rede que estão ou são interessados no respectivo assunto publicado¹⁶. No português o símbolo # pode significar “cerquilha”, “jogo da velha” ou “diferente”.

Ao clicar no link #bentinho, o leitor/internauta é direcionado ao canal do *Instagram* #bentinho, no qual aparece uma abundância de conteúdos e de alusões, relacionados ao termo “Bentinho”, tornando, à primeira vista, quase impossível identificar as pistas que nos levem à personagem ou ao contexto da narrativa adaptada. Cabe ao leitor, em meio ao labirinto de postagens de fotos e vídeos, investigar e cercar aqueles que dialogam com o hipertexto eletrônico *Papo de Carol* e com a narrativa clássica da qual a ciberadaptação se apropria. Quando o leitor atende à expectativa de seguir explorando as conexões, buscando pistas, no emaranhado de outros hipertextos da rede *online*, consegue conectar as ações das personagens da *websérie* aos sentidos da narrativa do século XIX. O discurso da ficção constrói-se, portanto, com o interlocutor textual deslizando entre a teia de textos na plataforma do *Instagram*:

¹⁶ Disponível em: <<http://canaltech.com.br/o-que-e/o-que-e/O-que-e-hashtag/>>. e <<http://www.significados.com.br/hashtag/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

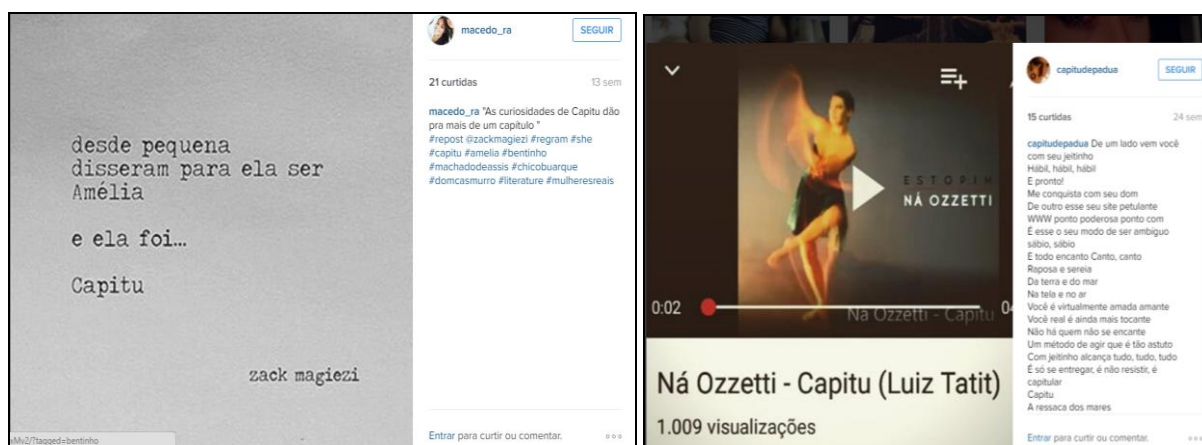
Figura 8 – Imagens no *Instagram* #bentinho



Imagens dos livros *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, da norte-americana e pesquisadora da literatura de Machado nos Estados Unidos, Helen Caldwell; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino; e *Dom Casmurro* em HQ, de Felipe Greco e Mario Cau.

Fonte: *Instagram*¹⁷.

Figura 9 – Imagens no *Instagram* #bentinho



“Notas sobre ela”, texto de Zack Magiezi e vídeo musical *Capitu*, da cantora Ná Ozzetti, composição de Luiz Tatit.

Fonte: *Instagram*¹⁸.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/bentinho/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/bentinho/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Figura 10 – Imagens no *Instagram* #bentinho



Imagem de faixa em passeata popular e “Artes depressão” on *Twitter*.

Fonte: *Instagram*¹⁹.

Figura 11 – Imagens no *Instagram* #bentinho



Charge “Teste de DNA” – *D. Casmurro*.

Fonte: *Instagram*²⁰.

Outros textos e intertextos (pôsteres, letras de música, faixas de passeata, charge), encontrados fora do sistema narrativo de *Papo de Carol*, são importados para o universo da narrativa digital para atender aos propósitos da ficção criativa em interagir com a narrativa machadiana. Os textos, fotos e vídeos, ambientados na *Web 2.0* e em diálogo com o universo da obra *Dom Casmurro* são o resultado do trabalho colaborativo de internautas, que espalham a história da narrativa machadiana pela mídia *online*, e que, por sua vez, é aproveitado pelos

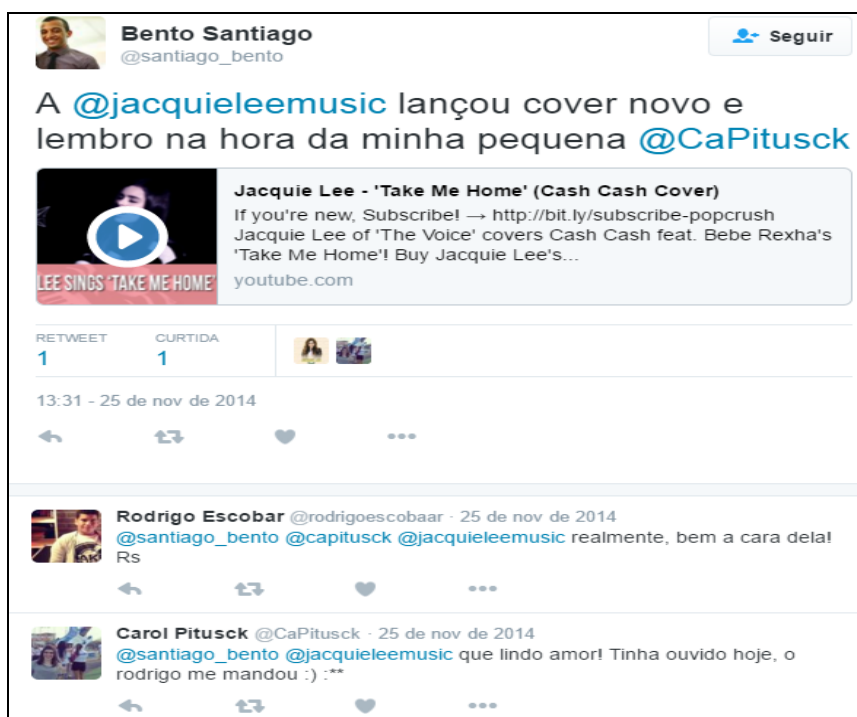
¹⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/bentinho/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

²⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/explore/tags/bentinho/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

idealizadores da *websérie Papo de Carol* na construção de sentido da narrativa digital. A ciberadaptação é costurada com diversos outros intertextos, cujos leitores/internautas, de posse dessa biblioteca digital de referências machadianas, poderão fazer suas próprias inferências, através da variedade de arcos narrativos que sugerem novas leituras, interconectadas com o seu enredo. Podemos ilustrar o que estamos discutindo, aqui, com a observação de Murray sobre a “capacidade enciclopédica” da mídia digital que irá revolucionar as formas de contar histórias no ciberespaço. Para a estudiosa das novas mídias, “a capacidade enciclopédica do computador incentiva os escritores a criarem recursos contextualizantes para possibilitar que os espectadores assimilem densos espaços psicológicos e culturais sem que fiquem desorientados” (MURRAY, 2003, p. 240).

Essa conexão é reforçada com a criação de diálogos entre as personagens virtuais no *Twitter*. No espaço das informações sobre a produção do vídeo *blog* são colocados, de modo estratégico, os links com as contas sociais de Carol (Capitu), Bentinho e Rodrigo Escobar. Esses *links* convidam o leitor internauta, interessado na história, a investigar as contas pessoais das personagens e mobilizar pistas para sustentar as interpretações da narrativa do *Vlog*.

Figura 12 – Recorte de diálogo do *Twitter* de Bentinho



Fonte: *Twitter*²¹.

²¹ Disponível em: <https://twitter.com/santiago_bento>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Figura 13 – Recorte diálogo do *Twitter* de Rodrigo Escobar



Fonte: *Twitter*²².

Figura 14 – Recorte diálogo do *Twitter* de Rodrigo Escobar

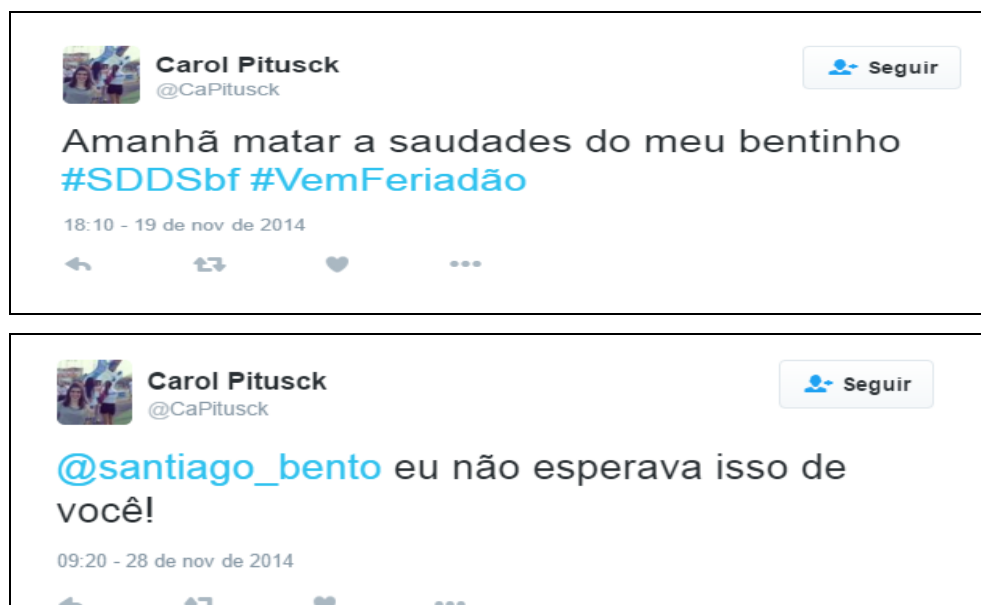


Fonte: *Twitter*²³.

²² Disponível em: <<https://twitter.com/rodrigoescoabaar>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

²³ Disponível em: <<https://twitter.com/rodrigoescoabaar>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Figura 15 – Recorte diálogo do *Twitter* de Carol Pitusck (Capitu)



Fonte: *Twitter*²⁴.

Figura 16 – Recorte diálogo do *Twitter* de Carol Pitusck (Capitu)



Fonte: *Twitter*²⁵.

A criação de ficção, na rede social *Twitter*, não é novidade. Denominadas de *Twitter Fiction* ou *Twitterfiction*, este tipo de narrativa teve sua origem em 2008 e 2009 e foram ganhando tal destaque que, em 2012, a equipe do *Twitter* promoveu o *Festival Twitter*

²⁴ Disponível em: <<https://twitter.com/CaPitusck>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

²⁵ Disponível em: <<https://twitter.com/CaPitusck>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Ficction que ainda se realiza na cultura da era digital. O livro *Twitterature*, publicado pela *Penguin Book*, é um exemplo de ficção proveniente dessa rede social. Em 2009, dois estudantes da Universidade de Chigaco resolveram, por diversão, resumir mais de oitenta clássicos da literatura, entre eles Shakespeare e Kafka, em no máximo vinte frases de cento e quarenta caracteres no *twitter*. Alexander Aciman, um dos autores do *Twitterature*, diz que “O *twitter* em si não tem um potencial literário, mas um escritor que tem capacidade de fazer algo grande usando o *twitter* tem esse potencial”²⁶.

O escritor e ator brasileiro Michel Melamed, um dos escritores remanescentes dessa mídia social, lembra que não é novidade esse formato de literatura: “Existem livros clássicos de aforismo, o haikai vem de muitos sonhos antes do *twitter* existir. É uma linguagem curta. O Nietzsche, o Millôr, todos de certa forma tuitaram”²⁷. O intérprete de Bento Santiago, na fase adulta, da série *Capitu* da Rede Globo de televisão, diz que o que tem de interessante em produzir literatura, nas redes sociais, é a resposta a uma capacidade interativa: “novas circunstâncias surgem de diálogos literários. No final, talvez, tudo seja uma grande composição coletiva”²⁸.

Entre as modalidades ficcionais criadas no *Twitter* estão as paródias, que consistem em criar uma personalidade ficcional e escrever seu ponto de vista sobre determinado assunto; as ficções colaborativas, categoria em que diferentes pessoas postam conteúdos no ambiente, criando uma história partilhada e conjunta; as histórias imagéticas, realizadas pela publicação de fotos em sequência, semelhante à fotonovela; e as múltiplas personalidades, quando um único autor cria diferentes contas para diferentes personagens fictícios, que se interagem para formar a narrativa²⁹.

A *twitterficction* *Papo de Carol* aposta nessa última modalidade. Os realizadores da ciberadaptação criam e configuram perfis reais para as três personagens machadianas com a intenção de estabelecer um nexos narrativo por meio da interação entre eles. A história do triângulo amoroso é planejada de acordo com a forma do meio digital e preparada para estabelecer o fluxo narrativo nesse ambiente. Assim, não é o meio *online* que se adapta à história da mídia impressa, mas a história de *D. Casmurro* que se oferece e se molda a ele.

²⁶ Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1451933-literatura-pelas-redes-sociais-tem-adesao-de-autores-consagrados.shtml>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

²⁷ Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1451933-literatura-pelas-redes-sociais-tem-adesao-de-autores-consagrados.shtml>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

²⁸ Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1451933-literatura-pelas-redes-sociais-tem-adesao-de-autores-consagrados.shtml>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

²⁹ Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1451933-literatura-pelas-redes-sociais-tem-adesao-de-autores-consagrados.shtml>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

A proposta de narrativa transmídia exige que mantenhamos, atentamente, os olhos nas pistas, transitando de uma plataforma a outra para acompanhar o desenvolvimento da história. “Essa técnica não só enriquece o conteúdo da narrativa como aproxima a mesma do consumidor, que já está integrado em todas estas plataformas. Além disso, fomenta a discussão sobre a obra, já que os debates coletivos em rede estão cada vez mais frequentes”³⁰, observam os criadores de *Papo de Carol*.

Ao evocar a narrativa machadiana e relê-la, no contexto das plataformas *online*, a ciberadaptação *Papo de Carol* convida-nos a compreender a tradição do clássico nacional em meio a ubiquidade e multiplicidade de mídias e gêneros, estabelecendo uma conexão entre a trama narrativa que encontramos em *D. Casmurro* e os meios de comunicação contemporâneos. Embora não se possa afirmar que essa adaptação do ciberespaço tenha a mesma profundidade interpretativa dos sentidos embutidos na narrativa do século XIX, uma vez que estamos tratando de gêneros textuais diferentes, produzidos em mídias também diferentes; produções como estas atraem o público leitor contemporâneo de volta aos textos da tradição literária, colocando-os, novamente, nos círculos de leitura.

A criação tímida de um projeto transmídia, interconectado com a obra de Machado de Assis, rendeu aos alunos do curso de Jornalismo e Relações Públicas da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), o prêmio na 22ª Exposição da Pesquisa Experimental na Comunicação (Expocom), como parte do Intercom Nordeste. O projeto foi também apresentado no XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação no Rio de Janeiro em 2015. Os adaptadores populares do clássico machadiano para o universo da *Web 2.0* citam Cosette Castro (2010) para exemplificar a atividade experimental, que realizaram na websérie *Papo de Carol*:

Esta nova audiência, além de ouvir, ver e se apropriar de um obra por meio de sua vivência e interpretações, pode se manifestar, produzir e ser respondida, por um ou muitos outros emissores. Nessa relação, mantém a mensagem em construção permanente. Nas narrativas midiáticas digitais o público é o sujeito da ação. É a audiência que se apropria de elementos da linguagem das novas mídias para elaborar sua própria narrativa, construir junto uma mensagem, de acordo com seu repertório (CASTRO, 2010, p. 8).

O envolvimento do público e a audiência coletiva na rede *online* estão mudando as formas de engajamento com as narrativas literárias. A promessa de participação na arte e na cultura, ocasionada pela expansão e acesso aos recursos da mídia tecnológica, proporciona a

³⁰ Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

geração emergente de consumidores de mídias e gêneros tornar-se criadora de seu próprio conteúdo. Jenkins denomina este comportamento de nova cultura participativa, observando que “o momento atual de transformação midiática está reafirmando o direito que as pessoas comuns têm de contribuir ativamente com sua cultura” (JENKINS, 2008, p. 182). Para o teórico das novas mídias e da cultura de convergência, a *Web 2.0* possibilitou que a revolução criativa alcançasse seu auge. Segundo ele, a história das artes americanas do século XXI pode ser contada, assim, na perspectiva “do ressurgimento público da criatividade popular alternativa, à medida que pessoas comuns se aproveitam das novas tecnologias que possibilitam o arquivamento, a apropriação e a recirculação de conteúdos midiáticos” (JENKINS, 2008, p. 86).

O apelo maior de *Papo de Carol* reside no prazer da experimentação de trazer o clássico machadiano para reinventá-lo em novas formas narrativas do ciberespaço. Murray discorre sobre a importância dos “estereótipos literários” e do refinamento de fórmulas narrativas como pré-requisitos para a construção de outras obras de arte. Observa que sem as incansáveis repetições das peças de vinganças, não existiria *Hamlet*, nem tampouco *Jane Eyre* e seu realismo psicológico funcionaria, “sem a simplista tradição gótica das heroínas ameaçadas e trancadas em castelos assombrados” (MURRAY, 2003, p. 259). A teórica das novas experimentações narrativas eletrônicas insiste que para avançarmos nos procedimentos narrativos do novo meio é preciso levar em conta a criatividade de projetos menos ambiciosos:

As formas de entretenimento procuram atribuir energia e novidade às fórmulas estereotipadas, mas a arte remodela as formulações para que elas correspondam melhor ao mundo da experiência. No entanto, essas atividades estão intimamente entrelaçadas e dependem umas das outras. Não poderíamos obter o avanço inovador de uma obra de arte duradoura sem a originalidade e a inventividade de histórias menos ambiciosas. O entretenimento baseado em fórmulas e a arte destruidora de formas estão ambos incrustados num repertório cultural de padrões narrativos. A narrativa eletrônica apenas traduzirá esse repertório numa nova arena (MURRAY, 2003, p. 260).

Sobre a questão de limitar-se a padrões, processos e métodos, para construir projetos transmídias ou estabelecer parâmetros negativos e positivos sobre esse tipo de experiência narrativa, o pesquisador da área no Brasil, Vicente Gosciola, diz que:

Não acredito em modelos, a comunicação só é criativa fora dessas amarras. A teorização sobre a narrativa transmídia também depende desse

desprendimento. Seria raso demais enumerar o positivo e o negativo da narrativa transmídia; as estratégias de comunicação assim são: as vivas têm seus defeitos, mas são bem-sucedidas apesar disso ou exatamente por isso, enquanto que as estratégias mortas... (GOSCIOLA *apud* MITTERMAYER, 2014, s/ p).

Gosciola observa que a narrativa transmídia “não pede para ser glamorosa ou contundente, ela só quer estar junto a seu público, que não é um público específico de transmídia – que não existe – mas é o público que quer histórias, onde estiver, e delas participar” (GOSCIOLA *apud* MITTERMAYER, 2014, s/ p). Maurício Mota, pioneiro em experimentos transmidiáticos no Brasil, também enfatiza a importância da história, lembrando que as pessoas preocupam-se mais com plataformas e esquecem-se do conteúdo e qualidade, sendo que o foco deve ser sempre a história: “o processo e o método mais importante a ser explorado é o de construir boas histórias. O transmídia vem depois” (MOTA *apud* MITTERMAYER, 2014, s/ p).

O clássico machadiano continua vivo porque transcende as restrições e limitações de uma narrativa criada para se expressar apenas em uma única mídia. Quando Machado criou *D. Casmurro*, ele mesmo inspirou-se na dramaturgia shakespeariana como fonte para extrair material para elaborar suas personagens. Também já havia experimentado, em narrativas anteriores, enredos e personagens que o levaram a atingir a singularidade e potencialidade criativa na trama de *D. Casmurro*³¹. As histórias nacionais inventadas, no ambiente do ciberespaço, tomam Machado como inspiração para suas narrativas, porque suas histórias conduzem-nos, através dos séculos, dialogando com períodos sócio-culturais diferentes. *D. Casmurro*, como observou Calvino sobre o clássico, exerce tal influência particular que se impõe como inesquecível e se “oculta nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (CALVINO, 1993, p. 11).

A versão da narrativa machadiana que chega ao novo meio pode parecer de segunda mão para aqueles que viveram ou vivem a experiência de ler Machado somente na mídia impressa, mas pode ter sua fascinação e interesse para os leitores internautas, além de representar contribuições adaptativas na *Web 2.0* que, embora feitas por experiências

³¹ Não estamos tratando aqui de um processo de treinamento ou criação de personagens anteriores como trampolins para Machado de Assis chegar a grandes fabulações futuras, mas como característica da complexa estrutura que perpassa toda sua criação ficcional. A fabulação das personagens Bentinho e Capitu, bem como a arquitetura da narrativa de *D. Casmurro* sintetiza todo um processo discursivo social e estético iniciado em seus predecessores. Na leitura que faço em minha dissertação de Mestrado (2011) sobre os quatro primeiros romances de Machado de Assis, analiso como as personagens dessas narrativas são composições prefixadas de suas futuras personagens nos romances posteriores. A literatura machadiana prima por esse aspecto inacabado que desarticula e se rearticula em outras narrativas como um projeto em constante reelaboração.

emergentes de iniciantes, poderão alimentar a permanência do clássico nos novos meios de comunicação.

Nesse novo meio de se produzir narrativas, as propriedades das personagens e do enredo machadianos podem mudar substancialmente de universo narrativo impresso para o universo narrativo digital, ou de texto de papel e tinta para texto eletrônico. As personagens de *D. Casmurro* viajam, facilmente, entre gêneros e mídias; e a trama narrativa não se intimida em acrescentar novos significados para a história, renovando-se para despertar o interesse dos fãs leitores, sem, no entanto, afetar sua conexão com aqueles originados na narrativa romanesca do século XIX. É o que veremos, no próximo capítulo, com a análise da série televisiva da TV Cultura *Tudo o que é sólido pode derreter*, adaptação dos clássicos da literatura de Língua Portuguesa.

4.3 *Tudo o que é sólido pode derreter*: de filme e série televisiva às novas demandas da convergência de mídias

Se a narrativa *Tudo o que é sólido pode derreter* não foi criada com a intenção de ser um projeto transmídia, é pelo menos um caso curioso de expansão de uma narrativa para vários formatos e várias mídias, ou de uma narrativa que flui por múltiplas plataformas. A ficção, que toma de empréstimo para sua construção, textos literários de vários períodos e de culturas diferentes, teve sua primeira gestação em um curta-metragem. De curta-metragem foi adaptada para série televisiva. De série televisiva, fãs e usuários/internautas fizeram sua parte apropriando-se de seus episódios e colocando-os em circulação nas plataformas *online*, entre elas, o *YouTube*. E, por último, o mesmo diretor do filme e da série transformou a narrativa em arte impressa. Este caminho de variados níveis de exploração do universo ficcional de *Tudo o que é sólido pode derreter* faz jus a um modelo de produção transmidiática, ou seja, um mesmo universo ficcional (no caso o curta-metragem) é explorado de forma tal que se expande e gera subprodutos com narrativas independentes (caso da ficção televisiva e o livro), além da apropriação e compartilhamento do seu conteúdo pelos fãs.

Em entrevista concedida às pesquisadoras Christiane Matos e Carolina Agabiti, o cineasta e escritor Rafael Gomes afirma não ter sido sua intenção criar um projeto transmídia, ou seja, não considera os produtos de sua autoria - curta-metragem, série de TV e o livro - parte de uma franquia, pois embora compartilhem a mesma intenção dramática, tratam-se de produtos diferentes. Matos e Agabiti lembram, ainda, que ao

discorrer sobre a franquia *Matrix*, Jenkins a associa à lógica econômica da indústria de entretenimento, integrada, horizontalmente, para atrair diferentes nichos do mercado consumidor simultaneamente, diferente do caminho percorrido pela criação dos produtos de *Tudo o que é sólido pode derreter*, uma vez que “a criação do curta, da série e do livro aconteceu em circunstâncias específicas a cada um deles, com um espaço de tempo de quatro anos entre o curta e a série, que foi transformada em livro apenas dois anos depois da sua estreia na TV Cultura.” (MATOS, AGABITI, 2013, p. 4). Jenkins, no entanto, afirmou que ainda faltam critérios estéticos para avaliar obras que se desenvolvem através de múltiplas plataformas, uma vez que poucas são as “histórias transmidiáticas para os produtores de mídia agirem com alguma certeza sobre quais seriam os melhores usos desse novo modo de narrativa ou para os críticos e consumidores saberem falar com conhecimento de causa, sobre o que funciona ou não nessas franquias” (JENKINS, 2008, p. 136).

Segundo o criador de *Tudo o que é sólido pode derreter*, sua produção não intencionou ser uma experiência transmídia, pelo menos no que diz respeito a um projeto de franquia comercial, interessada em fazer com que o público consumisse tantas mídias quanto possível, como ilustrou Jenkins com os produtores da franquia *Matrix*. Entretanto, esta produção fictícia brasileira pode ter alcançado parte dessa experiência, devido ter emergido como uma boa história, cuja repercussão positiva entre o público jovem e a crítica³² levou seu produtor a adaptá-la para outras mídias, e os leitores/internautas a se interagirem com ela, nas várias mídias e gêneros. O fato de estar inserida em um universo propício à prática transmidiática, somado ao fato de um texto central – o curta-metragem – funcionar como escopo comum de referência para os outros textos, bem como o fato dos fãs, em geral leitores/espectadores, serem participantes ativos de contextos e suportes por onde desliza a narrativa *Tudo o que é sólido pode derreter*, coloca-a na perspectiva de narrativa convergente ou do efeito “bola de neve”, como Marie-Laure Ryan observou em *Harry Potter e Lord of the Rings*.

O curta-metragem *Tudo o que é sólido pode derreter* (2005) foi a porta de entrada para essa expansão. Rafael Gomes, seu roteirista e diretor inspirou-se no conto “There’s a hole in everything”, “Existe um buraco em tudo”, do escritor inglês Mark Illis, para escrever o roteiro do curta. A produção visou sua participação no (CIF) Festival de

³² A série infanto juvenil “Tudo O Que É Sólido Pode Derreter”, da TV Cultura, foi sucesso de público e crítica (Prix Jeunesse Iberoamericano 2009 – 2º lugar na categoria 12 a 15 anos; “Melhores do Ano” para os jornais Folha e Estado de SP) (http://teatropedia.com/wiki/Rafael_Gomes).

Cultura Inglesa, em 2005. Ao traduzir a narrativa literária de Mark Illis para a arte cinematográfica brasileira, Rafael Gomes acrescenta a ela personagens da cultura nacional, mas preserva os mesmos elementos da história inglesa.

Figura 17 – Curta-metragem *Tudo o que é sólido pode derreter*



Cena do curta *Tudo o que é sólido pode derreter* – momento em que Débora entra no universo fictício de Hamlet para buscar respostas para seus conflitos.

Fonte: Porta Curtas³³.

A teledramaturgia conta a história de Débora, uma garota de quinze anos, que, em um momento crítico de sua vida, estuda a peça *Hamlet* em uma escola bilíngue. Nesse diálogo com o universo shakespeariano, os conflitos da adolescente Débora entrelaçam-se com a ficção do bardo inglês e sentimentos como solidão, angústia e a dor de perder um ente querido, o tio Augusto, mesclam-se com as inquietações da personagem Hamlet. O curta do diretor Rafael Gomes recebeu vários prêmios, entre eles o de melhor roteiro no Festival Cultura Inglesa e menção honrosa no Festival Luso-Brasileiro de Curtas.

A série televisiva é, a princípio, uma sequência do curta de 2005, mas a ficção televisiva propõe-se muito além de uma continuidade do filme. É um projeto mais audacioso de adaptação, cujo desafio está em dialogar o contexto contemporâneo com grandes obras da Literatura Brasileira e Portuguesa. De título homônimo ao curta, a série

³³ Disponível: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=tudo_o_que_e_solido_pode_derreter>. Acesso em: 30 abr. 2016.

foi levada a público, na TV Cultura, pela primeira vez em 2009, com reprises nos anos de 2010 e 2011. Projeto idealizado por Rafael Gomes e Esmir Filho, a teleficção foi produzida pela parceria entre a Ioió Filmes e a TV Cultura em 13 episódios. Estes episódios propõem-se a revisitar a prosa e os versos de grandes escritores da literatura de Língua Portuguesa. Entre a ficção literária adaptada estão *Os Sermões*, de Vieira; *O guardador de rebanhos*, do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caieiro, *Quadrilha*, poema de Drummond, *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, de Clarice Lispector; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; a peça de Martins Pena, *Quem casa quer casa*; *Ismália*, poema de Alphonsus de Guimarães; *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias; *Macário*, de Álvares de Azevedo; *Os lusíadas*, de Camões; *O Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Senhora*, de José de Alencar e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Qual o apelo dos diretores de *Tudo o que é sólido pode derreter* em recontar tantas letras clássicas? O diretor Rafael Gomes diz que o encontro com os clássicos da literatura enriqueceram a teleficção: “se em cada novo episódio a protagonista fosse ler um novo livro, as possibilidades que essas obras em si já abririam tornavam nosso trabalho de criação muito plural – e abastecido pelo melhor da literatura, ou seja, estávamos na companhia dos mestres!”³⁴. Para Hutcheon, o apelo da adaptação vem da nossa fascinação pelas histórias: “encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 229). Esta experiência, no entanto, não significa uma reprodução mecânica de uma outra obra, é, na verdade, “uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 229).

O processo criativo da teleficção de Rafael Gomes e Esmir Filho comunga com as considerações que o crítico francês Gérard Genette apontou nos processos da tradução intersemiótica: “a arte de fazer ‘o novo com o velho’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos ‘fabricados’: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto (GENETTE, 2005, p. 51). A adaptação televisiva conjuga a tradição literária do século XVI até o século XX com uma ficção moderna do século XXI. Os adaptadores fazem chegar, até às telas contemporâneas, prosas e versos da literatura com uma nova faceta artística. A tomada de posse dos

³⁴ Bate Papo “Esqueça um livro”. Entrevista de Felipe Brandão com Rafael Gomes e Mayara Constantino. Disponível em: <<https://esquecaumlivro.wordpress.com/2013/10/02/bate-papo-esqueca-um-livro/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

clássicos da literatura pelos roteiristas da série *Tudo o que é sólido pode derreter* torna a ficção literária continuamente fascinante tanto para os adaptadores quanto para o público leitor/telespectador. Gomes afirma que a leitura dos clássicos pode e deve continuar sendo solicitada e estimulada. Explica que, no processo de adaptação dos clássicos para a teleficção, o universo literário forneceu material e “pautou a construção e os enredos do mundo ficcional” da protagonista: “Os livros eram e são o centro do projeto. A partir do cânone, daquilo que é estudado nas escolas e que todo mundo merece conhecer, buscamos as obras que poderiam render boas histórias para Thereza”³⁵.

No repertório da série, que explora obras do universo literário indo de Camões até o modernismo de Clarice Lispector, percebe-se a intenção de seus jovens realizadores em dialogar as histórias dos clássicos da literatura com o espaço do leitor jovem contemporâneo. Em entrevista³⁶, o roteirista René Guerra explicou que o projeto visou à possibilidade de comunicação com o público adolescente e as obras escolhidas funcionaram como gancho dessa comunicação. A série possui como protagonista Thereza, uma jovem adolescente que se envolve, a cada episódio, com uma obra da literatura clássica para, por meio de seus dispositivos lúdicos, promover o encontro entre os textos que lê e sua realidade juvenil.

Outra roteirista da série, Mariana Bastos, comenta que a intenção, ao adaptar os textos literários, foi trazer o máximo do autor e do livro para os episódios³⁷. Assim, embora o texto adaptado inclua elementos do contexto de criação, tais como um grupo de adolescentes do século XXI, paralelo a este universo, existe a releitura da obra literária e cada episódio adota uma atmosfera diferente, à medida que a protagonista Thereza projeta as personagens da literatura clássica nas pessoas do seu cotidiano.

Para cada episódio da série ocorre uma variação de tema, de acordo com a obra literária adaptada. Isto significa mudanças em todo o processo de adaptação, resultantes das exigências de cada trama narrativa traduzida para o audiovisual. Trata-se de uma adequação espaço-temporal dos temas transpostos para o universo da teleficção. Os episódios assumem perspectivas diferentes de leitura, oscilando entre a mística aventura

³⁵ Bate Papo “Esqueça um livro”. Entrevista de Felipe Brandão com Rafael Gomes e Mayara Constantino. Disponível: <<https://esquecaumlivro.wordpress.com/2013/10/02/bate-papo-esqueca-um-livro/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

³⁶ TVUOL – Metrôpolis – Série *Tudo o que é sólido pode derreter*. Entrevistas com elenco, diretores, roteiristas e produção. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--serie-tudo-que-e-solido-pode-derreter-04023360E0C19326>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

³⁷ TVUOL – Metrôpolis – Série *Tudo o que é sólido pode derreter*. Entrevistas com elenco, diretores, roteiristas e produção. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--serie-tudo-que-e-solido-pode-derreter-04023360E0C19326>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

da alma do universo clariciano; da dor melancólica da solidão, da insanidade e da morte da poética de Alphonsus de Guimaraens; das tramas e conflitos amorosos das narrativas de Alencar e de Machado de Assis; da transgressão e das ambiguidades eróticas das personagens da prosa de Álvares de Azevedo; da sátira espirituosa do teatro de Gil Vicente, entre outros. Mediar e relacionar essa variedade de temas em um universo básico ou central, o cotidiano da personagem Thereza, só tornou-se possível porque, embora os episódios da série tenham sido elaborados para construir um sentido geral para a trama televisiva, esse sentido é constituído a partir de totalidades parciais de cada um dos episódios.

Como explica o diretor e roteirista Rafael Gomes, a teleficção *Tudo o que é sólido pode derreter* adota o processo de criar episódios que contam histórias independentes, mas que se integram na construção de uma história central, que é o protótipo básico da série – o universo do mundo de Thereza:

Existia uma lógica de que os episódios tinham meio que se encerrar, que ter uma unidade. Sendo a premissa da série de ela [a protagonista] ler uma obra a cada episódio, era assim que deveria ser. Nunca me pareceu que fizesse sentido que ela estivesse lendo, por exemplo, *Os Lusíadas*, e isso ficasse para a semana seguinte, para o episódio seguinte. O rico de você ter temas muito bem estabelecidos, recortes muito claros de temas, que são aquelas obras, por episódio, fazem com que você use a lógica da série a seu favor. (GOMES, 2013)³⁸

Deu certo. A teleficção da TV cultura trouxe um apelo tão afetivo entre os jovens telespectadores, que após a primeira exibição da série, que ocorreu entre os meses de abril a agosto do ano de 2009, na televisão e no site da emissora, fãs recorreram às redes sociais para fazer um abaixo-assinado, pressionando a emissora por uma segunda temporada da série.

³⁸ Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/12/trajetoria-e-concepcao-das-diferentes-narrativas-de-tudo-que-e-solido-pode-derreter>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

Figura 18 – Abaixo-assinado virtual



Movimento de fãs nas redes sociais para TV Cultura promover a 2ª temporada da teleficção *Tudo o que é sólido pode derreter*.

Fonte: AbaixoAssinado.Org³⁹.

Figura 19 – Justificativa de fãs sobre assinatura no abaixo-assinado *online* para a volta da série

801	Bruna dos Santos (e-mail restrito)	Há tantos programas, novelas e etc medíocres que não acrescentam nada na tv atualmente, que ficam no ar durante muito tempo. E os bons programas, como esse, que incentivam as pessoas a lerem bons livros, clássicos da nossa literatura. Enfim fazem com que as pessoas busquem por cultura seja na literatura, em filmes, revistas, jornais, internet... O programa mais do que traz conhecimento, como também incentiva principalmente os jovens a buscarem mais cultura, ler mais, se informar mais; expondo por que os clássicos na literatura são considerados assim, pois falam de problemas sociais que ainda hoje, anos depois, ainda estão entre nós.
800	Thales Bruno (thalesbrunobarbosa@hotmail.com)	O melhor seriado que já assisti em toda minha vida!
799	Elizabeth Silva (e-mail restrito)	Uma das melhores series que já vi.
798	Johann Fabricius Vogt (johanfabriciuss@gmail.com)	Tudo que é sólido pode derreter e uma das melhores series que ja vi. Ela ganha de Malhação e de todos aqueles desenhos do Quintal da Cultura juntos. A TV CULTURA pensa que pode viver apenas do publico infantil (de manha e a tarde) e do publico adulto (a noite). Mas e nós adolescentes??? A algum tempo voltaram a reprisar Confissoes de Adolescente, o que ja e um passo a frente. Mas o povo pede a segunda temporada de Tudo o Que é sólido pode derreter.
797	Alfredo Ferreira (alfredo@hotm...)	

Fonte: AbaixoAssinado.Org⁴⁰.

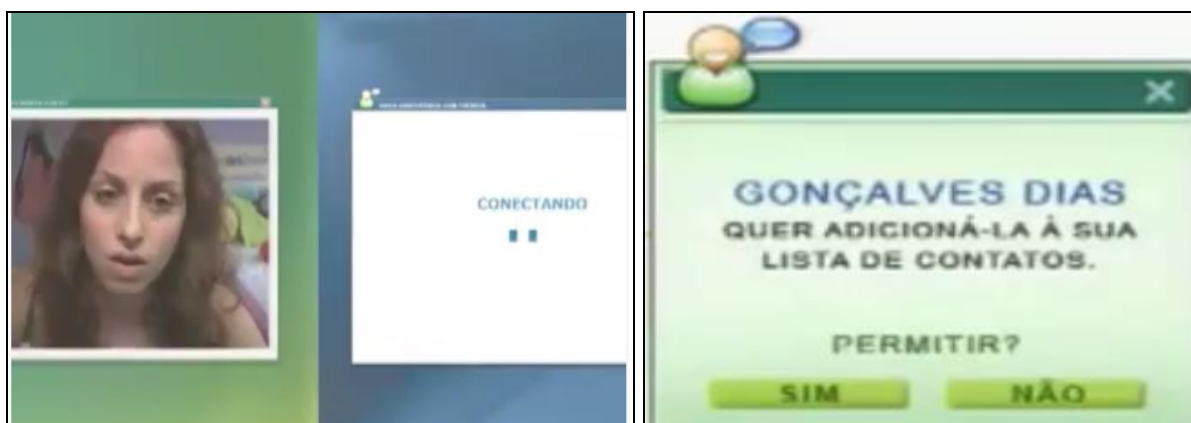
³⁹ Disponível em: <<https://www.abaixoassinado.org/assinaturas/abaixoassinado/7227#inicio>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.abaixoassinado.org/assinaturas/abaixoassinado/7227>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Jenkins comenta sobre as novas relações entre a indústria de entretenimento e o público consumidor de mídias, observando que dada a importância da participação do público nos conteúdos midiáticos, roteiristas e outros produtores “pensam na narrativa, hoje, em termos de criação de oportunidades para a participação do consumidor” (JENKINS, 2008, p. 227). Paralelamente, o público consumidor apropria-se “das novas tecnologias midiáticas para se envolver com o conteúdo dos velhos meios de comunicação, encarando a internet como um veículo para ações coletivas – solução de problemas, deliberação pública e criatividade alternativa” (JENKINS, 2008, p. 227). O manifesto *online* para a volta da série *Tudo o que é sólido pode derreter*, às telas da TV, rendeu mais de oitocentas assinaturas. No abaixo-assinado virtual, alguns internautas da comunidade de fãs deixaram suas impressões sobre a série adaptada dos clássicos literários, buscando expandir seus direitos dos conteúdos que desejam ver nas telas da TV. A televisão forneceu a telessérie; e a *Web 2.0* ofereceu canais mais adaptados para que os fãs reagissem à sua recepção e circulação. O evento reflete a ampliação do discurso midiático que vem ocorrendo no ambiente das mídias contemporâneas.

A teleficção também problematiza essa integração entre as mídias. O episódio “Canção do Exílio” é recheado com referências do universo digital: a protagonista Thereza abre o episódio, escrevendo em seu *blog* que, simultaneamente, é projetado na tela da TV, convergindo internauta e telespectador. Ela também conversa *online* com uma amiga virtual que mora em Nova Iorque e com outra amiga que se encontra em Londres. O poeta de “Canção do Exílio”, Gonçalves Dias, chega até Thereza por meio de um perfil na rede social, o *Facebook*. Dessa forma, os elementos da mídia digital contemporânea ajudam a compor todo o quadro do episódio quatro da telessérie. Em se tratando de uma série protagonizada por uma geração que cresceu com a internet, é natural que os produtos midiáticos e as redes sociais se agregassem à trama e suas personagens aparecessem conectadas. Confluindo com essa ideia, a expressão pessoana “Navegar é preciso” tem sua retórica no episódio. É usado como argumento na fala do tio Tuta de Thereza, em mais de uma ocasião, e, no desfecho do episódio, na criação de um *blog* pela adolescente:

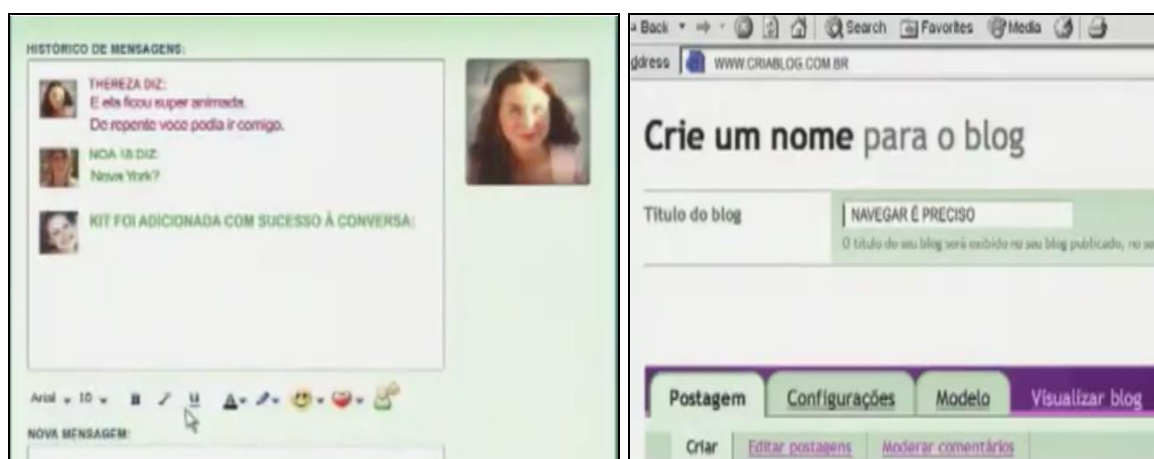
Figura 20 – *Blog de Thereza e Blog de Gonçalves Dias*



Episódio “Canção do Exílio”.

Fonte: *Facebook*⁴¹.

Figura 21 – Diálogo *online* de Thereza e amigas/ criação do *Blog* “Navegar é preciso”



Episódio “Canção do Exílio”.

Fonte: *Facebook*⁴².

Uma variedade de redes sociais ficcionais converge, ajudando a construir a trama da telinha da TV. Entretanto, a convergência de mídias não ocorre somente como encenação artística, ou seja, as redes sociais não funcionam apenas como elementos ficcionais criados com a intenção de simular uma história por meio do mundo conectado das redes. Ela acontece no universo ficcional e fora dele, trazendo uma condição peculiar à telenovela criada para a TV Cultura. Na primeira temporada da teleficção, além dos episódios serem exibidos, na TV, ficaram disponíveis, gratuitamente, no site criado

⁴¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/1595425777358333/videos/1595451414022436/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

⁴² Disponível em: <<https://www.facebook.com/1595425777358333/videos/1595451414022436/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

especificamente para a série. A protagonista Thereza também manteve um *blog*⁴³, durante toda a transmissão da primeira temporada, para interagir com os fãs. No caso, era uma blogueira fictícia, encenada pela atriz Mayara Constantino, posicionada em um espaço real para conversar *online* com a comunidade de telespectadores sobre os episódios e o elenco de *Tudo o que é sólido pode derreter*.

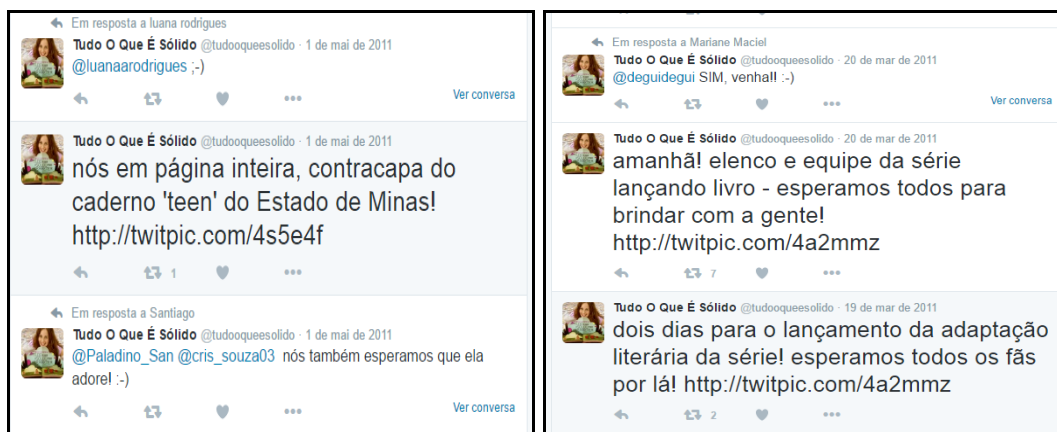
Atualmente, algumas plataformas sobre a série ainda podem ser visualizadas no meio *online*. O *Twitter* @tudooqueesolido⁴⁴, em atividade desde 2009, conta com mais de três mil seguidores. Na rede social, encontram-se registros de publicações sobre a teleficção e de mensagens respondidas aos fãs:

Figura 22 – Publicações no *Twitter* da série *Tudo o que é sólido pode derreter*.



⁴³ Tanto o site oficial da série quanto o blog da protagonista Thereza encontram-se desativados. Na internet ainda temos ativos o *Facebook* da série (www.facebook.com/tudo-que-e-solido-pode-derreter-1595425777358333/) e o *Twitter* <https://twitter.com/tudooqueesolido>

⁴⁴ Disponível em: <<https://twitter.com/tudooqueesolido>>. Acesso em: 30 abr. 2016.



Fonte: *Twitter*⁴⁵.

Para a felicidade dos fãs, embora o *site* oficial não esteja mais *online*, os episódios podem ser encontrados no *YouTube* e no endereço da rede social⁴⁶, criado em 2015, com última atualização de julho de 2015. Em outro endereço⁴⁷, desde 2009, ano da primeira temporada, há um universo de referências à teleficção: *links* para críticas da série, cartaz de lançamento do DVD, divulgação de episódios, postagens de fotos dos episódios. Estes dados tornaram possível aos fãs fazerem parte da cultura de *Tudo o que é sólido pode derreter*, interagindo com a série em outros suportes além da TV.

Figura 23 – Publicações no *Facebook* de *Tudo o que é sólido pode derreter*



⁴⁵ Disponível em: <<https://twitter.com/tudoqueesolido>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

⁴⁶ Disponível em: <www.facebook.com/tudo-que-e-solido-pode-derreter-1595425777358333>. Acesso em: 30 abr. 2016.

⁴⁷ Disponível em: <www.facebook.com/Tudo-o-que-é-sólido-pode-derreter-69574659858/#>. Acesso em: 30 abr. 2016.



Crítica na Folha de S.Paulo, cartaz do DVD da série, divulgação da série no site da TV Cultura, fotos da série.

Fonte: *Facebook*⁴⁸.

A popularidade da série, que encantou o público jovem, ainda atrai seguidores na rede. A atriz Mayara Constantino, que interpretou a personagem Thereza, afirma que a receptividade em relação à telessérie foi tão positiva que “Os jovens que assistiram a série amam a Thereza e me perguntam até hoje se vai ter uma nova temporada”⁴⁹. Assim, telespectadores e internautas mais envolvidos continuam aduzindo a série para outras plataformas da *Web 2.0*. Por exemplo, a blogueira Letícia Rzucco, ao visitar o *face* da série, publicou o comentário de que iria estreiar os *posts* sobre séries em seu *blog*⁵⁰ com a teleficção *Tudo o que é sólido pode derreter*. Dito feito, a primeira publicação sobre séries, em março de 2016, foi sobre a teleficção da TV Cultura:

Não estranhem porque não vou estreiar com uma série atual e bombástica que todos estão assistindo no momento etc. Vou começar com uma série que o meu parceiro Wesley Haver indicou desde que nos unimos para criação disso tudo aqui, com o foco sendo a LITERATURA não poderia iniciar com um tema diferente né? A série do mês é TUDO O QUE É SÓLIDO PODE DERRETER, estreou em Abril de 2009 pela TV Cultura. Primeiro foi criado como um curta-metragem que virou série e livro, sim também tem livro lançado pela Editora LEYA (RZUCCO, 2016)⁵¹.

⁴⁸ Disponível em: <www.facebook.com/Tudo-o-que-é-sólido-pode-derreter-69574659858/#>. Acesso em: 30 abr. 2016.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.ocabidefala.com.br/2014/08/conheca-um-pouco-mais-de-mayara.html>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

⁵⁰ Disponível em: <<https://marcianossabemler.wordpress.com/2016/03/01/a-literatura-mais-facil-diferente-e-autentica/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

⁵¹ Disponível em: <<https://marcianossabemler.wordpress.com/2016/03/01/a-literatura-mais-facil-diferente-e-autentica/>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

A telessérie que adaptou grandes clássicos da literatura para a telinha da TV encontra sua ênfase nesses pontos de interseção com a mídia *online*. Não somente as elaborações de sites pelo elenco da série, mas também as especulações dos fãs expandiram o universo da adaptação literária para várias direções. Desse universo de conexão intertextual, pelo qual transitam os textos literários adaptados, selecionamos a adaptação do clássico *Dom Casmurro* para nossa leitura sobre o processo e o produto dessa adaptação contemporânea dos clássicos literários.

Em “Redes Literárias”, Maria Antonieta Pereira diz que a literatura se constitui de uma matéria porosa capaz de acolher e associar diferentes códigos e linguagens da cultura contemporânea:

O mundo fabuloso da arte literária constitui um campo propício para o cultivo de três princípios textuais da cultura de hoje: hipertextualidade, conectividade e transversalidade. Estruturando-se eles próprios como redes, tais conceitos se associam entre si, nas infinitas teias que se deslocam por telas e textos da atualidade, e assim reorientam o uso estético-social da escritura e da leitura (PEREIRA, 2007, p. 7).

Na sociedade globalizada, atravessada por estímulos audiovisuais, a leitura das obras literárias ganha novos contornos, como afirma Maria Magda Santiago: “A leitura das obras literárias torna-se uma espécie de sementeira em campos diferentes, porque o público leitor se altera com o tempo, o espaço, o nível econômico-social, a faixa etária, a etnia etc. tornando-se diferente a produção de sentido a partir da obra lida” (SANTIAGO, 2007, p. 91). A habilidade de leitura exigida pelo contexto escolar foi ultrapassada por uma rede de estratégias diversificadas, em que se exigem novos experimentos de leitura, dessacralizando os modelos estereotipados. Santiago afirma que, diante da revolução tecnológica da informática, deve-se “considerar o fato de que a formação de leitores ocorre num contexto de amplas possibilidades de acesso ao texto literário: ele se encontra disponível não apenas em livrarias, bancas de jornal e bibliotecas, mas também nas redes do meio virtual” (SANTIAGO, 2007, p. 93).

Nesta perspectiva, o público leitor da narrativa machadiana converge pelas plataformas, em incessantes possibilidades de cruzar as trilhas do bosque da leitura tradicional impressa com as trilhas de outros processos de leitura que se disseminam, em adaptações, pelas redes da tecnologia digital.

4.3.1 Leituras do Episódio *Dom Casmurro*

A narrativa *Dom Casmurro* foi adaptada para encenar, na telinha, o sétimo capítulo da telessérie *Tudo o que é sólido pode derreter*. O episódio, que será aqui analisado, foi retirado da plataforma de vídeos *YouTube*. A publicação, do dia quinze de dezembro, do ano de dois mil e quinze, conta, até o momento desta análise, com mais de três mil visualizações, mais de sessenta e cinco marcações positivas e uma marcação negativa.

Figura 24 – Episódio 7 – *D. Casmurro*



Episódio 7 de *Tudo o que é sólido pode derreter* – Adaptação da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – publicado em 15/12/2015.

Fonte: *YouTube*⁵².

Hutcheon considera que, nas adaptações, parecemos desejar “tanto a repetição quanto a mudança. Talvez seja por isso que, aos olhos da lei, a adaptação é uma ‘obra derivativa’, baseada numa ou mais obras preexistentes, porém reencenada, transformada” (HUTCHEON, 20013, p. 31). A crítica lembra, ainda, que, embora as adaptações figurem como objetos estéticos autônomos, são somente como “obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*” (HUTCHEON, 2013, p. 28, grifo da autora). Esse aspecto duplo da adaptação não significa, entretanto, julgá-la ou analisá-la, tomando por base critérios de fidelidade ou de equivalência explícita com o texto fonte, segundo a teórica da adaptação. Robert Stam (2006) propõe a adaptação como prática intertextual. Como referência para transcender a ideia de fidelidade e da análise diádica excludente dos “tipos de

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wm1TA9B5gmo>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

textos suplementares e da resposta dialógica do leitor/espectador”, Stam propõe os conceitos de dialogismo e polifonia de Mikahil Bakhtin, segundo os quais o texto torna-se “susceptível de múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações” (STAM, 2006, p. 25); e os conceitos de intertextualidade de Júlia Kristeva, como caminhos analíticos para as adaptações. Reconhece, ainda, nos conceitos de Gerárd Genette sobre a transtextualidade e suas relações transtextuais (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade, hipertextualidade), propostas mais inclusivas e produtivas para a teoria e análise da adaptação (STAM, 2006, p. 28-33).

Contrapondo os termos negativos “traição”, “infidelidade”, “deformação” “profanação”, em que se pautam alguns estudos da adaptação, Stam oferece um amplo arquivo de termos e conceitos à disposição da teoria da adaptação para dar conta da mutação de formas entre mídias:

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação, ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação) (STAM, 2006, p. 27).

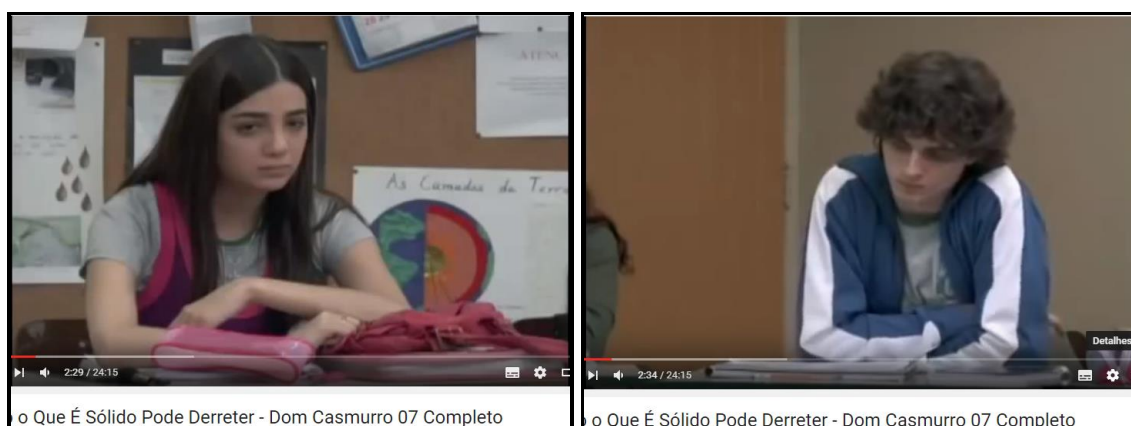
Nesse sentido, o episódio *Dom Casmurro*, da série televisiva *Tudo o que é sólido pode derreter*, como obra de reescritura e transcriação, oferece-se como leitura crítica, que não se sustenta com a recriação de uma tradição literária por critérios de equivalências, mas presentifica o clássico machadiano, alinhando à narrativa do século XIX algumas imagens e acontecimentos do século XXI. As técnicas utilizadas pelos produtores da série recuperam as linhas de interpretação do texto machadiano, mas incorporam a ele uma visão contemporânea de mundo. A produção do episódio evidencia um processo de adaptação multidirecional, dialógico e intertextual. Essa estratégia de adaptação, denominada por Diniz de hipertextualidade, evoca um texto anterior, mas isenta-se da responsabilidade de se referir explicitamente a ele:

O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras re-escrevem-nos em outro estilo; outras re-elaboram certos hipotextos cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original (DINIZ, 2005, p. 44).

Incorporando tendências da época atual, o curta consegue um deslocamento que transmite, por meio de imagens, uma visão da trama e das personagens machadianas no mundo contemporâneo, instigando um caminho de leitura que possibilita o diálogo entre pessoas de épocas e culturas diferentes. Os realizadores da série, longe de se contentarem com a transposição fiel dos elementos literários para o seu texto, optam por vivenciar a história machadiana através das lentes dos adolescentes do mundo contemporâneo, como as relações conflituosas de amor que ocorrem entre os muros das escolas. “Não importa se contada, mostrada ou se com elementos interativos, a história sempre ocorre num determinado tempo e espaço social” (HUTCHEON, 2013, p. 194). Os roteiristas da teleficção machadiana pareciam estar cientes disso, pois levaram em consideração que o telespectador pretendido para a série era o público jovem. Os adaptadores trocaram as personagens clássicas de Machado por um grupo de alunos adolescentes do século XXI.

Para atender a esse contexto de recepção, a primeira reinterpretação de sentido e mudança ocorre na ambientação. O cenário da trama não é o Rio de Janeiro do século XIX, mas o espaço de uma escola pública de Ensino Médio do mundo contemporâneo. É nesse ambiente que se passa a maioria das cenas da narrativa audiovisual, e é também nesse ambiente escolar que o tumulto das paixões contraditórias, fabuladas por Machado, entrará em cena no par Dalila e João Felipe. Por meio do conflito entre esses dois adolescentes, a trama Bentinho e Capitu é trazida para a cidade moderna do século XXI.

Figura 25 – Dalila e João Felipe – protagonistas da trama machadiana na telessérie



Tudo o que é sólido pode derreter – Episódio 07 – *Dom Casmurro*.

Fonte: *YouTube*⁵³.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wm1TA9B5gmo>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

O episódio inicia-se ao som de uma ópera, perfazendo o capítulo IX do romance machadiano, em que Bento Santiago escuta a cosmologia Marcolini. Ao som da ópera, a câmera direciona o olhar do telespectador pelos corredores da escola, até encontrar o par Dalila e João Felipe em uma casinha de madeira no parquinho da escola. Logo em seguida, a câmera focalizará, novamente, o parquinho e a casinha de madeira para mostrar a ausência do casal, representando um espaço, agora, vazio. Cessa a ópera e a câmera desloca-se para o quarto da adolescente Thereza, que reflete: “A vida é uma ópera mesmo. Uma grande ópera. Machado de Assis disse em *Dom Casmurro* que Deus escreveu o livreto e satanás compôs a partitura para montar o espetáculo” (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro*, 2015). O referencial operístico e a fala da personagem a enunciar o texto machadiano trazem, ao primeiro plano da narrativa audiovisual, o tom da tragédia criada por Machado de Assis.

Quase todas as adaptações da história de *Dom Casmurro* evocam o triângulo amoroso Bentinho, Capitu e Escobar e o tema da infidelidade feminina. Entretanto, em *Tudo o que é sólido pode derreter* temos um problema: a identificação das personagens em torno do trio machadiano, enredado numa história de ciúmes e traição. Embora a série seja uma adaptação declarada do clássico *Dom Casmurro*, o que é esclarecido no momento inicial da projeção do episódio, o telespectador não leitor da obra machadiana poderia passar pela dificuldade de fazer a leitura e a interpretação das personagens e do enredo desenvolvidos, na narrativa visual, relacionando-os à narrativa impressa. Se a narrativa de Machado mudou de contexto, ou seja, tempo e lugar, e as personagens da teleficção não são nominalizadas como as personagens da narrativa de Machado, como experienciar a arte da telinha como uma adaptação do texto do século XIX? Hutcheon explica: “Para que uma adaptação seja experienciada como adaptação, o reconhecimento da história tem de ser possível: certa fidelidade ao copiar é fundamental, de fato, justamente por causa das mudanças entre as mídias e os contextos” (HUTCHEON, 2013, p. 223).

Para instaurar esse diálogo mais explícito com a narrativa machadiana, os adaptadores trazem, para a cena, uma história paralela à história da desilusão amorosa dos colegas de classe Dalila e João Felipe: a história inventada por Machado sobre Bentinho e Capitu. Esta narrativa de ciúme masculino e infidelidade feminina é discutida pelos alunos e o professor de literatura da escola. Como proposta de atividade sobre *Dom Casmurro*, o professor recomenda aos alunos que escrevam o que entendem pela definição machadiana “olhos de ressaca” de Capitu. Assim, a narrativa televisiva busca aproximar-se dos segmentos interpretativos da ficção machadiana. A manifestação da trama casmurriana, na fatura do texto televisivo, dá-se de maneira sutil; e é a protagonista Thereza, leitora de *Dom Casmurro*,

quem orienta o diálogo entre a ficção do século XIX e o desenrolar das ações na narrativa da série. É a partir dela que o leitor/espectador será convidado a fruir, no conjunto de significados visuais, os componentes pertencentes à trama do escritor carioca. Thereza tenta, por meio das leituras do texto literário machadiano, negociar imagens que vão e vêm entre a tradição literária e o mundo presente. Questiona a infidelidade das pessoas e inquieta-se na busca de respostas acerca das implicações da traição. As reflexões de Thereza produzem um deslizamento do enredo machadiano para a trama que envolve os colegas de classe Dalila e João Filipe. Interagindo com a construção da personagem Capitu, Thereza procura juntar as peças do xadrez machadiano para, como boa jogadora, compor o xadrez psicológico que envolve a desilusão amorosa dos colegas.

Segue-se, então, a ruptura do namoro dos adolescentes Dalila e J.F. (redução do nome João Felipe pelos colegas de classe), e prevalece uma atmosfera de situações mal esclarecidas em relação ao rompimento do casal. Nesse ponto, a narrativa *Tudo o que é sólido pode derreter* articula-se, diretamente, com a dúvida sobre as verdades dos fatos narrados por Bentinho em relação à infidelidade de Capitu. As fabulações, propostas pelos realizadores da série, engendrarão a possibilidade de reconhecimento da transposição da desventura amorosa das personagens machadianas para o novo espaço da cultura de que fazem parte. Para promover o encontro do leitor do texto machadiano com o leitor/telespectador do episódio, cerca-se o fim do namoro dos adolescentes Dalila e J.F. de olhares desconfiados, sorrisos maliciosos e falas que oscilam entre defensores e detratores do feminino. O suspense da dúvida, do desagravo e das desconfianças do Bentinho machadiano é transferido para a personagem Dalila que é cercada de um vago mistério, aquele mesmo mistério individual, que rondava a protagonista de *D. Casmurro*. Os comentários maliciosos e insinuadores do narrador Bentinho sobre a infidelidade de Capitu são, agora, preenchidos pelas “focacas” de alguns alunos do colégio em relação a Dalila, fazendo convergir, a mais de um século, esses dois femininos.

Figura 26 – Alunos do colégio – Episódio *D. Casmurro*



Alunos do colégio comentando sobre o fim do relacionamento de J.F e Dalila. *Tudo o que é sólido pode derreter* – Episódio 07 – *Dom Casmurro*.

Fonte: YouTube⁵⁴.

Eu soube que na própria casa do João Felipe a Dalila deu em cima do melhor amigo dele, aí o João Felipe percebeu, óbvio, e apertou o braço dela, mas com força mesmo, ficou até marcado. Eu até vi (Depoente Cláudia Melissa – 1º Ano do Ensino Médio).

Eu acho que ela tem direito de decidir sobre o próprio corpo. Parece que ela tá grávida e tal... Mas também, quem mandou não usar camisinha? (Depoente Rebecca Carratu – 3º Ano do Ensino Médio).

Não quero falar sobre o que não vi. Não sei, não estava lá, eles terminaram e pronto. Agora, que rolou traição, isso rolou (Depoente Igor Paixão – 1º Ano do Ensino Médio). (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro*, YouTube, 2015).

Marcos, o amigo de Thereza e também colega de turma de Dalila e F.J, completa ao questionar Thereza: “_ Quem você acha que ela pegou, ehn? Porque mesmo se foi o melhor amigo do J.F, não dar pra saber. Todo mundo é melhor amigo dele [...]” (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro*, YouTube, 2015). Para Benjamim, nas traduções que não se conduzem como meras transmissões, “a vida do original alcança, de maneira constantemente, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIM, 2001, p. 195). Assim, vemos o fantasma da traição, que povoa a imaginação de Bentinho na narrativa *D. Casmurro*, espalhar-se pelos corredores da escola pública do século XXI. As conversas veladas e a replicação da fala de um dos alunos que afirma, categoricamente, “Agora, que rolou traição, rolou” (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro*, YouTube, 2015), remetem ao julgamento de Bentinho na narrativa do século XIX. Nesse aspecto, podemos dizer que se transpõe, para o audiovisual, uma estratégia que também é do romance, que sugere o eixo tematizado em *Dom Casmurro*, e que transporta suas leituras ao longo dos tempos: as implicações ocultas na

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wm1TA9B5gmo>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

verdade dos fatos narrados por Bentinho. Interessante perceber que, ao colocar em evidência a interação entre as várias vozes dos colegas, ora acusando, ora defendendo Dalila, ecoam, nas falas dos adolescentes, vozes dos leitores da tradição literária, nos mais diversos efeitos de opinião, sobre a infidelidade da musa machadiana.

É assumindo o lugar de uma dessas leitoras que Thereza tentará decifrar o enigma que envolve o olhar de Capitu. Num processo imaginário, Thereza promove um encontro com o tio falecido, que lhe esclarecerá os mistérios que cercam os olhos da cigana oblíqua e dissimulada de Machado de Assis. Em uma cena, Thereza faz as anotações sobre o ciúme da personagem Bentinho, quando o fantasma do tio aparece para lhe confessar: “O problema é o tempo Thereza. Todos são devorados pelo tempo. Todos morrem. Menos eu. Eu, Bentinho, fico com minha solidão. Só eu fico para sofrer pensando nela.” Thereza deduz: “Capitu?”, e o tio/Bentinho acrescenta: “Os olhos dela... Os olhos dela... eu nunca vou saber.” E o tio conclui, perguntando a Thereza: “Já descobriu o que são olhos de ressaca?” (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro, YouTube, 2015*). Thereza descobre, assim, o significado de olhos de ressaca e oblíquos de Capitu: olhar não definido e dissimulado.

A atriz Fernanda Montenegro, no ensaio “Uma nação Capitu” (2008), considera que o olhar da personagem machadiana “é um patrimônio do feminino brasileiro”:

Machado nos ensinou a vê-lo e o equacionou. Esse olhar é a nossa miscigenação, a nossa aparente submissão, são as nossas olheiras amorosamente gulosas, quentes e erotizadas. É o olhar que denuncia a marginal vitória desse ser-mulher colonizado. Olhar de quem dissimuladamente aceita o jogo surdo, silencioso, de carrasco e vítima, jogo fascinante e cruel na aparente aceitação das diversas manifestações do relacionamento. Essa luta fascina Dom Casmurro porque ela é jogada no campo da dúvida (MONTENEGRO *apud* SCHPREJER, 2008, p. 14).

Esse olhar emblemático, reconhecível numa mulher madura ou numa adolescente, ou mesmo nas duas, como afirmou o narrador Bentinho, “que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”, possivelmente contribui para a renovação do interesse em adaptar a história de *Dom Casmurro*; e para a capacidade da personagem Capitu sobreviver às grandes mudanças contextuais, artísticas e culturais, além das midiáticas. A Capitu machadiana, na telessérie, é reiterada na *performance* de uma adolescente independente, emocionalmente transgressiva, que provoca o olhar desconfiado e malicioso do outro, como provocou no narrador Bentinho.

Assim como a Capitu de Machado foi constituída por enigmas, a Capitu de *Tudo o que é sólido pode derreter* é visualmente misteriosa e escorregadia, deixando seu comportamento

sob a suspeitas dos colegas. Dalila (Capitu) recolhe-se, pouco fala, é quase tão silenciosa quanto a Capitu de Machado. Thereza, fazendo uma comparação entre a personagem do romance machadiano e a personagem Aurélia, de José de Alencar, define-as como mulheres conscientes de seus destinos: “São mulheres ativas que decidem falar ou calar. No fundo, são elas que decidem, mesmo que o autor não queira dizer... Eu preciso falar com a Dalila, ela precisa falar. Eu preciso ouvir a versão de Capitu sobre os fatos. A Capitu precisa falar.” (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro, YouTube, 2015*).

Dalila não dá sua versão dos fatos a Thereza. Permanece insondável, silenciosa e escorregadia como a Capitu machadiana. Thereza diz acreditar que Capitu também não falaria. Esta construção, numa perspectiva crítica, leva-nos a admitir que a força da personagem machadiana está em seu silêncio. E talvez seja nesse jejum de palavras, tanto na narrativa do século XIX como na proposta de sua tradução do século presente, que a personagem faz permanecer as nossas dúvidas de leitores sobre a sua verdadeira essência. É por não se deixar capturar completamente que Capitu se propõe, sempre, às releituras. A personagem foi convocada para dar continuidade a esse enigma: o destino de Capitu é não se revelar, o de Bentinho e do leitor é o de permanecer na dúvida.

A forma como a teleficção enreda o sentido do silêncio de Dalila (Capitu) traz outras sutilezas para a trama e instaura mais um desafio interpretativo à leitura da narrativa machadiana. Nos intervalos de silêncio, que se fazem entre as duas adolescentes, pensamentos de Thereza e Dalila cruzam-se. As vozes de seus pensamentos são somadas à retrospectiva que Dalila tem de J.F sussurrando em seu ouvido e ela perguntando ao namoradinho: “Você tá apaixonado por ela?” (*Tudo o que é sólido pode derreter – Dom Casmurro, YouTube, 2015*). Ela quem? Thereza? O infiel da trama é J.F, ou seja, o Bentinho do século XXI? O elaborado trabalho de interpretação visual coloca em evidência os pensamentos de Dalila e Thereza em *flashback*, trazendo às lembranças de Thereza a imagem de Dalila e J.F discutindo no pátio da escola. No desenlace dessa discussão, há a sugestão da presença de uma terceira pessoa, interferindo no relacionamento do casal. Estas memórias de Thereza fazem eclodir um vasto campo de referências, iluminando novas interpretações para a obra do escritor carioca do século XIX. O triângulo amoroso machadiano Bentinho/Capitu/Escobar poderia ser dramatizado em Dalila/João Felipe/Thereza? As linhas interpretativas da série novelística são tão sugestivas quanto o duplo estereótipo que a crítica traçou, ao longo dos séculos, para a personagem Capitu: mulher infiel ou mulher sem culpa.

Figura 27 – Triângulo amoroso sugerido na trama da telessérie



Fonte: *YouTube*⁵⁵.

Tendo em vista que a história machadiana é sobre a infidelidade do feminino e não do masculino, pelo menos em leituras que avaliaram as personagens heterossexualmente, parece difícil modificá-la. Porém, a adaptação do século XXI conseguiu realizar esta façanha, recontextualizando a narrativa machadiana para que a interpretássemos de forma distinta, presenciando-a em novos contextos. Suspende-se o juízo que o narrador Bentinho tem sobre a companheira. Os adaptadores tiraram Capitu de sua leitura inicial de mulher adúltera, impregnada pela visão bentiniana, para colocá-la no papel de mulher traída. Assim, na versão televisiva, Bentinho e Capitu são autorizados a trocar os papéis de esposo ciumento e esposa infiel para namoradinha ciumenta e namorado infiel.

O tradutor/ adaptador do texto machadiano é convidado a inventar e reinventar os fios que entrelaçam as vozes narrativas do texto de partida para acrescentar novos timbres de sentido ao texto de chegada. Conforme as palavras de Thais Flores Nogueira Diniz, “a tarefa do tradutor passa a ser vista também como atividade do leitor-construtor do sentido – e não apenas de escritor” (DINIZ, 1999, p.28). Ou como esclarece Brandão: “O insabido que perpassa o trabalho do tradutor obriga-o a passar quatro vezes pelos territórios da ficção: o do texto traduzido, o da cultura a que ele pertence, o do escritor e ao seu próprio mundo pessoal e cultural” (BRANDÃO, 2006, p. 52). Hutcheon explica que quando as histórias são adaptadas “entre mídias, tempos e lugares”, ou seja, quando elas viajam, “acabam unindo o que Edward Said chamou de ‘processos de representação e institucionalização’” (HUTCHEON, 2013, p. 202).

O discurso do texto adaptado, muitas vezes, precisa ser modificado para se acomodar no novo contexto de recepção. Fabular e produzir imagens evocativas, que organizem uma visão do mundo do texto em tradução e o do mundo cultural, em que se insere o novo texto, é

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wm1TA9B5gmo>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

evidenciado no confronto do tema da traição, recorrente tanto no texto machadiano como no texto de *Tudo o que é sólido pode derreter*. O tema tratado com seriedade excessiva pelo narrador Bentinho é, na sociedade em que agora é incorporado, analisado pelo pai da adolescente Thereza, como um comportamento moralista de uma sociedade predisposta ao julgo. Isto é possível, porque, no contexto atual, a narrativa casmurriana escapa ao controle do ciúme obsessivo de Bentinho.

O pai da adolescente relativiza o tema e diz que quando se é jovem é preciso comparar, antes de escolher para sempre. Agindo com naturalidade, revela à filha que já foi infiel no passado. Assim, o tema da infidelidade, ao ser transposto para a realidade brasileira do século XXI, é atualizado, uma vez que o contexto cultural e social do momento distancia-se do contexto conservador em que foi fabulado *Dom Casmurro*. Assim, na adaptação, é dada atenção aos signos culturais, pois como esclarece Ismail Xavier sobre a relação literatura/cinema “um livro e um filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo de esperar, portanto, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro” (XAVIER, 2003, p. 62).

Não que houve interesse dos tradutores/adaptadores em *Tudo o que é sólido pode derreter* em propor um jogo de forças, numa oposição premeditada, em que a nova proposta de texto anule as imagens interpretativas do texto clássico. A intenção foi explorar as mais sutis e mais ricas possibilidades de pensamento e expressão abertas pelas propriedades de tradução do outro. A perspectiva foi manter com a narrativa machadiana um diálogo, estabelecendo com ela uma relação conflituosa e não menos lógica de significação, para, assim, atingir sua motivação estética e alcançar o repertório de seus destinatários. Maria Clara Castellões de Oliveira, em “Ética ou Éticas da tradução”, observa que “um projeto de tradução, quer individual ou coletivo, constrói-se a partir de constrições histórico-culturais e deve ser lido, criticado, avaliado, a partir de um entendimento dessas mesmas constrições” (OLIVIERA, 2007, p. 5). Em um contexto expansivo, onde se avultam as diferenças culturais e o espaço do novo saber insere-se, intersticial, pelas práticas criativas, descentrando e elidindo os limites convencionais das atividades críticas e artísticas; há de se considerar esse aspecto constricto, ou seja, lidar com os ganhos, mas também com os danos, intrínsecos à atividade tradutória. Como argumenta Stam:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer

romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27).

No projeto idealizado pelos adaptadores do texto machadiano, percebe-se um exercício de tradução que se constrói no desejo de flerte com as ideias do texto clássico. Assim, o título do romance declarado na adaptação, a leitura e discussão da obra pelo professor e alunos, o complexo enredo ou desenredo amoroso, o tema da infidelidade, as impressões do olhar de Capitu e toda a ambiguidade que cercam a trama do romance do século XIX estão em transparência na telessérie contemporânea. Entretanto, ao lermos a nova tessitura da narrativa machadiana, é clara a operação efetuada pelos adaptadores na atualização da pauta do livro, que sofre uma transformação social e cultural para ajustar o enfoque da trama ao novo circuito de sentido do receptor que ele tem em vista. Na verdade, o processo de tradução/adaptação, ao qual se empenham os produtores do episódio *Dom Casmurro* da série *Tudo o que é sólido pode derreter*, remete à proposta de Claus Clüver de que “[...] os textos são, até certo ponto, construídos pelos seus leitores e pelo contexto em que são recebidos” (CLÜVER, 2001, p. 341).

Hutcheon defende que a adaptação como produto é estruturada na perspectiva de “tema e variação”, “ou de repetição na diferença”. O que significa que não só ocorrerá mudança no processo de adaptação, mas que este se dá por diferentes causas, inclusive “dos contextos de recepção e criação” (HUTCHEON, 2013, p. 192). Hutcheon observa que “a materialidade envolvida na mídia e no modo de engajamento da adaptação – o tipo de impressão do livro, o tamanho da tela da televisão, a plataforma na qual um jogo é jogado – é parte do contexto de recepção e, muitas vezes, também do contexto de criação” (HUTCHEON, 2013, p. 193). A teórica ainda inclui, nesse contexto, os elementos responsáveis pela apresentação e recepção, tais como: “a quantidade e o tipo de ‘propaganda’ que uma adaptação recebe – publicidade, cobertura da imprensa e resenhas críticas dirigidas a ela. O *status* de celebridade do diretor ou das estrelas também é um elemento importante do contexto de recepção” (HUTCHEON, 2013, p. 193). *Tudo o que é sólido pode derreter* é resultado da criatividade de uma geração emergente de artistas cineastas que nasceu em um contexto motivado pelos impulsos das mídias tecnológicas, ou como definiu Jenkins, “impulso transmidiático que está no centro da cultura da convergência” (JENKINS, 2008, p. 178). Rafael Gomes, Esmir Filho e Mariana Bastos, roteiristas e diretores da adaptação do

clássico machadiano, são também os produtores de *Tapa na pantera*⁵⁶, um dos primeiros e maiores hits do *YouTube*, atingindo a marca de um milhão de espectadores e acessos, ao longo do ano de 2006. É, assim, uma geração de adaptadores que conhece a amplitude que as mídias tecnológicas trouxeram para as práticas de adaptação.

Embora a telessérie *Tudo o que é sólido pode derreter* não tenha sido um projeto elaborado para as plataformas do ciberespaço, uma vez que a adaptação dos clássicos literários almejava a plataforma da TV, os meios de comunicação *online* inseridos no seu contexto de criação e recepção deram a ela novas dimensões receptivas e interpretativas. Nesse espaço *online*, a narrativa televisiva experimenta-se como uma ciberadaptação ou cibertradução – adaptação do literário criada fora do meio digital e para outra mídia, mas que foi parar no meio digital, e se adequou de tal forma a ele que passou a circular e ser recepcionada nesse meio. O episódio da série televisiva circulou no site oficial da TV Cultura e ainda circula no canal de vídeo *YouTube*, no *Facebook* da série e em outras plataformas da rede.

Acreditamos que essa adequação, sem dificuldade, da ficção seriada ao contexto do ciberespaço deve-se ao fato de seus adaptadores a terem construído como uma história bem enredada. Como observou Mota, em citação anteriormente, essa é a prioridade em um projeto transmídia. As relações elaboradas entre as personagens e o enredo serializado contribuíram para que os episódios pudessem, facilmente, expandir-se para além da televisão, deslocando-se para as plataformas do ciberespaço, levando o telespectador a retornar a ela e mantê-la viva e estimulante, mesmo muito tempo depois da TV e do site oficial da TV Cultura deixarem de oferecê-la. No episódio *Dom Casmurro*, publicado no *YouTube*, site do qual recortamos para embasar nossa análise, encontram-se os seguintes comentários de fãs:

⁵⁶ Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=tapa_na_pantera>. Acesso em: 30 abr. 2016.

Figura 28 – Comentários de fãs sobre a telessérie



Fonte: *YouTube*⁵⁷.

Chama a atenção como a teleficção adaptada das obras clássicas da literatura conectou-se à participação do leitor/internauta. Seu deslocamento, promovido pela apropriação dos fãs, e a flexibilidade para se adaptar em outras plataformas além da telinha da TV condicionam-se à sua estrutura de episódios curtos, bem compactados e da autonomia de interpretação de cada episódio. Essa estrutura a fez transitar, facilmente, por exemplo, pela plataforma do site de vídeo *YouTube*, deixando-a à disposição do leitor para acessá-la e comentá-la, deixar impressões de leitura e também transportá-la para outros ambientes, expandindo, assim, o seu repertório de leitura-escritura.

Se Tudo o que é sólido pode derreter não se originou como proposta de trafegar por múltiplas mídias, ela transformou-se em ficção em rede. Iniciou-se como arte, que desenvolveu seu repertório por meio da releitura dos clássicos, adaptando-os em série para a mídia televisiva que, por sua vez, também foi transmitida, no ciberespaço, para o telespectador/internauta, no site oficial da TV cultura, interagindo mais de duas mídias. A série também é transportada para DVD, que foi lançado posteriormente. Além dos treze episódios, o DVD contém o *making of* e traz a novidade de quatro livros eletrônicos (*e-book*) das narrativas *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraes; e *O Guardador de Rebanhos*, do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wm1TA9B5gmo>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

O *making of* e as narrativas eletrônicas remetem-nos ao conceito de paratextualidade, o segundo tipo de transtextualidade, de Genette. Ao ampliar o conceito de paratextualidade para o terreno das produções fílmicas, Stam comenta que ela refere-se a todos os materiais fora do texto, como “*pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor.*” Na paratextualidade, também estão inclusas “as sequências que foram filmadas, mas não estão inclusas na versão final” (STAM, 2006, p. 30). No caso da teleficção *Tudo o que é sólido pode derreter*, os paratextos funcionam no *making of*, nas narrativas eletrônicas de algumas obras adaptadas para a série, no resumo da série em plataformas *online*, como no site <https://vimeo.com/56609754>, nas entrevistas com os diretores, roteiristas e elenco da série, nas resenhas propagandísticas, ou seja, todos esses “materiais paratextuais que remodelam nossa experiência e compreensão do próprio texto” (STAM, 2006, p. 30). Solto do ambiente ficcional, mas também em paralelo a série, os ambientes virtuais das redes sociais – *blog* da série, *twitter* oficial, *facebook*, página no IMDB, contribuem para a expansão da adaptação, fazendo com que o público participe e interaja diretamente com seu conteúdo.

Quase um ano após o encerramento da primeira temporada da telesérie na TV Cultura, a editora Leya fechou contrato com o diretor Rafael Gomes para fazer uma adaptação romanceada da série. O objetivo da editora era ampliar seu número de títulos voltados para o público infanto-juvenil, acreditamos que como forma de acompanhar, no meio editorial brasileiro, o que vem ocorrendo no mercado consumidor americano, como por exemplo, com a literatura *Harry Potter* e a saga *Crepúsculo*. Ao encomendar a adaptação da ficção televisiva para a mídia impressa, a editora sabia que podia contar com um público consumidor pré-selecionado e pré-existente para este tipo de ficção, um público já familiarizado com a “franquia” a ponto de se sentir atraído por sua recriação em outra mídia.

Figura 29 – Capa do livro *Tudo o que é sólido pode derreter*



Autoria de Rafael Gomes e publicação da Editora Leya (2011). A arte da capa remete à abertura da série de 2009.

Fonte: *Google*⁵⁸.

Embora os textos adaptados tenham suas confluências, quando *Tudo o que é sólido pode derreter* foi adaptada para o livro, o diretor/escritor Gomes expandiu a história dos clássicos e a história da série, acrescentando dados e acontecimentos que não aparecem nos treze episódios da série, além das mudanças na temática. Ocorreram, também, transformações na dimensão física, exigindo novos esforços do adaptador:

Decidi, na medida do possível, emular o estilo dos autores no livro. O capítulo sobre Machado de Assis, por exemplo, é escrito na mesma estrutura de *Dom Casmurro*: vários capítulos curtos, numerados e intitulados. No capítulo de Senhora, tem uma tentativa de rebuscamento de linguagem do romantismo, especialmente no início. As primeiras linhas do capítulo são quase uma transcrição do livro de José de Alencar, adaptada, claro, para aquilo que está acontecendo com a Letícia e a Thereza.

Tem uns em que isso não acontece. Por exemplo, o capítulo do Gonçalves Dias, *Canção de Exílio*, eu quis fazer ele inteiro epistolar. São só os e-mails que elas trocam umas com as outras, o que eu achei muito mais legal pra formato de literatura do que ficar contando o que estava acontecendo com as personagens. Era uma história de três meninas em três países diferentes, o que seria mais legal do que mostrar os e-mails que elas trocam umas com as outras? (...) Então, foi na linguagem que eu supri as necessidades de

58

Disponível

em:

<<https://www.google.com.br/search?q=capa+do+livro+e+da+telessérie+tudo+o+que+é+sólido+pode+derreter>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

oxigênio mesmo que esse texto precisava pra viver sendo literatura (GOMES, 2013)⁵⁹.

Há um novo engajamento e uma forma diferente de mídia no movimento de adaptação da série para o livro. Hutcheon observa que, no processo de adaptação, a ação mais comum é a passagem do modo contar para o mostrar, como ocorreu na adaptação dos clássicos literários para o curta e para a telessérie. Entretanto, como explica a teórica da adaptação, a “romantização”, ou seja, os romances adaptados a partir de roteiros para cinema e televisão são cada vez mais comuns. E existe ainda a “(re-) romantização”, que parece ser mais próxima do que ocorreu no fenômeno *Tudo o que é sólido pode derreter*. Gomes escreve um romance adaptado (2010) da série televisiva (2009), que por sua vez é uma adaptação dos clássicos do século XVI ao século XX. A travessia do televisivo para a arte literária exige maiores desdobramentos no processo de tradução, já que além da arte visual, estará imbricada, também, uma nova recriação para a literatura clássica, que deu origem à série, e, agora, precisa ser recriada para a mesma mídia de origem. Nessa mídia de regresso, envolve o modo “contar uma história”, o que significa fazer o leitor “mergulhar num mundo ficcional através da imaginação” (HUTCHEON, 2013, p. 47).

Cada formato de mídia e seu modo de engajamento possuem especificidade e essência próprias, “cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras”, esclarece Hutcheon (2013, p. 49). O adaptador Gomes tinha consciência dessas diferenças. Em sua composição impressa, as cenas da telessérie, contadas agora por meio das palavras, tomam emprestados, inclusive, recursos da literatura clássica para compor a dimensão física da obra, como por exemplo, a adaptação do episódio *Dom Casmurro*, que remete à estrutura do texto machadiano, como explicado pelo autor de *Tudo o que é sólido pode derreter*.

Na passagem do modo mostrar para o modo contar, houve também o desafio técnico para representar, em palavras, o efeito e o sentido das mídias de comunicação nas redes sociais do século XXI, como ocorre no episódio da série *Canção do Exílio*. Gomes depara-se com o desafio de organizar um tecido literário direcionado a um infinito de conexões comunicativas da mídia digital. A estratégia foi criar uma narrativa literária interligada à grande rede midiática, utilizando o formato de correio eletrônico, com uma linguagem verbal semelhante aos diálogos trocados *online*. Assim, o quarto capítulo é inaugurado com um *e-mail* da personagem Thereza a amiga Kit que mora em Nova York; e todo o desenrolar do

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/12/trajetoria-e-concepcao-das-diferentes-narrativas-de-tudo-que-e-solido-pode-derreter>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

capítulo é marcado pela troca de e-mails entre Thereza e as duas amigas, Kit e Noa, ilustrando a comunicação mais comum entre os jovens contemporâneos.

Tudo o que é sólido pode derreter fez um caminho inverso ao da maioria das obras audiovisuais. Adotando a perspectiva da página-tela à página-livro, a série, que conquistou o público leitor adolescente, depois de navegar nas telas dos televisores e computadores, retornou à casa de onde retirou a matéria para sua existência: ao livro impresso. A narrativa, que se inspirou nos grandes clássicos da literatura para fabular sua história, também foi publicada na versão eletrônica (*e-book*) permitindo que sua leitura seja feita, também, por meio dos dispositivos digitais.

Como parte do repertório desta ciberadaptação contemporânea, a narrativa *D. Casmurro* passa a ser convergida pelas tecnologias digitais. Sua recriação, nesse interconectar de mídias de naturezas distintas, traz, para sua composição, interfaces variadas de formas e gêneros, colocando-a na esteira da convergência de mídias. Esse fenômeno adaptativo, pelo qual passa a narrativa machadiana, reitera um aspecto já observado por Pierre Lévy, no contexto das novas mídias, segundo o qual “A ciência e as mídias fazem eco umas para as outras, interpenetram-se, contribuem para inflar a esfera dos signos, sem amarras” (LÉVY, 2003, p. 180). O clássico machadiano recusa a ser mero contemplador das novas mídias, ele faz-se audível e visível no cinema, na televisão, nas telas do computador e do vídeo, sem falar nas redes sociais da *Web 2.0*. E assim, as histórias do escritor do século XIX vivem, “através de suas ‘crias’ – iguais, porém diferentes” (HUTCHEON, 2013, p. 224).

No próximo capítulo, mostraremos a recepção das narrativas curtas de Machado de Assis em desenhos de animação, organizada pelo projeto educativo nacional da TV Escola. As ciberadaptações machadianas que chegam às plataformas da TV e do site da TV Escola são modelos de arte que unem diferentes mídias - Literatura, TV, Computador – no sistema semiótico que rege o processo de criação contemporâneo. Essa confluência de signos e mídias faz com que o texto de Machado, criado em um período histórico anterior, seja atualizado para a contemporaneidade, tornando-se próximo do atual público receptor: adolescentes e crianças do século XXI. Trataremos, também, da recepção da literatura clássica de Machado na subcultura das produções independentes de fãs. Abordaremos como os leitores admiradores de Machado encontraram, nos novos espaços da *Web 2.0*, o ambiente adequado para publicação de seus intertextos com a obra do escritor do século XIX, bem como o espaço para a formação de comunidades com outros fãs de sua literatura.

5 CAPÍTULO 4 – DOS PROJETOS EDUCACIONAIS À CULTURA PARTICIPATIVA DOS FÃS: APROPRIAÇÃO DO CLÁSSICO MACHADIANO DENTRO E FORA DA ESCOLA

É muito legal o esforço de reaproximar o jovem da literatura, porque desfaz um grande trauma nascido na abordagem do tema pelos colégios. Ao ler por obrigação, o pessoal cria preconceito com histórias bacanas, como as de Machado.

(Helder Santos)

O melhor drama está no espectador e não no palco.

(Machado de Assis)

5.1 Curta o curta – o estímulo educativo na adaptação de contos machadianos

Há, também, uma motivação pedagógica por trás das várias adaptações literárias para o cinema, televisão e outras plataformas. Estudantes de literatura e seus professores, no ímpeto de estimular a imaginação cinematográfica de seus alunos, representam um dos maiores mercados de incentivo para as obras adaptadas do texto literário (HUTCHEON, 2013, p. 132). Atendendo a esta perspectiva adaptativa, ao estímulo educativo, a rede nacional de TV Educativa, TV Escola, movimenta-se nessa indústria pedagógica da adaptação, povoando o imaginário infanto-juvenil com curtas de animação da literatura clássica machadiana.

De certa forma, podemos dizer que a presença da literatura do escritor do século XIX, como fonte para a ficção televisiva do portal da TV Escola tem como principal objetivo criar condições para a leitura da literatura machadiana por meio da versão audiovisual. Para isso, a TV Escola criou, no ano de 2012, um Edital de Seleção Pública, objetivando a escolha de três projetos inéditos de curta-metragens em animação, cujos argumentos e narrativas constavam de uma adaptação livre de um dos contos do escritor Machado de Assis, a serem desenvolvidos por produtoras brasileiras independentes. O edital declarava, ainda, que todos

os projetos percorreriam as plataformas do canal da TV Escola, da internet e outros meios de exibição, além de suportes em DVD e outras mídias¹.

Sandra Reimão, ao tratar das interfaces entre a arte literária e ficção televisiva no Brasil, considera que, a despeito de fatores positivos e negativos sobre a interconexão dessas duas artes:

[...] talvez o mais produtivo seja pensar em uma visão englobante que insira o livro no conjunto dos sistemas de comunicação social. É inegável que, a partir do século 20, os meios eletrônicos de comunicação somam-se à produção impressa como instrumentos de informação, educação e cultura².

A TV Escola é uma plataforma de comunicação baseada na televisão e distribuída, também, na Internet ao vivo, vinte quatro horas. Sua programação inclui faixas para a Educação Infantil, para o Ensino Fundamental e Ensino Médio. A TV Escola pode ser sintonizada via antena parabólica (digital ou analógica) em todo o país, e seu sinal está disponível, também, nas TV's por assinatura³. No site oficial (<http://tvescola.mec.gov.br/>), o espaço Videoteca está dividido por áreas temáticas. Na área de Literatura, estão publicados audiovisuais, que vão desde vídeo-aulas, entrevistas com escritores, documentários sobre escritores, até versões fílmicas de obras literárias.

As adaptações dos contos machadianos constam de um período de 2013 a 2015. O movimento transtextual ramificou-se pelo cinema de animação com a adaptação de cinco contos do escritor carioca, adaptados por equipes de profissionais diferentes. Entre as adaptações estão: *Um Apólogo* (2013), baseado no conto de mesmo título, publicado na coletânea *Várias Histórias* (1896); *Aurora sem dia* (2013), inspirado no conto homônimo da coletânea *Histórias da meia noite* (1873); *Tênis da Hora* (2014), baseado na narrativa “A chinela turca”, publicado em *Papéis Avulsos* (1882); *A Ciência do bem e do mal* (2015), adaptado do conto “Adão e Eva”, de *Várias Histórias* (1896) e *Miss Dollar* (2013), adaptado do conto homônimo da coletânea *Contos fluminenses* (1870). Todas as versões, produzidas sob a forma de curtas de animação, incluíram uma expectativa de leitura para espectadores mais jovens. Assim, a faixa etária, na classificação dos curtas, é de 12 a 14 anos.

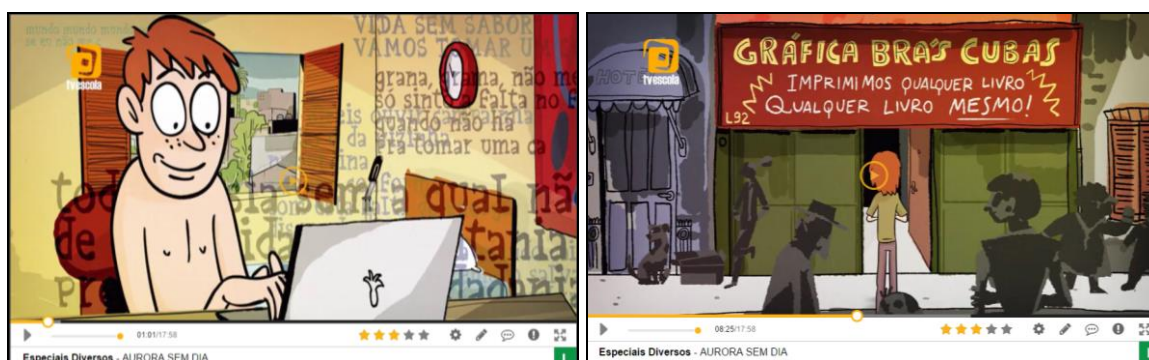
¹ Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2012/06/tv-escola-abre-inscricoes-para-editais/>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

² Marcus Tavares. Literatura e TV. Entrevista com Sandra Reimão. Disponível em: <<http://revistapontocom.org.br/entrevistas/literatura-e-televisao>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

³ Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/tv-escola/apresentacao/299-programas-e-aco-es-1921564125/tv-escola-114042023/12338-como-assistir>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

O portal de educação da TV Escola apropriou-se dos contos machadianos, gênero mais produzido pelo escritor carioca, para, a partir dessas narrativas literárias, criar curtas de desenhos animados, provavelmente, intencionados a capturar o público pré-adolescente e adolescente a fim de levá-los, por meio de uma recriação divertida, a ler as narrativas literárias que lhes serviram de base. Como observa Hutcheon, “essa motivação ‘faça-com-que-eles-leiam’ é o que alimenta toda uma recente indústria pedagógica” (HUTCHEON, 2013, p. 163). Para alcançar esse público diferenciado, no processo de adaptação em versão animada, as narrativas machadianas tiveram que passar por mudanças, inclusive, na transformação das personagens adaptadas, para torná-las mais identificáveis com o público receptor. Na adaptação de “Aurora sem dia”, por exemplo, os adaptadores levam em conta o contexto de recepção atual até a personagem Luiz Tinoco. Na narrativa de Machado, Luiz Tinoco é um rapaz romântico, com pretensões literárias, capaz de produzir ardentemente poesias, mas sem muita habilidade poética. Pensando em aproximar a personagem romântica do século XIX com o jovem contemporâneo, os adaptadores de “Aurora sem dia” transvestem Luiz Tinoco em um poeta blogueiro do século XXI.

Figura 30 – Curta de animação *Aurora sem dia*



Baseado no conto homônimo de Machado de Assis.

Fonte: TV Escola⁴.

A personagem Luiz Tinoco consegue, assim, transcender seu tempo e lugar de criação para aproximar-se do jovem internauta contemporâneo que utiliza as redes sociais para divulgar suas produções literárias alternativas. Ao falar sobre a produção animada do conto de Machado, o roteirista e produtor Fabiano Maciel diz não considerar um grande desafio adaptar Machado para os dias atuais, pois suas histórias se encaixam tanto no século XIX como no século XXI, da mesma forma que elas irão funcionar daqui a duzentos anos se

⁴ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/aurorasemdia>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

alguém quiser adaptá-las novamente⁵. Como afirma uma das personagens, no fechamento do curta de animação: “As coisas mudam, mas os homens são sempre os mesmos.”⁶

Guto Nobre, roteirista do conto “Um Apólogo”, também reconhece a atemporalidade dos temas machadianos. Para ele, em “Um Apólogo”, Machado oferece-nos uma pergunta filosófica bem contemporânea e pertinente ao universo competitivo em que vivemos: “quer você ser agulha e abrir caminhos ou quer você ser linha e seguir atrás dos caminhos abertos pela agulha?”. Esta questão filosófica de Machado atravessou o século XIX até os dias atuais e nos chega como herança desse pensador, diz o roteirista de *Um Apólogo*. Braga ressalta que, em tempos de culturas tecnológicas, cujos atrativos são os sites de relacionamentos, como o *Facebook*, invocar Machado de Assis para uma geração carente deste tipo de referência é uma oportunidade única⁷. Na adaptação de “Um Apólogo”, os adaptadores, além de preservarem as ideias centrais da narrativa machadiana, mergulham o telespectador, desde o início, no ambiente social e histórico do Brasil do século XIX, precisamente, na passagem político-histórica do Império para a República. Com pesquisas antecipadas em livros de fotografias e de materiais característicos da época, como os móveis e os objetos de costura (agulha, linha, dedal, alfinetes, tesouras), os adaptadores reproduzem o cenário do período machadiano, com a novidade de retomar esse ambiente, utilizando os recursos da tecnologia digital de animação 3D.

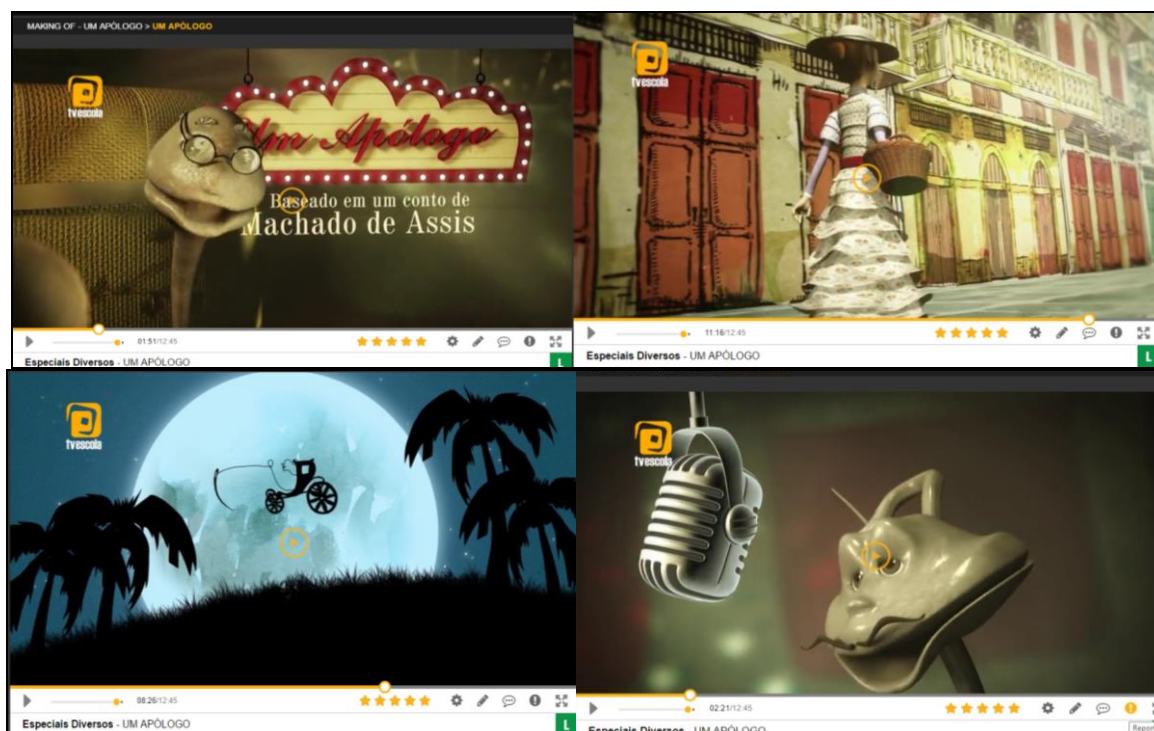
Nas cenas do curta animado, o diálogo entre as artes visuais entra em ação com memórias cinematográficas e televisivas que muito despertaram o interesse do telespectador nas décadas de oitenta e noventa. A agulha, por exemplo, aproxima-se da imagem das Tartarugas Ninjas, grupo de tartarugas antropomórficas que receberam os nomes dos quatro artistas italianos do Renascimento: Leonardo, Raphael, Donatello, Michelangelo. A série animada de TV, que teve seu auge de popularidade no final dos anos 80 e início dos anos 90, tinha entre sua principal audiência o público jovem e infantil. O clássico *E.T.*, dirigido por Steven Spielberg e lançado no início dos anos 80, também tem seu espaço nas memórias do telespectador dessa produção animada da TV Escola.

⁵ Comentário de Fabiano Maciel no *Making of* do curta “Aurora sem dia”. Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/especiais-diversos-making-of-aurora-sem-dia>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁶ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/umapologo>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁷ Comentários do roteirista Guto Nobre e do diretor Guga Braga sobre a adaptação do conto “Um Apólogo”, de Machado de Assis. *Making of* do curta. Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/making-of--um-apologo>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

Figura 31 – Curta de animação *Um Apólogo*



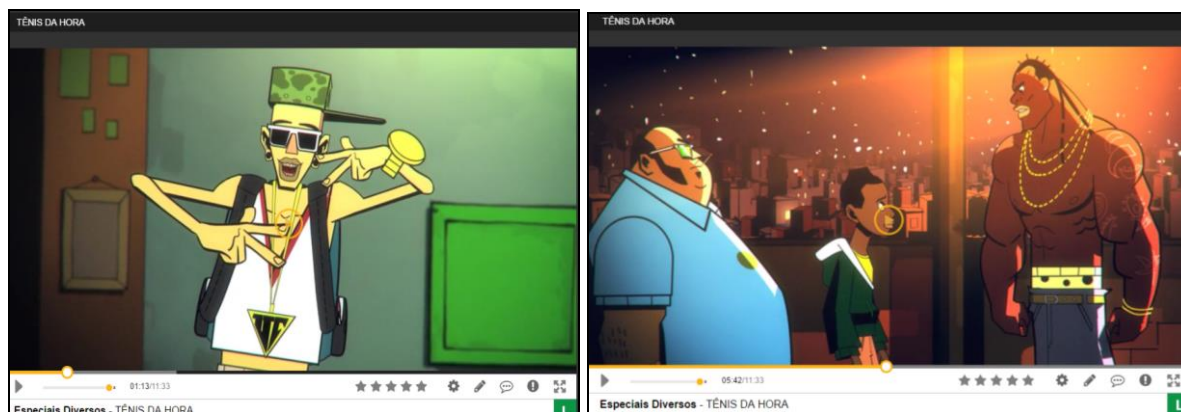
Fonte: TV Escola⁸.

Já no curta de animação *Tênis da hora*, baseado na narrativa machadiana “A chinela turca”, os adaptadores adotam uma estratégia diferente. O diretor Thomas Larson substituiu o contexto histórico social do século XIX e situa a narrativa machadiana na verdadeira cultura da periferia do século XX e XXI. O cenário tipicamente tradicional do Brasil Imperial foi substituído pelo espaço das favelas brasileiras, incluindo sua cultura de rua como o *rap*, o *funk*, o grafite. A chinela turca foi trocada para o conceito de tênis importado, ou seja, tênis da hora. Segundo Larson, a ideia era fazer a releitura do conto “A chinela turca” no contexto da arte urbana contemporânea⁹. No processo técnico de animação, os adaptadores utilizaram um estilo pouco comum nas produções nacionais, fazendo uma animação mais parecida com o mangá, desenho de estilo japonês. Como as personagens pediam uma caracterização mais realística, os adaptadores buscaram referências para as personagens machadianas adaptadas na ostentação material dos figurinos dos *fankeiros*, *raps* e MC’s. As falas das personagens também seguem o ritmo da linguagem desse grupo social, evocando as gírias de seu meio particular.

⁸ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/umapologo>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁹ Comentário do diretor Thomas Larson sobre a adaptação “O tênis da hora”, inspirado no conto a “Chinela Turca” de Machado de Assis. Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/makingoftenisdahora>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

Figura 32 – Curta de animação *Tênis da Hora*



Baseado no conto “A chinela Turca”.

Fonte: TV Escola¹⁰.

Nessa adaptação machadiana, incorporada ao cotidiano da cultura da periférica, a música é motivada pela história musical do *rap* e do *funk*. O *funk da nave*, da personagem MC Tonhão, surgiu durante a produção do curta e se tornou sua trilha sonora. Os próprios adaptadores criaram a letra e a interpretaram. O *Funk da nave* ganhou vídeo independente e está publicado no site da TV Escola e em outros sites como o *YouTube* e o *Facebook* da TV Escola.

Fala ae, mulecada! É nós que tá! Mc Tonhão tá na área. E eu vou mandar um papo reto de coração. Já dizia o sábio poeta: “O melhor drama tá no espectador e não no palco”. Esse aqui é o maior funk do universo, tio! Vai segurando, muleque. E aí meu bem, monta no meu Citroën, monta no meu Citroën! Na Land Rover sou o maior latin lover, na Land Rover sou o maior latin lover. O motor do meu Mustang faz ferver todo o seu sangue, o motor do meu Mustang faz ferver todo o seu sangue. Eu não me imPorche se você quer me Ferrari, eu não me imPorche se você quer me Ferrari. Só quero seu Mercedes-Benz, só quero seu Mercedes-Benz, só quero seu Mercedes-Benz. É nós que tá, muleque! De fusca ou de lambreta, sou o seu Alfa Romeu e você minha Julieta. De fusca ou de lambreta, sou o seu Alpa Romeu e você minha Julieta. Ahh...é nós na nave, muleque!¹¹

O *funk* é mais um complemento do encontro da literatura machadiana com a arte e cultura das favelas. Hutcheon denomina esse processo adaptativo de “desistoricizar” ou “re-historicizar”, ou seja, recontextualizar o texto adaptado para o interpretarmos de forma diferente, relendo-o em novos contextos (HUTCHEON, 2013, p. 212). Como afirma Larson,

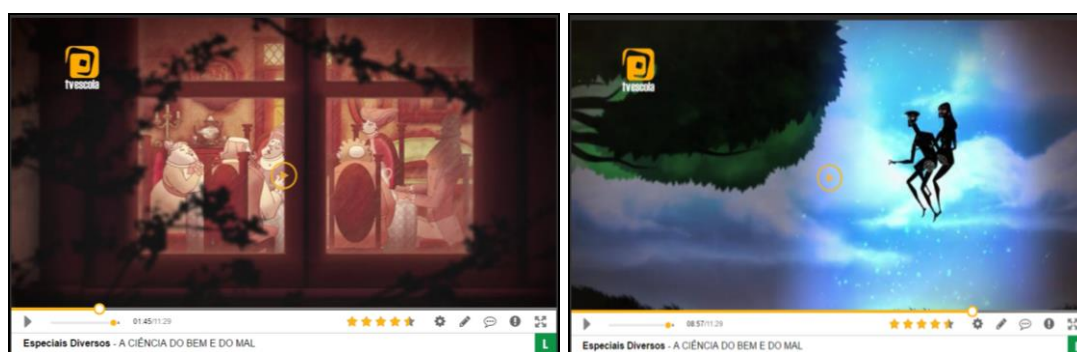
¹⁰ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/tenisdahora>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

¹¹ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/tenisdahora>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

“já havia um projeto, um roteiro pré-existente”¹², que era o conto machadiano do qual foram retiradas as personagens e a trama do curta. A tarefa dos adaptadores foi a de se inspirar nesse texto anterior e fazê-lo falar no contexto da cultura urbana e periférica contemporânea. As personagens culturais já não são os poetas românticos do conto machadiano, mas os cantores de raps e funks modernos. Como nos diz a letra do funk do MC Tonhão, nos créditos finais de *Tênis da hora*, evocando as últimas letras do conto machadiano “A Chinela Turca”: “o melhor drama está no espectador e não no palco”.

Os adaptadores de *A Ciência do bem e do mal*, curta animado, baseado na narrativa machadiana “Adão e Eva”, consideram a animação o gênero perfeito para os jovens se interessarem pelo assunto das narrativas do escritor do século XIX. Para eles, este tipo de adaptação do literário pode levar os leitores da geração atual perceberem que Machado não é uma leitura tão complicada, “um bicho de sete cabeças”, como infere um dos adaptadores envolvidos na produção do curta animado¹³. Ricardo Whately, responsável pela direção geral da versão animada do conto machadiano, diz que a proposta principal é o entretenimento, atrair atenção do jovem telespectador por meio do impacto, fazendo-o mergulhar, desde o início, no plano da narrativa. Para isso, os adaptadores investem no processo técnico da animação 2D, utilizando duas técnicas diferentes: o colorido dessaturado para produzir o ambiente físico mais antigo do século XIX e o teatro de sombras, que produz apenas as silhuetas das personagens, como mostram as imagens a seguir:

Figura 33 – Curta de animação *A Ciência do bem e do mal*



Adaptação do conto “Adão e Eva”, de Machado de Assis.

Fonte: TV Escola¹⁴.

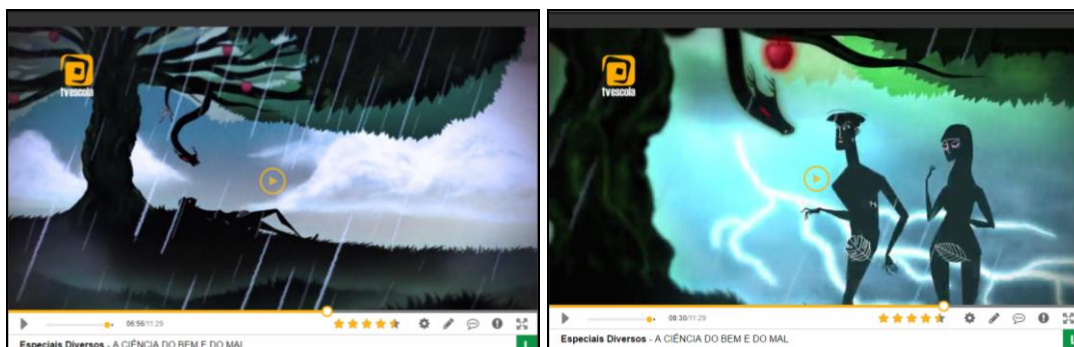
¹² Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/makingoftenisdahora>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

¹³ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/makingofcienciadobemedomal>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

¹⁴ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/cienciadobemedomal>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

O curta, inspirado no conto “Adão e Eva”, que já é uma recriação livre da história bíblica do Jardim do Éden, no qual o Bruxo do Cosme Velho usará a ironia e o humor para realizar “uma desconstrução bíblica, excelentemente bem elaborada ‘pela pena da galhofa’”, como afirma Maria Eli de Queiroz (2008, p. 129), adota a mesma perspectiva do narrador machadiano do século XIX, de que a história do paraíso passou-se diferente do modo como está contada no primeiro livro apócrifo do Pentateuco. Assim, tanto no conto de Machado como na sua adaptação digital, Adão e Eva são criações do diabo e Deus incutiu-lhes a alma e os levou ao céu, provocando a ira do diabo, que convocou a serpente para tentá-los. O plano da serpente é frustrado pela resistência de Eva e a intervenção de seu companheiro Adão; o que os fazem serem alçados ao céu, e a terra ficar à mercê do “tinhoso”.

Figura 34 – Diálogo entre Eva, Adão e a Serpente



Fonte: TV Escola¹⁵.

Todas essas apropriações transtextuais da obra de Machado de Assis, de realização da TV Escola, em parceria com artistas da arte de animação, ilustram a ideia genética de hipertextualidade, que segundo Stam “reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (STAM, 2006, p. 35). Parafrazeando a fala da serpente ao tentar Eva, na ciberadaptação *A ciência do bem e do mal*: “em uma mordida estão todas as possibilidades”¹⁶. Os cineastas contemporâneos entenderam essas possibilidades de diálogos com as narrativas machadianas; e ressemantizaram palavras, temas e personagens, para atenderem a uma audiência de jovens, que tem a tecnologia infiltrada no seu estilo de vida. Esta geração tem predileção pelo visual, assiste a filmes baixados na internet e é frequentadora de sites de vídeos e redes sociais.

O processo de adaptação das narrativas clássicas de Machado está em consonância com as observações de Néstor Garcia Canclini sobre os questionamentos acerca da

¹⁵ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/cienciadobemedomal>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

¹⁶ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/cienciadobemedomal>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

reorganização dos saberes para alcançar os múltiplos conhecimentos e modos de conhecer, na multiplicidade do diferente e do emergente:

- a mídia de massas e, recentemente, a comunicação digital e eletrônica multiplicaram os espaços e circuitos de acesso aos saberes e à formação cultural;
- os jovens adquirem nas telas extra-curriculares uma formação mais ampla em que conhecimento e entretenimento se combinam. Também se aprende a ler e a ser espectador sendo telespectador e internauta (CANCLINI, 2008, p. 23-24).

Na adaptação do conto “Miss Dollar” para a versão animada, percebe-se esta tendência recente de explorar, nos processos de adaptação, o ambiente cultural de chegada do texto para capturar a atenção do público alvo. Mostraremos esta estratégia adaptativa, na proposta de leitura a seguir, em que lidamos com aspectos temáticos e estilísticos do curta de animação *Miss Dollar*.

5.2 *Miss Dollar*: de cadelinha galga do século XIX a narradora da cibercultura no século XXI

Nossa proposta de análise do curta animado *Miss Dollar* é destacar o diálogo entre o universo da narrativa impressa e a narrativa audiovisual, como ponto de partida para refletir as construções híbridas que ocorrem entre o literário, o eletrônico e o digital, tão presentes no novo espaço da sociedade tecnológica. Partindo dessa pressuposição, no curta de animação *Miss Dollar*, os adaptadores, ao se apropriarem do texto machadiano, atentam-se pelo menos a duas interpretações: a atualização do texto literário por meio do uso de imagens que atenda ao mundo contemporâneo; e a atualização dos temas e das linhas do autor da narrativa base. Esse proceder adaptativo é feito para satisfazer as demandas do telespectador do curta de animação, no caso, o público alvo da TV Escola, adolescentes entre 12 e 14 anos do Ensino Fundamental II. Essa perspectiva de recepção determinou mudanças na ambientação e no estilo, pois os adaptadores do texto machadiano estão atentos às mudanças culturais que ocorrem com o tempo.

Robert Stam comenta que, no processo intertextual entre os textos, o texto pré-existente pode ser transformado “por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização” (STAM, 2006, p. 33). Ao idealizador da adaptação resta escolher entre preservar, literalmente, o que a narrativa literária apresenta como ações, encadeamentos e conteúdo, ou

transformá-los, através de modificações, substituições e/ou acréscimos. Na adaptação da narrativa “Miss Dollar”, os diretores do curta animado homônimo retomam alguns eventos do conto machadiano, como as personagens que adotam os mesmos nomes das personagens da narrativa impressa e o conflito amoroso, desenvolvido no enredo do original. Entretanto, nos cortes do texto transposto para as imagens animadas, sente-se a manipulação de seus realizadores na intenção de atualizar a narrativa machadiana para um público juvenil contemporâneo. Assim, a adaptação dialoga com o lugar de Machado na tradição literária e, ao mesmo tempo, faz uma adaptação transculturada do conto oitocentista, em que “o contexto condiciona o significado” (HUTCHEON, 2013, p. 196).

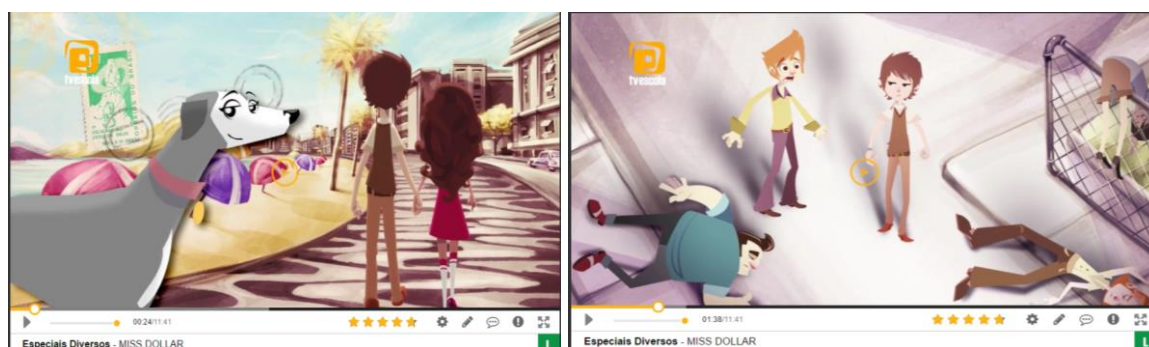
A sinopse do curta digital já traz declarada essa intenção, ao afirmar que o conto do escritor Machado de Assis ganha ares em outros tempos, em uma adaptação da história para desenho animado¹⁷. Para isso, o curta articula espaços e situações diferentes do texto adaptado. A transposição para o desenho animado viu-se às voltas com outras peculiaridades existentes, pois não só os componentes espaciais e temporais, mas também as personagens assumem novas configurações no contexto de criação e recepção. A primeira ruptura é com o cenário. O espaço social que se apresenta não é a cidade do Rio de Janeiro do Segundo Império, mas uma Copacabana dos anos sessenta do século XX, que testemunhará as aventuras e desventuras das personagens.

A modificação mais substancial, no entanto, está no foco narrativo. Tanto no conto machadiano quanto no desenho animado, a cadelinha Miss Dollar é a protagonista da história. Na narrativa impressa, Machado desafia o leitor a resolver o mistério acerca da identidade de Miss Dollar, protelando o momento de sua apresentação na narrativa, dizendo ser “conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar” (ASSIS, 2003, p. 694). A partir daí, Machado faz um jogo intertextual com vários perfis de possíveis leitores para seu texto, apontando traços de quatro tipos de leitor – o aficionado pelos romances românticos, o compartilhador das leituras de obras dos realistas-naturalistas, o leitor objetivo e prático que associa a imagem de Miss Dollar à resolução de seus problemas financeiros e o leitor desprovido de fantasia e imaginação sobre a personagem, que a concebe apenas como uma mulher rica como sugere seu nome; para, logo depois, descartar as hipóteses de leitores criados por ele. Essa estratégia continua sendo orquestrada pelo narrador machadiano durante todo o conto, em um procedimento de classificação e hierarquização que associa seus receptores aos prováveis leitores existentes na sociedade letrada do século XIX.

¹⁷ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

Aos diretores do desenho de animação *Miss Dollar* também cabem definir seu receptor. Este público receptor, situado e apressado em meio à emergência e velocidade do mundo contemporâneo, não tem tempo para adiamentos. Em relevância a esse público-alvo, os adaptadores buscam um novo discurso para a narrativa machadiana. A cadelinha galga, Miss Dollar, ascende de personagem da narrativa do século XIX a narradora-personagem do ciberdrama no século XXI. Deste espaço, a cadelinha narradora é quem nos oferecerá indícios a respeito dos conflitos das personagens na narrativa. Conferido a ela este estatuto, ganha voz para apresentar a narrativa, tornando-a mais atraente para o leitor-espectador, anunciando que a história que vai contar envolve “romance, mistério, loucura e uma cadelinha esperta, sagaz e com um nome bem peculiar: Miss Dollar, eu mesma”¹⁸.

Figura 35 – Curta de animação *Miss Dollar*



Baseado no conto homônimo “Miss Dollar”, de Machado de Assis.

Fonte: TV Escola¹⁹.

Miss Dollar esclarece: “E vou contar pra vocês essa aventura juvenil. Não, não, esse romance adolescente”²⁰. Nesta fala, adiantam-se as modificações que os produtores irão proceder na passagem do conto machadiano para o ambiente cultural e social do século XXI. A história, cuja adaptação é atualizada para um público juvenil, propõe-se engendrar um “romance adolescente”. No intuito de seduzir o espectador da sociedade atual, os adaptadores criam um enredo compatível com a imaginação desse público. Em se tratando, nesse caso, de texto adaptado para adolescentes, as mudanças e incorporação de elementos novos tornam-se relevantes, ou seja, provocam “alterações nas associações culturais” (HUTCHEON, 2013, p. 196).

¹⁸ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

¹⁹ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em 16 mai. 2016.

²⁰ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em 16 mai. 2016.

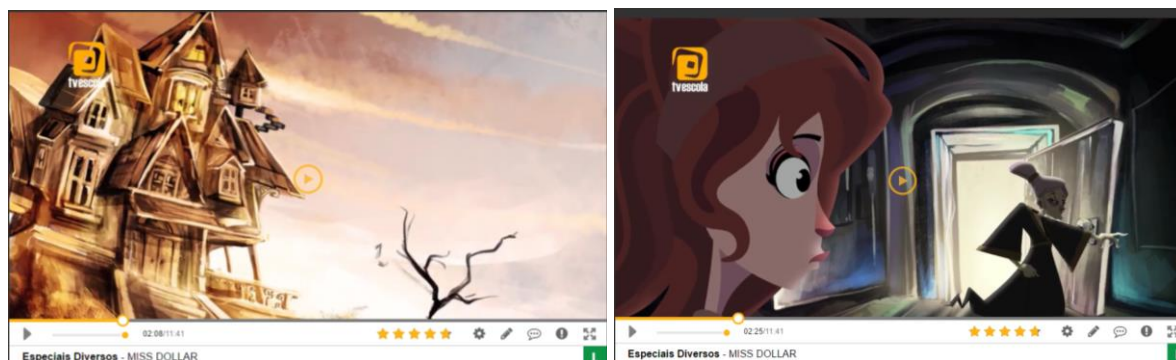
Stam considera que personagens de obras anteriores “podem ser alterados em termos de identidade étnica” (STAM, 2006, p. 41). Acreditamos que essas personagens também são alteradas em termos de “identidade cultural”, como ocorre no curta de animação *Miss Dollar*. No conto machadiano, Mendonça e Andrade contavam, aproximadamente, com trinta anos e meio: “Era o Dr. Mendonça homem de seus trinta e quatro anos, bem apessoado, maneiras francas e distintas” (ASSIS, 2003, p. 696). Na animação da TV Escola, os rapazes machadianos assumem a *performance* de dois jovens garotos, na casa de seus quinze a dezoito anos. Também a heroína do conto machadiano, Margarida, abandona o perfil de uma viúva de vinte e oito anos para encarnar, no audiovisual contemporâneo, uma adolescente.

Por outro lado, se há a descaracterização física das personagens, a adaptação mantém a linha de pensamento do conto machadiano na construção psicológica das mesmas. Mendonça que, na narrativa original, aparece como sujeito de alma pura, protetor dos animais, dá continuidade a estas virtudes, apresentando-se destemido, sensato e bondoso. A cadelinha narradora diz que foi por sua coragem que ela o escolheu para salvar a mocinha Margarida²¹. O amigo Andrade, outro pretendente de Margarida, é apresentado, no curta, como sujeito esperto, malandro, que entra nas festas de “bicão” e se livra das enrascadas, por intermédio do amigo Mendonça, não muito diferente do irônico e vaidoso Andrade machadiano.

O encontro inaugural de Mendonça e Margarida, no desenho animado, também se dá por intermédio de Miss Dollar, mesmo que estas ocorram em perspectivas de ações diferenciadas às do texto de origem. Enquanto, no conto, a cadelinha fujona é encontrada e levada de volta à casa de Margarida por Mendonça, na animação, é Miss Dollar quem domina as ações. Assim, ela rouba o relógio do rapazinho e sai em disparada pelas ruas do Rio de Janeiro, provocando uma perseguição por parte de Mendonça e Andrade atrás do objeto de estimação, para atraí-los até a casa de Margarida. A ficção de animação oferece ao seu telespectador uma variedade de fios narrativos, com imagens que ativam e incitam a sua imaginação. Há vários ecos intertextuais de outros textos, contados na mídia impressa ou mostrados na mídia visual, incorporados nas imagens do curta e na aparência das personagens. São acréscimos que os diretores Ari Nicolosi e André Bushatsky trazem de outros textos e que dão entrada a outros discursos no dialogismo do curta animado.

²¹ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em 16 mai. 2016.

Figura 36 – Curta de animação *Miss Dollar*



Casarão onde a personagem Margarida do curta de animação vive com a tia.

Fonte: TV Escola²².

As imagens recorrentes são de um antigo casarão. As cenas são introduzidas ao som do canto de corvos, seguido do piano de Margarida. No conto machadiano, a personagem Margarida vivia com a velha tia Antônia, porque o destino quis que ficasse viúva. Para encontrar correspondência entre a narrativa visual animada e o público adolescente, os adaptadores transformam a viúva Margarida em uma órfã adolescente mais apropriada ao público-alvo da história visual. A mocinha Margarida é, então, mostrada na condição de prisioneira da tia, que, segundo a narradora Miss Dollar, além de maluca é carente. As imagens gravitam em torno dessa condição, que se apresenta como mediação necessária para administrar, no imaginário do telespectador, a inteligibilidade da intriga que ocorre nos contos de fada. Os adaptadores adotam uma abordagem na perspectiva da metonímia visual: o ambiente austero, as correntes grossas e cadeados nas portas e janelas e a mocinha solitária, tocando piano, aproximam Margarida das frágeis princesas dos contos de fadas. Esse quadro é enfatizado pela cadelinha narradora que informa: “Margarida vive trancada, como boneca de porcelana e a tia não a deixa sair de casa”²³. A tia, por sua vez, no quadro de referências desse imaginário, identifica-se com a madrasta má, a bruxa malvada, castigando a sobrinha Margarida com excesso de trabalhos.

As cenas convidam para o diálogo com as narrativas tradicionais dos contos de fada, gênero que conseguiu preservar seu fascínio e influência no imaginário tanto adulto quanto infantil do mundo contemporâneo. A produção do curta animado, no entanto, vai além de uma simples revisitação a esses textos, ela possibilita o questionamento, no campo semiótico dessa elaboração, ao jogar com elementos da tradição e da modernidade. A intenção é promover interfaces variadas e mesclar imagens de dois tempos distintos. Concomitantemente, o mesmo

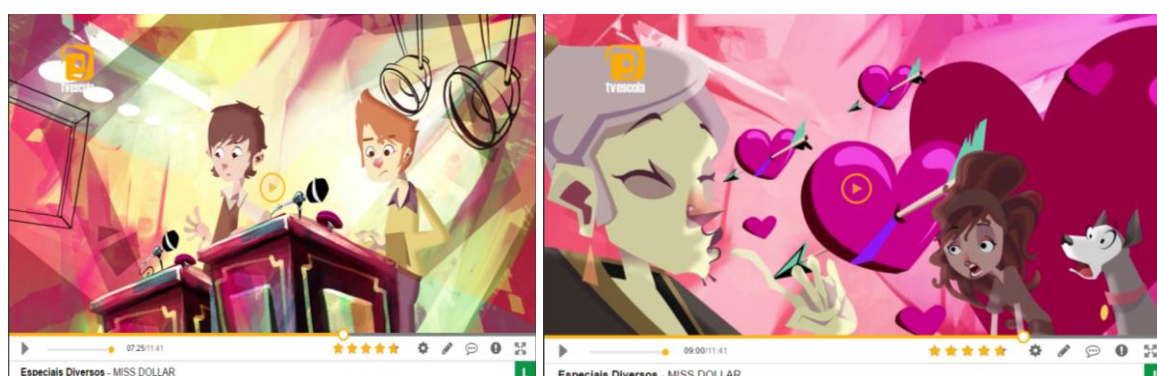
²² Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em 16 mai. 2016.

²³ Tv.escola.mec.gov.br, *Miss Dollar*, 2013.

cenário, que comporta enredos de narrativas fantásticas, absorve também modelos de jogos que seduzem os jovens no contexto das mídias audiovisuais da atualidade.

Para libertar Margarida de sua condição de prisioneira, a tia (bruxa má) propõe aos pretendentes Mendonça e Andrade jogos interativos de perguntas e respostas à semelhança aos de alguns programas televisivos, como exemplo, do animador Celso Portioli,²⁴ no programa Domingo Legal da rede SBT de TV. Também é proposto, de forma bem humorada, pela tia, a caçada à jovem Margarida, cujo vencedor será aquele que a encontrar primeiro, aludindo às brincadeiras que povoam o imaginário lúdico infanto-juvenil. Estes acréscimos apontam para estratégias dos realizadores do desenho animado, em adaptar o conto machadiano e oferecê-lo, como ponto de partida, a um público leitor formado por referências da cultura de massa. Os adaptadores inovam “para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p. 43).

Figura 37 – Curta de animação *Miss Dollar*



Disputa entre Mendonça e Andrade pelo amor de Margarida.

Fonte: TV Escola²⁵.

Em relação ao que se acrescenta, modifica ou substitui, na passagem do texto de partida para o texto de chegada, o francês Yannick Mouren considera que não existe nenhum princípio geral objetivo que explique a escolha do adaptador por uma dessas três ações, a não ser as necessidades econômicas que envolvem a produção. É o adaptador quem decidirá cortar, suprimir ou acrescentar novos eventos, seguindo múltiplos critérios e modelos ainda mais variáveis e numerosos (MOUREN, 1993, p. 116). No desenho animado, suprime-se o

²⁴ Em meados dos anos 2000, Celso Portioli apresentava o programa *Curtindo uma Viagem*. Nessa atividade, equipes de escolas diferentes disputavam uma viagem, respondendo a perguntas. Provas radicais e de lógicas eram aplicadas aos participantes. Esse programa era uma das maiores audiências de TV durante os domingos. Celso Portioli é o apresentador do *Passa e Repassa*, que também funciona com o jogo de perguntas e respostas, até hoje no ar no Canal de TV SBT.

²⁵ Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em 16 maio de 2016.

trecho da morte da cadelinha Miss Dollar, substituindo o desfecho do conto machadiano por imagens da cadelinha, caminhando ao lado de Mendonça e Margarida pelo calçadão de Copacabana. Essa substituição, portanto, não se verifica por uma necessidade de economia de cenas, mas por adequação estética, ou seja, pela emergência da narradora Miss Dollar dar continuidade à narrativa. Evitar o fim trágico da protagonista narradora atende a sua funcionalidade: concluir a história ficcional do curta.

Stam compara o processo da adaptação a uma atividade de malabarismo “entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades”. Recorrendo ao que Bakhtin escreveu sobre a vida histórica de trabalhos clássicos fazer parte de um processo ininterrupto de reacentuação, o teórico da adaptação afirma ser a adaptação “um trabalho de reacentuação pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2006, p. 48). O curta de animação *Miss Dollar* abre-se para uma multiplicidade discursiva que enriquece o texto de partida, descentrando e o atualizando. Expande, dessa forma, a interação com os tradicionais leitores machadianos e alcança os leitores/telespectadores da TV Escola, visto que traz particularidades que são de conhecimento comum a estes.

Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (STAM, 2006, p. 48-49).

As mudanças feitas, no processo de recriação do desenho animado *Miss Dollar*, podem desagradar aos leitores tradicionais do texto machadianos, que assistirem ao audiovisual, na expectativa de fidelidade. Mas, como observa Leila Cristina Barros, os estudos atuais sobre adaptação “tendem a valorizar sua vocação multidirecional, intertextual e de troca, não mais a fidelidade” (BARROS, p. 1999, p. 125). Não é possível, portanto, considerar, numa transposição, o produto audiovisual como cópia da mídia impressa. A obra audiovisual é uma adaptação, ou antes, um processo criativo e crítico da obra literária, no qual a relação entre autor e leitor é vivificada pela recriação ou criação paralela, que se resume em um processo, no qual traduzir é recriar, como propõe Haroldo de Campos: “Para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2011, p. 34).

A adaptação, não só da narrativa “Miss Dollar”, mas de todos os contos machadianos, no contexto atual, adota a perspectiva das tendências discursivas e das mídias e recursos

tecnológicos em voga em seu momento de produção. Não pode, por esse motivo, ser refletida a partir de uma visão reducionista e conservadorista, mas analisada a partir das especificidades do meio e da época em que o novo texto é veiculado. Rendendo-nos às evidências desse novo contexto, em que se movimenta o texto literário machadiano, não podemos deixar de observar as considerações que Patrícia Lessa Flores da Cunha aponta em relação à atividade da tradução intersemiótica: “Tradicionalmente vista como uma atividade mimética, a tradução agora transcende as noções formais da equivalência, da literalidade e da fidedignidade para, na esfera da cultura, estabelecer relações dialéticas entre espaço e tempo, entre nós e eles” (CUNHA, 2004, p. 151). Segundo Cunha, os novos enfoques da história e geografia das culturas “têm agudizado questionamentos e reflexões que permitem a inserção das questões de tradução nas vertentes das práticas interdisciplinares dos estudos culturais” (CUNHA, 2004, p. 151).

Os adaptadores das narrativas clássicas do século XIX buscaram estratégias diferenciadas para produzir suas artes animadas no tocante ao tema e estilo. Algumas adaptações transpuseram o universo das narrativas machadianas para o cenário brasileiro contemporâneo por meio de transformações, remodelando personagens da tradição para os adolescentes atuais; e a cultura do Brasil Imperial e Republicano para a cultura urbana e de massa da cidade moderna. Outras versões optaram por recriar o cenário machadiano, situando-nos no passado de um Brasil evocado por Machado. Todos os adaptadores, no entanto, fizeram usos dos recursos tecnológicos da mídia digital na realização de suas artes, dando às narrativas clássicas um novo toque dos avanços tecnológicos. Gilberto Prado, em “Experimentações artísticas em redes telemáticas”, observa que a utilização dos dispositivos das novas mídias digitais promoveu um campo propício de possibilidades e experiências artísticas e se tornou um dos novos desafios para a arte contemporânea. Para ele, “o interesse é trazer uma visão sensível e crítica, com a ajuda dessas novas possibilidades ao mesmo tempo em que se favorece e se estimula a circulação do imaginário social e coletivo. Os artistas podem ajudar a explorar o espaço tecnológico e suas contradições” (PRADO, 2005, p. 73-74).

As propostas de adaptação/tradução das narrativas de Machado para curtas-metragens de animação é uma inovação na recepção da literatura machadiana. Elas colocam em pauta o que viemos discutindo sobre a chegada da literatura do escritor do século XIX ao cenário da convergência de mídias no ciberespaço. As narrativas de Machado que chegam a esse espaço convergente experimentam uma troca transtextual, em que literário e recursos midiáticos de

produção e divulgação agregam-se para produzir novos sentidos para o público que recebe o produto dessas experimentações artísticas.

O encontro entre os contos de Machado e os intertextos contemporâneos dos desenhos de animação serviu ao propósito da TV Escola em abrir caminhos para a geração leitora nativa digital chegar até aos textos da literatura clássica nacional. Essa geração, entretanto, está buscando outras formas de participar das leituras e apropriação do clássico machadiano fora de qualquer ambiente educacional. Tal aprendizagem ocorre em espaços de afinidades da comunidade independente de leitores machadianos, que desejam reescrever suas histórias no contexto da cultura colaborativa e participativa dos fãs. Investiremos, a seguir, na análise das narrativas machadianas, nessa perspectiva de envolvimento do público e audiência coletiva do ciberespaço, ou seja, nas novas formas de apropriação do universo ficcional machadiano pela cultura de fãs, que ganha visibilidade com a *Web 2.0*.

5.3 Entre fãs leitores e fãs escritores: releituras marginais do clássico machadiano na *Web 2.0*

Citação 1- Não me recordo ao certo quando comecei a pensar menos em Capitu e mais em Escobar. Creio eu que foi naquela tarde chuvosa de janeiro quando Escobar e eu estávamos a estudar as lições que nos eram dadas. Escobar como sempre, por ter a cabeça envolta em números, relutava em fazer a tarefa teológica inevitável, começou a imaginar o mundo lá fora, quantas crianças estariam correndo na chuva, brincando; quantas senhoras estariam correndo da chuva para não lhes estragar o vestido e como sempre Escobar começou a dançar e pular por todos os cantos, com aquela vitalidade que lhe é particular, acho que é essa vitalidade que eu amo no meu colega de seminário. Espere... Eu disse amar? Mas e Capitu? Se eu amo Escobar, então me enganei quanto a Capitu?

Citação 2- Bentinho e Escobar eram homens de sucesso, tinham estado juntos no seminário e juntos andavam, com ou sem esposas, pelos tablados e galerias do Rio. Juro que uma vez os vi, num momento descuidado, de mãos dadas, o que me pareceu natural entre colegas em tantas coisas.

Omitiram-se, propositalmente, os autores dos fragmentos de textos que dialogam com o romance *D. Casmurro* para problematizar, de forma justificável, a discussão que deve se abrir sobre as releituras das obras de Machado de Assis que chegam ao ciberespaço por meio das narrativas de fã. Esta tentativa é para que o presente estudo inicie-se afastado de pré-julgamentos do senso comum que dá pouca credibilidade e valor às escritas de fãs. Como essa prática é recorrente em sua maioria entre adolescentes e acontece fora de uma orientação da cultura escolar, ainda não nos dispomos de argumentos razoavelmente sólidos para defender

seu “valor” cultural, ainda mais se comparada à produção de escritores experientes na arte da literatura.

Há, inclusive, a recusa obstinada de alguns destes experimentados na escrita em relação à apropriação de suas tramas e personagens pelos fãs. O autor de *As crônicas de gelo e fogo*, George R.R.Martin, acusa a *fanfiction* de ser uma forma “preguiçosa” de escrita que apenas leva personagens pertencentes a ele. Embora reconheça o amor dos fãs por suas personagens, diz que escritores-fãs deveriam construir suas próprias histórias e personagens e não apenas tomarem seu universo ficcional emprestado. Desafia aos escritores emergentes que se quiserem ser escritores de verdade, devem criar suas próprias histórias²⁶. Em contraposição, Cassandra Clare, autora da trilogia *Instrumentos mortais*, que iniciou sua carreira de escritora com a produção de narrativas de fã, inspiradas em filmes e livros como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, enxerga o futuro da literatura na escrita colaborativa *online*. Segundo ela, a internet foi uma “forma de escritores se conectarem entre eles”, e o fato dela mesma ter nascido “*online*” trouxe a ideia de que colaborar em um projeto de fã seja algo “muito natural” e que “ainda vamos ver muito disso” (CLARE, 2014)²⁷

A escrita colaborativa, em torno da literatura machadiana, ganhou território bem antes da invenção da *internet* e suas redes sociais. Suas obras sempre foram o patrimônio cultural e a enciclopédia de um certo público, seja ele da cultura letrada literária de fãs seja da cultura de fãs da geração do ciberespaço. Como explica Juracy Assmann Saraiva (2005): “Por ser uma narrativa aberta, *Dom Casmurro* postula a cooperação do leitor, desafia-o a buscar respostas, a confirmar hipóteses interpretativas, a assumir a função de produtor textual” (SARAIVA, 2005, p. 9).

Os dois trechos em epígrafe são resultados da colaboração do fã leitor com a “máquina preguiçosa”²⁸ do texto machadiano. São leituras que foram impelidas pelo desejo de desvendar os artifícios que foram construídos a partir das posições imaginárias referentes àquelas em que se coloca o narrador machadiano em *D. Casmurro*. São a partir das sugestões e insinuações da existência de uma tensão homoerótica na amizade dos seminaristas Bentinho

²⁶ Textos originais: “It’s a lazy way to go when you’re just taking my characters,” / “I recognise that it’s an act of love... I would rather they make up their own characters and their own stories and not just borrow my world.” / “Tackle the big thing and you’ll be a better writer at the end of it,” he said. (Tradução livre) Disponível em: <<http://www.smh.com.au/entertainment/books/george-rr-martin-hands-off-my-characters-20131108-2x6fb.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

²⁷ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1504796-ler-nao-e-mais-uma-atividade-solitaria-diz-autora-cassandra-clare.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

²⁸ Para Umberto Eco, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 9).

e Escobar que os intertextos fundamentam-se para criarem outras histórias. As releituras têm seu nascedouro nas ressonâncias implícitas da relação do par de jovens machadiano:

Chamava-se Ezequiel de Souza Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugidios, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. [...] Quando ele entrou em minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras (ASSIS, 1971, p. 250-251).

Chegou o sábado, chegaram outros sábados, e eu acabei afeiçoando-me à vida nova. Já alternando a casa e o seminário. Os padres gostavam de mim, os rapazes também, e Escobar mais que os rapazes e os padres (ASSIS, 1971, p. 261).

- Escobar, você é meu amigo, eu sou seu amigo também; aqui no seminário você é a pessoa que mais me tem entrado no coração, e lá fora, a não ser a gente da família, não tenho propriamente um amigo.

- Se eu dissesse a mesma coisa, retorquiu ele sorrindo, perderia a graça... Mas a verdade é que não tenho aqui relações com ninguém, você é o primeiro, e creio que já notaram; mas eu não me importo com isso (ASSIS, 1971, p. 275).

Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa idéia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar” (ASSIS, 1971, p. 321).

Uma das características mais significativas da literatura machadiana são as brechas interpretativas. Em decorrência dessas, sua estética narrativa, “concentrada nas reticências” e “no magnetismo das sugestões que enfeitiçam o leitor”, como lembrado por Augusto Meyer (2008, p. 46), vem, por longas décadas, desencadeando uma neurose decifratória dos eventos que rondam suas histórias. *D. Casmurro* é uma dessas prosas, desenvolvidas com o luxo de argumentações duvidosas e de enigmas quase desvelados, que aguçam a imaginação do leitor. Em todo esse “lavar as mãos” que é a narrativa de *D. Casmurro*, o narrador deixou ao espectador o direito de ele mesmo julgar ou chegar à conclusão dos fatos.

Uma das impressões sob a qual respira a narrativa em *D. Casmurro* é a leitura desconfiada da amizade entre Bentinho e Escobar. Millôr Fernandes explora essa brecha interpretativa por meio de um viés crítico:

Mas, pela nossa eterna *pruderie* intelectual, também ainda ridiculamente forte com relação a outro tipo de relação, a homo, nunca vi ninguém falar nada das intimidades entre Bentinho e Escobar. É verdade que, na época, Oscar Wilde estava em cana por causa do pecado que “não ousava dizer o nome” (FERNANDES, 2008, p. 122).

Para Fernandes, nosso recato intelectual fez silenciar o discurso acerca de uma possível relação “homo” entre os dois seminaristas de *D. Casmurro*. Mas os leitores machadianos falaram, sim, dessa circunstância masculina abordada no romance. O crítico e escritor Osmar Pereira Oliva foi um dos primeiros, no cenário nacional, que se propôs, abertamente, a rasgar o véu da censura social para revelar “o pecado” que Machado tanto esforçou para disfarçar e, assim, purificar sua narrativa dos julgamentos morais da sociedade conservadora do Brasil dos Oitocentos. De acordo com Oliva, o corpo e alma do narrador de *D. Casmurro* são espaços vazios. A alma de Bentinho é “dependente” e “somente se manifesta na presença de Capitu e Escobar” (OLIVA, 2002, p. 23). Entretanto, não é Capitu quem ocupa lugar privilegiado na alma de Bentinho:

Em nenhum momento da narrativa o narrador abre as janelas e portas da sua alma para falar de seu amor por Capitu como fala de seu amigo Escobar. Isso se justifica porque, quando sai do seminário para se casar com Capitu, ela havia chegado tarde demais. A alma de Bentinho, de janelas e portas sem chaves nem fechaduras, já havia sido preenchida por Escobar (OLIVA, 2002, p. 43).

Sobre o afeto que unia os dois jovens seminaristas, Oliva observa que “a amizade intensa desses dois homens e a afeição que sentiam um pelo outro saíram pelas brechas da narrativa ou pelas frestas das janelas e portas semicerradas de suas almas, espalhando, durante a escrita, uma sensação de um desejo castrado, encarcerado na memória do narrador” (OLIVA, 2002, p. 44). Se, ao encenar essa amizade masculina homoerótica, Machado “castrou”, “encarcerou” ou deixou-lhe velada em sua narrativa, tal intimidade e comportamento suspeitos dos dois mocinhos despertaram a curiosidade de gerações de leitores que encontraram, nos meandros narrativos de *D. Casmurro*, bons argumentos ficcionais para criar novas fabulações literárias e tomar parte no processo de construção da narrativa.

Em *Cartas para Mariana* (2011), Oliva aceita o pacto ficcional e fabulará uma narrativa que levará a ele e o leitor até as personagens seminaristas de Machado através do conto “Carta sobre o manuscrito de Assis”. A história inspirada no par Bentinho e Escobar tematiza o encontro entre dois homens já adultos, o narrador padre Teófilo, de 48 anos, bibliotecário do Seminário, e o professor de humanidades Oliveira, 40 anos, que desperta, em Teófilo, as mesmas reações afetadas que Escobar provocava no narrador Bentinho: “O Senhor Oliveira tem um olhar tão penetrante, marcado pelas grossas e negras sobrancelhas. Mas é suave esse olhar, de uma suavidade que chega, pausa e vai ficando, entrando dentro da gente”

(OLIVA, 2011, p. 49). Teófilo sente-se preso à imagem sedutora do professor “que lhe fala na alma como a serpente seduziu Adão” (OLIVA, 2011, p. 50). No encontro entre as personagens de *D. Casmurro* e as personagens da “Carta sobre o manuscrito de Assis”, o afeto sexual entre as personagens masculinas é mais alcançável, uma vez que o professor de humanidades, ou seja, o Escobar oliviano, ganha voz para falar de seus sentimentos por padre Teófilo, o Bentinho oliviano: “Eu o achei tão interessante, em sua voz mansa e pausada, como se tivesse medo de acordar Deus. [...] Mas, por que me olhava assim, como a querer adivinhar meus planos, esquadrihar meus pensamentos, e a descobrir o que nem de longe se anuncia ou revela? (OLIVA, 2011, p. 51).

Nesse universo do outro seminário, o professor Oliveira está à procura de um manuscrito, assinado por Assis, que segundo o narrador Teófilo era um “infame escrito” que não podia vir a público para não “macular a santidade dos servos de Cristo” (OLIVA, 2011, p. 50). Estaria, nesse manuscrito de Assis, a verdade revelada sobre a história de amor dos seminaristas Bentinho e Escobar? Essa “outra” história de Assis bem poderia ser a verdadeira história, fruto dos amores sexuais entre dois homens, que Machado de Assis preferiu ocultar. Ficção dentro da ficção, esta outra narrativa, guardada em segredo, por séculos, na biblioteca do Seminário, colocaria à disposição do leitor a solução do mistério. No entanto, se depender do narrador oliviano, a história dos amigos seminaristas continuará consagrada aos segredos de Deus e de Assis: “Professor de literatura vem a serviço de Deus ou do Diabo? Acho que do Demo, por isso vou guardar mais o manuscrito do Seminário Premonstratense. Deus não quer que seus mistérios sejam matéria de romance. Amém!!!” (OLIVA, 2011, p. 56).

Que não constem em verdade incondicional os améns da ficção, pois os mistérios de Deus que cercam o par de amigos em *D. Casmurro* tornaram-se um forte motivo ficcional para uma série de reinterpretações, como os dois textos que abriram este estudo. Ambos recorrem à representação da amizade masculina criada por Machado e a exploram na relação afetiva homoerótica entre Bentinho e Escobar. A indicação de um afeto sexual entre os dois seminaristas, deixada em surdina na prosa machadiana, ressurgiu mais cantante nos dois textos que são, na verdade, variações diferentes de um mesmo tema: o amor homossexual:

Continuação citação 1- Hoje, numa noite fria de junho, Escobar e eu nos descobrimos no amor, descobrimos e exploramos cada centímetro do corpo um do outro, aquecemos um ao outro e acima de tudo, naquela noite, fomos um só pela primeira vez. Primeira vez de muitas que vieram e que apenas as paredes frias, felizmente mudas, do seminário presenciaram.

Continuação citação 2- Bentinho queria que eu investigasse Escobar. Queria que eu o seguisse como sua própria sombra. Queria saber de todos os seus movimentos. Queria, acima de tudo, saber de seus encontros amorosos. [...] Na hora acertada, cheguei à praia, onde já estavam os dois ex-seminaristas. Escobar lia o meu relatório. Com dificuldade, pois sobrara pouca luz do pôr do sol. Só levantou a cabeça para me olhar quando terminou a leitura. Sacudiu o relatório e disse:

- A mulher que estava comigo não está aqui.

Comecei a responder, mas Bentinho me interrompeu:

- Não interessa quem era a mulher.

-Como, não interessa?

Fui eu que fiz a pergunta, espantado. Não interessava que a mulher era a d. Capitu?

- O que interessa – continuou Bentinho – é que você me traiu.

[...]

- Essa mulher é só uma. Você deve ter me traído com muitas.

- Quer saber de uma coisa? – disse Escobar, atirando o relatório na areia. – Vou dar o meu mergulho. Não aguento cenas de ciúme barato.

D. Casmurro rendeu e renderá muitas outras histórias. Cada leitor, não importa o grau ou capacidade intelectual que tenha, dará um pouco de sua imaginação e de suas letras a essa obra que abre, a cada voz do narrador, uma lacuna de indagações insaciáveis de interpretações. Os dois textos acima são efeitos dessa condição de intérpretes que se rendem ao convite do narrador machadiano para contribuírem com possíveis leituras da mensagem deixada em sua inventiva história. Ambas produções são referências do princípio dialógico com o cânone e requerem conhecimento da cultura leitora e crítica da obra machadiana ao longo dos séculos, ou seja, apropriam-se da construção de um universo ficcional que não foi esgotado e encerrado em uma única narrativa e do mundo de referências críticas evocado na literatura de Machado. Os dois intertextos podem ser descritos como ficção criada por fãs, já que seus autores construíram suas histórias a partir de certas afinidades que desenvolveram com as personagens e o enredo por meio da leitura de uma ficção preexistente, no caso, o romance *D. Casmurro*.

Embora tenham as mesmas intenções iniciais, alguns procedimentos, no entanto, distanciam os dois textos. Um recebe a categoria de texto literário, de autoria muito conhecida nacionalmente, foi publicado em impresso e pode ser encontrado em prateleiras de livrarias e bibliotecas nacionais, inclusive nas instituições de ensino básico e superior. O outro permanece às margens de uma categorização literária, possui autoria apenas ficcional, pouquíssimo ou mesmo não conhecida nacionalmente, não pertence à publicação que circula em meio impresso, foi publicado em uma plataforma digital e, embora seja encontrado no meio *online*, não está divulgado em *websites* educacionais e tem nenhuma ou pouquíssima probabilidade de entrada para as leituras oficiais nas escolas.

E, neste presente momento, no qual nos propomos revelar as autorias dos textos, o leitor deste estudo, possivelmente, afirmará que já havia feito algumas considerações prévias sobre os textos, colocando o segundo fragmento no segmento de ficção erudita fabulada por escritores como Luis Fernando Verissimo, autor do trecho recortado do conto “A Verdade”, publicado no livro *Quem é Capitu* (2008), organizado por Alberto Schprejer. Resta ao primeiro fragmento a classificação de ficção amadora, sem maiores pretensões literárias ou lucrativas e que tem emergido como um gênero textual digital, com cada vez mais público e audiência leitora compartilhada, na *Web 2.0*.

A essa prática textual dá-se o nome de *fanfiction*, em português, narrativa de fã, história escrita por fã ou ficção de fã. O termo *fanfiction* é a soma dos vocábulos da língua inglesa *fan* e *fiction* e define uma história fictícia fabulada por um fã a partir de outro trabalho ficcional preexistente – série televisiva policial ou de suspense, telenovelas, filmes, histórias em quadrinhos, *videogames*, livros ficcionais, etc. Maria Lucia Bandeira Vargas, em *O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico* (2015), explica que a palavra *fanfiction* é recorrente em todas as línguas e, entre os brasileiros adeptos ao gênero, adotaram-se, além da abreviatura *fanfic*, comum no universo das *fanfictions*, “o termo *fic*, aparentemente, uma criação local” (VARGAS, 2015, p. 18).

Rebecca W. Black dá a seguinte descrição sobre a escrita de fã:

Fanfiction é o escrito em que os fãs usam narrativas da mídia e ícones da cultura pop como inspiração para a criação de seus próprios textos. Nesses textos, fãs autores, imaginativamente, estendem a trama original ou linha do tempo (como escrever uma história sobre o nascimento e a infância de Darth Vader), criam novos personagens (como a introdução de um vilão que pode ser a criança do amor do capitão Kirk e um líder alienígena de um planeta fabricado), e/ ou desenvolvem novas relações entre os personagens que já estão presentes na fonte original (como a elaboração de um texto em torno de um relacionamento romântico florescente entre Harry Potter e Hermione Grainger) (BLACK, 2006, p. 172)²⁹.

Para Black, embora a origem da ficção de fã não seja recente, as novas tecnologias têm oportunizado aos fãs conhecerem, nos espaços *online*, um lugar onde podem, de forma colaborativa, escrever, trocar, criticar, discutir e deixar comentários nas ficções uns dos outros

²⁹ Texto original: Fanfiction is writing in which fans use media narratives and pop cultural icons as inspiration for creating their own texts. In such texts, fan authors imaginatively extend the original plotline or timeline (such as writing a story about the birth and childhood of Darth Vader), create new characters (such as introducing a villain who turns out to be the love child of Captain Kirk and an alien leader from a fabricated planet), and/or develop new relationships between characters that are already present in the original source (such as crafting a text around a budding romantic relationship between Harry Potter and Hermione Grainger) (Tradução livre).

(BLACK, 2006, p.72)³⁰. Jenkins (1992) explica que a *fan fiction* surge no universo do *fandom* (*kingdom + fan*), que significa reino, domínio, lugar de fãs ou comunidade de fãs. Para o estudioso dessa cultura participativa, *fandom* é “um fenômeno complexo e multidimensional que convida muitas diferentes formas de participação e níveis de engajamento” (JENKINS, 1992, p. 02)³¹.

As narrativas de fãs surgiram no mesmo período em que os *fanzines*, ou seja, revistas/magazines elaboradas por fãs, ganharam popularidade nos Estados Unidos, no final dos anos 1960 e início dos anos de 1970, com o seriado de TV *Star Trek* (Jornada nas Estrelas). A primeira *fanzine* dedicada à série *Star Trek* data de 1967. Essa série, que recebeu entre os telespectadores brasileiros o título de *Jornada nas Estrelas*, “teria sido uma das primeiras a possuir uma legião de fãs tão fiéis a ponto de se dedicarem à escrita de novos episódios, veiculados por meio de *fanzines*” (VARGAS, 2015, p. 20). O seriado norte-americano adquiriu uma grande base de fãs que, após o cancelamento da série na TV, deu continuidade ao seu mundo ficcional e criou novos episódios por meio da escrita imaginativa das *fanfictions*. Atualmente, a série *Jornada nas Estrelas* “inspira um sem-número de *websites* na internet, mantidos por fãs dedicados, muitos deles hospedando *fanfictions* (VARGAS, 2015, p. 20).

A circulação das *fanzines*, no período pré-internet, era bem restrita, pois os *fandoms* eram relativamente fechados, uma vez que os escritores e leitores dessas revistas só se encontravam em convenções ou quando eram apresentados por conhecidos mútuos (PARRISH, 2007, p. 23). A internet muda esse panorama. Os adeptos das *fanfictions* descobriram e encontraram no meio *online* “um instrumento poderoso para a organização do *fandom* e para a divulgação de seus trabalhos como autores.”, observa Vargas. Os produtores de *fics* tomaram a iniciativa de fundar espaços para publicar *fanfictions* e disponibilizá-las para a leitura de outros fãs, por meio da criação de *websites*. A autora esclarece que:

Embora muitos websites tenham sido organizados para *fandoms* específicos, outras iniciativas optaram por disponibilizar dentro de um mesmo website diferentes áreas para a postagem e a leitura de *fanfictions* com temáticas diversas. Dessa forma, a internet passou a desempenhar o papel de instrumento de sociabilização e de divulgação da prática, possibilitando a multiplicação, não apenas de seus participantes, mas dos temas que servem

³⁰ Texto original. Print fanfiction has existed in various forms for many years (see Jenkins, 1992, for an extensive history); however, new technologies now afford fans the opportunity to ‘meet’ in online spaces where they can collaboratively write, exchange, critique, and discuss one another’s fictions (Tradução livre).

³¹ Texto original: Such an approach recognizes that fan culture is a complex, multidimensional phenomenon, inviting many forms of participation and levels of engagement (Tradução livre).

de base para este formato de texto, em uma velocidade nunca antes experimentada (VARGAS, 2015, p. 21-22).

O internauta brasileiro tem seu contato com a escrita de fã já nesse novo contexto de interação da internet. A escrita de fã é, assim, um gênero bem recente entre os internautas brasileiros e sua propagação está relacionada ao fenômeno e popularidade da série de livros Harry Potter, de J.K. Rowling. Raros são os *websites* de *fanfiction* encontrados em português brasileiro que seja anterior ao ano 2000, período em que foi publicado o primeiro livro da série em solo nacional. A série de livros *Harry Potter* ainda tem o maior e mais produtivo *fandom* da atualidade, seguido do *Senhor dos Anéis*, do escritor britânico J. R. R. Tolkien. O *fandom* potteriano alarga seu horizonte de produção com outras atividades além das *fanfictions*, como as produções gráficas (*fanarts*), vídeos-montagem (histórias das personagens e enredo contadas em curtas-metragens amadores) e produções musicais, como as da Banda de *Wizard Rock*, cujas criações musicais fazem referências às personagens e ao universo criativo de *Harry Potter*.

Uma grande parcela de *fictwriters* (escritores de *fanfictions*) brasileiros dialoga seus textos com as narrativas de J.K. Rowling. Foram criados, inclusive, *websites* nacionais, como o *Edwiges Homepage*³², Floreios e Borrões³³ e o Aliança3vassouras³⁴ que se dedicam à publicação e divulgação de produções de fãs leitores da série *Harry Potter*. Os trabalhos acadêmicos e obras publicadas com o tema da cultura de *fanfictions*, em sua maioria, também direcionaram sua atenção às produções de narrativas de fãs potterianas. Nos *websites* nacionais, a tendência em interagir com histórias de livros como *Harry Potter*, *Senhor dos Anéis*, a saga *Crepúsculo* e outras produções internacionais, é maior que a inspiração em textos nacionais. Mediante a estas coordenadas, foi, com surpresa, que chegamos à produção de *fanfictions* relacionadas ao universo do clássico machadiano, pois tínhamos pouca expectativa de encontrar material no universo fanfiquero brasileiro que se comprometesse com as releituras do clássico literário nacional, uma vez que grande parte das *fics*, publicadas em nossos *websites*, circula em torno dos *best-sellers*, filmes e seriados de TV, principalmente, os de língua inglesa.

³² O *Edwiges Homepage*, fundado em novembro de 2000, hospeda mais de duzentas *fanfics* de Harry Potter. Disponível em: <<http://www.edwigeshomepage.com/home.html>>. Acesso em: 07 set. 2016.

³³ O Floreios e Borrões, portal de *fanfictions* do *fandom* Harry Potter foi criado em 2002 por fãs brasileiros da série. Disponível em: <<http://www.floreioseborroes.net/>>. Acesso em: 07 set. 2016.

³⁴ O website Aliança3vassouras foi fundado em 2002, desativado em 2004 e reativado novamente. Disponível em:<www.alianca3vassouras.com.com>. Acesso em: 07 set. 2016.

Das produções inspiradas em obras nacionais, a recorrência maior está na categoria de *fanfictions* novelas, séries e TV. No *website* brasileiro *Spiritfanfics.com* estão postadas, até agora, 2017, cerca de setecentas e vinte e nove histórias referentes à *Malhação*, série televisiva da Rede Globo, no ar desde 1995, contra nove histórias inspiradas no romance *D.Casmurro*. Um dos motivos dessa diferença numérica pode estar relacionado ao alcance da teleficção da Globo ao público adolescente e de jovens do Brasil, uma vez que foi criada pensando nesses telespectadores, que são também os maiores adeptos das *fanfictions*.

Jenkins argumenta que os autores-navegadores da escrita de fãs adotam atitudes mais ativas em relação ao engajamento de formas participativas *online*. Os fãs rejeitam “a ideia de uma versão definitiva, autorizada e regulada por algum conglomerado”. Na verdade, os fãs “idealizam um mundo onde todos nós podemos participar da criação e circulação de mitos culturais fundamentais” (JENKINS, 2008, p. 325). Como postulado nessa declaração de uma *ficwriter*:

Acho que o sucesso das fanfics se deve a um misto de paixão e insatisfação. Algumas pessoas se apegam a livros, filmes, celebridades, animes e desejam ter mais do que lhes é fornecido pelo meio convencional. As fanfics trazem muitas possibilidades, reinventando as histórias que adoramos e criando espaços para que outras, sem nenhuma ligação com o tema original, possam ser descobertas. O mundo das fanfictions é totalmente alternativo e ilimitado, tornando-o mais atrativo (Maria Nunes, conhecida no universo das fanfictions como Lunah)³⁵.

O universo da literatura machadiana, rico em detalhes, permite vários pontos de acesso nesse mundo “alternativo e ilimitado” das narrativas de fã. Nesse sentido, nosso intuito é demonstrar como as *fic*s que dialogam com a ficção de Machado configuram-se não como meras reproduções imaturas, ao contrário, apesar da ilegitimidade com que são tratadas, ao entrar, participativamente, no universo dessas narrativas e produzir mais imagens e conteúdo para elas, expõem originalidade e criatividade nas reminiscências com o clássico machadiano.

5.3.1 Diálogos de fãs internautas - o universo fanfiqueiro machadiano

Os *ficwriters* pedem licença para entrar na fantasia das narrativas machadianas em variadas recriações. Eles se sentem à vontade e confortáveis para experimentar outras possibilidades em seu universo ficcional. Com as *fic*s, recorrentes na *Web 2.0.*, vêm à vida,

³⁵ Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/05/23/fan-fictions-leitores-que-viram-escritores/>>. Acesso em: 29 set. 2016.

atravessando vários séculos, personagens e enredos do escritor do século XIX, costurados em uma multiplicidade de leituras capazes de aguçar o imaginário do leitor navegador e levá-lo a divagar sobre questões inerentes ao clássico. Nesse processo, o *fictwriter* apropria-se das tramas machadianas, faz recortes, montagens, substitui, acrescenta, suprime, transformando-as em outras experiências ficcionais.

No universo fanfiqueiro da obra *D. Casmurro*, por exemplo, encontram-se desde releituras homoeróticas do romance até o encontro das personagens do século XIX com personagens da ficção científica do século XX. Esta última, denominada de *Crossover* no vocabulário dos fãs, consiste em uma técnica literária de misturar personagens de obras diversas para interagi-las na construção de uma outra narrativa. Comum nas narrativas de fã, um *crossover* ficcional ocorre quando duas ou mais personagens de diferentes histórias e universos narrativos combatem entre si ou interagem uma com a outra para unir forças e enfrentar uma ameaça³⁶; como na *fanfiction* abaixo, da *fictwriter* Agatha Goldert:

Figura 38 – Capa da *fanfic* *Uma última viagem*

Uma última viagem escrita por Agatha Goldert

5 comentários

Favoritaram esta história

Estão acompanhando

Opções

O Doutor está na sua última viagem antes de regenerar. Vai parar na fazenda de Novo Engenho no Rio de Janeiro e descobre a presença dos Anjos Lamentadores. Mas com a ajuda de uma moça famosa do mundo literário, ele irá derrotá-los. Capitu se apaixona perdidamente e tentará de todas as maneiras convencer o Doutor a deixá-la viajar com ele.

Classificação: Livre
 Categorias: Doctor Who, Dom Casmurro
 Personagens: Doutor
 Gêneros: Aventura, Ficção Científica, Mistério
 Avisos: Heterossexualidade

Capítulos: 1 (1.834 palavras) | Terminada: Sim
 Publicada: 25/01/2014 às 12:22 | Atualizada: 25/01/2014 às 12:22

Fonte: *Fanfiction*³⁷.

Em *Uma última viagem*, a autora promove um *ship* (casal ficcional) entre a personagem Capitu, de Machado de Assis, e o Doutor da série *Doctor Who*, ficção científica

³⁶ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Crossover>>. Acesso em: 01 out. 2016.

³⁷ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/>. Acesso em: 01 out. 2016.

britânica, produzida e transmitida pela BBC desde 1963. Na narrativa de fã, o Senhor do Tempo e sua *Tardis*, nave que se move através do tempo e espaço, desaparecendo em um lugar e reaparecendo em outro, aterrissam na fazenda do Novo Engenho, Rio de Janeiro, no ano de 1860. Ali, o Doutor encontra-se com a personagem Capitu que o ajudará em uma batalha contra os anjos lamentadores, criaturas monstruosas que se alimentam do tempo, no clássico televisivo. A narrativa intercala cenas de um dos episódios da ficção científica *Doctor Who* com o espaço, enredo e a protagonista de *Dom Casmurro*. Na trama de fã, quando o Doutor pergunta à mocinha machadiana o seu nome e ela responde: Capitolina, Capitu, ele reconhece já ter visto aquele nome em algum lugar, talvez um livro. O Doutor convence Capitu a acompanhá-lo até sua nave para encontrarem a fenda temporal e enviarem os anjos lamentadores de volta. Capitu aceita e, a partir de então, o efeito de sua personalidade machadiana sobressai-se e a narrativa de fã começa a enredá-la numa trama deliciosa de flerte e ilusão com o encantador Doutor de *Doctor Who*:

Figura 39 – *Fanfic Uma última viagem* (trecho)

O Doutor conseguiu potencializar o sinal que vinha da TARDIS e então puderam sair. Com a chave de fenda sônica ele seguia o ruído que ela emitia, para assim tentar encontrar o ponto de origem dos Anjos Lamentadores.

- E se eu morrer? – disse Capitu depois de um tempo andando. Parou e fitou o nada. – Perderei Bentinho e meu casamento! E meu esforço pra conquistar a Dona Glória de nada adiantaria!

- Olhe para mim – disse o Doutor pegando as mãos dela. – Eu não vou deixar você morrer. Darei a mim a mesmo se for preciso. Mas você não vai morrer.

Ela olhou nos olhos dele e ficou chocada. Nem mesmo Betinho alguma vez na vida fizera promessa tão bonita como aquela. Continuaram a andar e então o Doutor notou um som diferente saindo de sua chave.

Fonte: *Fanfiction*³⁸.

A personagem de *D. Casmurro* mostra-se corajosa e destemida na caçada aos monstros da outra ficção, impressionando o protagonista. Após vencerem os anjos lamentadores, ela pede ao viajante do tempo que a leve até a lua e ele, vencido pela teimosia dela, acaba a transportando em sua nave até a linda paisagem cósmica. Capitu sente-se demasiadamente fascinada com a imagem da terra vista lá de cima e, ousadamente, faz uma proposta ao aventureiro Doutor:

³⁸ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016.

Figura 40 – *Fanfic Uma última viagem* (trecho)

Caminharam até um ponto em que dava para ver a Terra. Aquilo tudo era demais para Capitu que logo prontificou-se a falar.

- O senhor por acaso já se apaixonou?

Onde ela queria chegar com aquela pergunta? Pensou o Doutor.

- Talvez. – respondeu simplesmente.

- Me leve com você – disse ela dando um passo à frente e se aproximando cada vez mais da face do Doutor. – Eu largo tudo para viajar com você. Vamos viajar, descobrir mundos e matar monstros de pedra como os Anjos.

- Achei que você tinha dito algo sobre um casamento...

- Não! Não me caso mais. Quero ir com você!

E de forma deliberada, Capitu deu-lhe um beijo casto mais ao mesmo tempo quente e perturbador. Era tentação demais para o Doutor, não pelo beijo, mas pela sedução de não viajar sozinho. Ter alguém, no fundo, era sempre o que ele queria. Por fim, ele disse.

Fonte: *Fanfiction*³⁹.

Capitu que, como explica Bentinho, aos quatorze anos “tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois”, parece confirmar o juízo que o narrador de *D. Casmurro* faz dela. A possibilidade da aventura, da descoberta de mundos desconhecidos, faz desaparecer todo seu recato de mocinha e explodir uma audaciosa mulher. Capitu brinca de seduzir e até o excêntrico viajante do tempo tem dificuldade de fugir àquela tentação. A Capitu de *Uma última viagem* quer alçar voo para além dos horizontes e espaços da fazenda Novo Engenho. Embora estranhe as vestimentas e o modo de falar do Doutor, concluindo que ele realmente pertencesse a algum lugar do futuro, sustenta a dúvida que “talvez, ela estava atrasada e perdia o mundo crescer lá fora, enquanto ficava encafifada na fazenda de Novo Engenho”⁴⁰. O Doutor seria a oportunidade de extravasar toda sua energia de liberdade e, diante disso, já não importava se seu grande plano para conquistar D. Glória e o casamento com Bentinho desmoronassem. Deixaria tudo pela façanha de novas conquistas.

Se o desejo da personagem machadiana, entretanto, é abandonar os espaços familiares e os limites do código narrativo de sua criação, como receptora de outras obras e criadora de ficção a partir de ficções alheias, a narradora de *Uma última viagem* sabe respeitar os limites interpretativos dos textos de origem:

³⁹ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016.

⁴⁰ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016.

Figura 41 – *Fanfic Uma última viagem* (trecho)

- Eu adoraria te levar comigo – E o sorriso de Capitu aumentou. – Mas não posso. – Notou-se a decepção em seu rosto. – Meu tempo está acabando, preciso voltar. E sabe, tenho a ligeira impressão de que se eu te levar comigo, estarei criando um paradoxo tremendo.

Fonte: *Fanfiction*⁴¹.

O grande encanto de uma obra está em sua sobrevivência aos retoques, às modificações, às renovações de seu sentido. Na sobrevivência entre o ontem e o hoje, entre o autor e os vários críticos e intérpretes, cabem todas as fantasias do devir destes últimos que continuam, imaginativamente, dialogando com a história criada por aquele, sem deixar perder sua maestria na construção da obra. Cada intérprete, por mais humilde em capacidade de releitura, busca respeitar as colimitações do espírito da narrativa fonte e a *fictwriter* de *Uma última viagem* não pretende criar “paradoxos tremendos” e dissociar Capitu de suas propriedades criativas. Assim, o admirável comentário do Doutor, no desfecho da narrativa de fã, reafirma uma Capitu desenhada bem ao feitio machadiano.

Figura 42 – *Fanfic Uma última viagem* (trecho)

- Capitu, você é e será uma das mulheres mais misteriosas do mundo. Não quero estragar isso. E eu preciso ir embora...

Fonte: *Fanfiction*⁴².

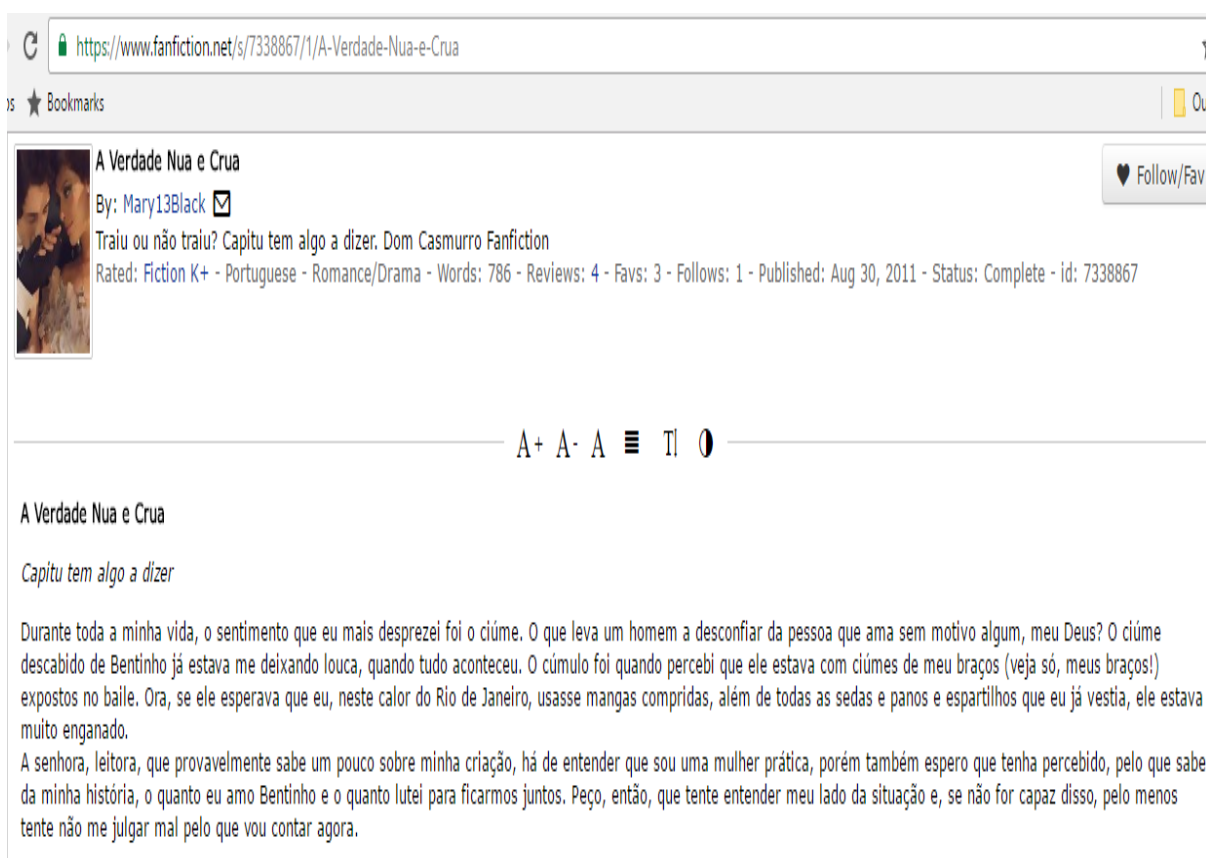
Algumas *fanficcões*, no entanto, ultrapassam os limites daquilo que foi destinado à personagem no elemento provocador, no caso o texto literário, e investem em leituras mais ousadas acerca dessas personagens. Na *fanfiction A verdade nua e crua*, a *fanficcer*⁴³ Mary 13Black, substitui o narrador Bentinho de *D. Casmurro* pela voz narrativa de Capitu para que esta possa revelar algumas interfaces de sua criação e história:

⁴¹ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016.

⁴² Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/capitulo/1/>. Acesso em: 03 out. 2016.

⁴³ *Fanficcer*, assim como *fictwriter*, é também utilizado para definir o escritor da narrativa de fã.

Figura 43 – Capa da *fanfic A verdade nua e crua*



https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua

Bookmarks

A Verdade Nua e Crua

By: Mary13Black

Traiu ou não traiu? Capitu tem algo a dizer. Dom Casmurro Fanfiction

Rated: Fiction K+ - Portuguese - Romance/Drama - Words: 786 - Reviews: 4 - Favs: 3 - Follows: 1 - Published: Aug 30, 2011 - Status: Complete - id: 7338867

Follow/Fav

A+ A- A ≡ Tl 0

A Verdade Nua e Crua

Capitu tem algo a dizer

Durante toda a minha vida, o sentimento que eu mais desprezei foi o ciúme. O que leva um homem a desconfiar da pessoa que ama sem motivo algum, meu Deus? O ciúme descabido de Bentinho já estava me deixando louca, quando tudo aconteceu. O cúmulo foi quando percebi que ele estava com ciúmes de meus braços (veja só, meus braços!) expostos no baile. Ora, se ele esperava que eu, neste calor do Rio de Janeiro, usasse mangas compridas, além de todas as sedas e panos e espartilhos que eu já vestia, ele estava muito enganado.

A senhora, leitora, que provavelmente sabe um pouco sobre minha criação, há de entender que sou uma mulher prática, porém também espero que tenha percebido, pelo que sabe da minha história, o quanto eu amo Bentinho e o quanto lutei para ficarmos juntos. Peço, então, que tente entender meu lado da situação e, se não for capaz disso, pelo menos tente não me julgar mal pelo que vou contar agora.

Fonte: *Fanfiction*⁴⁴.

O leitor da história de *D. Casmurro* sabe que o amor entre Bentinho e Capitu, embora bastante intenso, é ameaçado e comprometido pelo ciúme de Bentinho. A partir das evidências desse ciúme que perseguiu Bentinho, a escritora de *fanfiction*, por meio da compreensão de várias pistas textuais oferecidas pela ficção machadiana, cria uma voz para Capitu discorrer sobre sua versão da história, agregando a sua narrativa as informações colhidas em *D. Casmurro* a partir do Capítulo CV “Os braços”. Os braços de Capitu, que segundo o narrador Bentinho, “merecem um período”:

Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provavelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016.

não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo (ASSIS, 1971, p. 304).

Pois bem, o tema dos braços, tão recorrente nas narrativas do escritor carioca do século XIX, que mereceu a honra de capítulo especial em *D. Casmurro* e de uma história inteira no conto “Uns Braços”, será a inspiração para esta história derivada que nasceu no ciberespaço do século XXI. É no pretexto do ciúme coibitivo de Bentinho em relação à sensualidade e seminudez de seus braços, que a narradora da *fanficção*, Capitu, irá puxar o fio da conversa com a leitora para recontar, na perspectiva de uma mulher cansada dos caprichos do marido ciumento, sobre seu comportamento adúltero:

Figura 44 – *Fanfic A verdade nua e crua* (trecho)

Quando Bentinho me pediu para não ir mais em bailes com os braços nus, me contou que Escobar, seu estimado e querido Escobar, concordava e conspirava com estes ciúmes descabidos. Foi então que, além da raiva que eu já estava da desconfiança de Bentinho, se acumulou em meu peito uma indignação pela hipocrisia de Escobar. Hipocrisia, eu digo, porque eu já tinha percebido em muitas situações os olhares que ele deitava sobre mim. Nunca culpei o amigo de meu marido por esses olhares, pois eu sabia que era da natureza masculina olhar, ainda mais quando casados com uma moça como Sanchinha, que não tem muitos atrativos.

Eu nunca correspondi aos olhares dele, no entanto, e nem havia razão para tal, considerando meu amor por Bentinho. Mas o motivo dos solhares dele (e creio que de outros homens também) não era a exposição de meus braços, e, posto que Escobar sabia disso, ele não tinha nada que concordar com meu marido, deveria teimar e dizer que os braços não faziam diferença alguma.

Nunca antes fui vingativa, mas eu nem sequer hesitei antes de mandar um negro – uns dias depois, quando Bentinho estava no foro – não hesitei antes de mandar um negro no Andaraí buscar o senhor Escobar para ajudar-me em certos negócios. Foi aí que se deu a contagem das tais dez libras esterlinas. Eu poderia facilmente dizer que não aconteceu nada além disso naquela tarde, quando estávamos sozinhos em casa. Mas estou aqui para ser sincera, e confiarei a verdade a este papel, mesmo que me custe a honra. Acho que talvez eu nem devesse me preocupar tanto com minha honra, já que o marido eu já perdi.

Fonte: *Fanfiction*⁴⁵.

Marca presença, na *fanficção*, uma Capitu nas proporções machadianas: dissimulada. A dissimulação aqui, no entanto, não traz intenções ocultas, uma vez que a própria personagem a toma no seu plano de vingança contra os dois ex-seminaristas. Insultada pelas desconfianças de Bentinho e pela hipocrisia do amigo de seu marido, que, como relatado pela narradora-personagem, sabia que não eram seus braços os responsáveis pela coloração sensual de sua presença, nem tampouco dos olhares cobiçosos que o próprio Escobar e os outros homens dirigiam a ela. Capitu propõe-se a jogar com os dois moços que Machado criou para ela na narrativa *D. Casmurro*. A escritora da narrativa de fã teve o cuidado de respeitar o encanto romanesco da personagem machadiana, deixando entrever, em sua construção virtual,

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016.

a característica de fêmea indomável e livre: “não era a exposição de meus braços, e, posto que Escobar sabia disso, ele não tinha nada que concordar com meu marido, deveria teimar e dizer que os braços não faziam diferença alguma”. Nesta declaração, está a chave para Capitu explicar e confessar sua culpa à leitora da era virtual:

Figura 45 – *Fanfic A verdade nua e crua* (trecho)

Honrada ou não, quando estávamos os dois contando as moedas, fiz algo que nunca pensei que faria na vida: correspondi aos olhares furtivos de Escobar, e ele parecia hipnotizado por meus olhos, como pareceu Bentinho no dia de nosso primeiro beijo e eu tantas outras ocasiões. Eu nunca havia usado este olhar com outro homem, e pensava que eu só surtia esse efeito em meu marido, mas aparentemente seu amigo também era suscetível aos meus olhos. Depois de contadas e guardadas as moedas, mandei que nos servissem café e mantive com ele uma conversa amena e agradável que nós dois raramente compartilhávamos, posto que eu era mais amiga de Sancha e ele, de Bentinho. Durante toda a conversação, eu mantive os olhos dele presos aos meus, olhar que ele não parecia temer sustentar, como o próprio Bentinho às vezes temia.

Quando nos despedimos, segurei as mãos dele às minhas por mais tempo que devia e, ainda prendendo-o com os olhos, disse na voz mais doce que eu possuía.

- Volte aqui amanhã, Escobar, pare terminarmos de resolver este assunto.

Aquilo bastou. Eu preciso contar o que aconteceu no dia seguinte, cara leitora? Presumo que não, e, já que não é algo de que eu me orgulhe, não contarei. No entanto, há uma observação sobre o ocorrido que eu creio que seja de uma importância relevante. Por isso vou dizer apenas que os beijos de Escobar não me trouxeram o universo de sentimentos que me traziam os de Bentinho, mas queimaram com um sabor de perigo que eu nunca havia provado. Meu Deus, até esse momento eu não havia percebido o quanto eu estava sufocada pelos ciúmes de Bentinho!

Escobar foi, sim, uma válvula de escape, apesar de que eu não me orgulhe disso. Aquilo não voltou a acontecer, mas cavou minha sepultura, na qual me deito agora. Bentinho temia tanto ser traído que, no final das contas, foi seu próprio medo que provocou a traição. Não digo que ele não mereceu.

Fonte: *Fanfiction*⁴⁶.

O desfecho da narrativa de fã pode significar uma decepção para os admiradores do mistério que ronda a narrativa de *D. Casmurro* sobre a traição de Capitu, mas a *ficwriter* Mary13Black resolve colocar um fim no dilema sobre a culpabilidade da musa machadiana e fabular uma Capitu que, além de confessar seus pecados sem desfalecimentos morais, ainda comete a façanha de condicionar seu adultério à insegurança de seu marido Bentinho: “foi seu próprio medo que provocou a traição. Não digo que ele não mereceu”. Em matéria de habilidade e astúcia narrativa, Capitu também sabe, assim como o narrador Bentinho, “fazer suspeitar que a mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração” (*D. Casmurro*, Capítulo XLI). E assim, mesmo com uma Capitu ré confessa, os leitores desta narrativa de fã recaem na mesma constatação que os leitores da narrativa de Machado: a duplicidade que não culpa, mas também não inocenta suas personagens.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016.

O conceito mais usual para fã é de uma pessoa com grande afeição ou que demonstra interesse por alguém ou algo e a partir desse encantamento investe tempo e energia em torno de seu objeto de devoção. O que move a escrita de *fanfiction* é, principalmente, a admiração que o leitor tem por determinada obra e seu desejo de dar novos contornos artísticos literários a ela por meio de uma nova história. A *fanfic* é um momento de libertação da imaginação do leitor, no qual este pode criar à vontade. Esta liberdade criativa, no entanto, nem sempre é usada de forma positiva. Há criações de fã que, ao interagir com os lugares vazios do texto preexistente e preenchê-los com suas significações e fantasias particulares, não respeitam os limites interpretativos do texto⁴⁷ e o convertem em releituras que beiram ao trivial. É o que expõe Martin, já citado antes, acerca da relação dos fãs com suas personagens. Segundo o escritor, alguns escritores de *fanfiction* “tomam conta” de suas personagens e as “fazem fazer coisas”, que, na sua concepção, “estão descontroladamente fora de caráter” (MARTIN, 2013, s/ p)⁴⁸.

Jenkins cita a escritora de ficção Robin Hobb que argumenta sobre a intromissão de fãs em suas histórias, numa perspectiva negativa. Para Robin Hobb, o autor do original reflete muito sobre o que vai encaixar na história e o que vai ficar fora dela. Há razões para que ele deixe cenas sem revelar ao leitor e se algo é deixado “nebuloso” é porque gostaria que fosse assim. Hobb considera que a *fanfiction* fecha o universo criativo do autor do original “e conta ao leitor o que ele deve pensar ao invés de ser permitido observar os personagens e tirar suas próprias conclusões” (HOBB *apud* JENKINS, 2012, p. 21). Para Jenkins, a insinuação de Hobb soaria desconcertante para os escritores de *fanfiction*, uma vez que:

[...] nenhuma história de fã é considerada de forma alguma definitiva ou impeditiva de outros atos de autoria. Pelo contrário, os fãs têm enorme prazer em ler e escrever diferentes interpretações dos personagens compartilhados, e os fãs-autores muitas vezes constroem um número de conceitos mutuamente contraditórios dos personagens e situações mesmo dentro do seu próprio conjunto de obra (JENKINS, 2012, p. 22).

⁴⁷ Eagleton observa que, no ato da leitura, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra, ou seja, devemos ter certa compreensão de seus “códigos”, entendendo-se por isso as regras que governam, sistematicamente, as maneiras pelas quais ela expressa seus significados (EAGLETON, 2006, p. 118).

⁴⁸ Texto original: “I know what they would do and what they can't do, and some fan writers take over them and make them do things to my mind that are wildly out of character” (Tradução livre). Disponível em: <<http://www.smh.com.au/entertainment/books/george-rr-martin-hands-off-my-characters-20131108-2x6fb.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Em que se pese maior ou menor indignação em relação às narrativas de fã entre críticos e escritores da literatura, o fato é que essa “subcultura atravessa as áreas geográficas e fronteiras geracionais” (JENKINS, 1992, p. 1)⁴⁹ e representa ações, cotidianamente, realizadas por centenas de milhares de fãs do mundo afora. Assim, se partirmos para a generalização, definindo todo o fenômeno apenas como o “lixo ou detrito cultural”, geralmente atribuído às manifestações culturais de massa da internet, e o privarmos de nossas discussões acadêmicas, estaremos nos desconectando, cada vez mais, das práticas culturais e sociais marginais de releituras do literário, frutos do acesso crescente de nossos jovens às novas tecnologias.

A criança que cresceu ouvindo e lendo histórias é hoje o adolescente ou jovem escritor de *fanfiction* que ganhou não somente espaço para produzir, mas também visibilidade para suas criações, graças ao desenvolvimento da tecnologia e de seus meios de comunicação. É nesse espaço, que o *fanficcer* Tiuni-Chan pede licença para brincar de fã escritor, revisitando, em uma única narrativa, quatro clássicos da literatura nacional: *D. Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *O Mulato* e *O Cortiço*.

Na *fanfiction* “Postumamente” também ocorre o *crossovers* no encontro de personagens de obras diferentes. A trama elaborada para o meio *online* privilegia as personagens clássicas nacionais, promovendo o encontro entre Bentinho, Capitu, Brás Cubas, Marcela e Virgília, criações de Machado de Assis; e Raimundo, Ana Rosa e José Dias, de Aluísio Azevedo, além de visitar o espaço físico narrativo de *O Cortiço*.

⁴⁹ Texto original: “This subculture cuts across traditional geographic and generational boundaries and is defined through its particular styles of consumption and forms of cultural preference” (Tradução livre).

Figura 46 – Capa da *fanfic Postumamente*



Fonte: *Fanfiction*⁵⁰.

A trama dessa narrativa de fã ocorre no espaço do inferno, onde o defunto autor Brás Cubas está escrevendo um livro e é interrompido por Capitu que o lembra que não é mais o único “autor póstumo” presente naquele ambiente.

Figura 47 – *Fanfic Postumamente* (trecho)

... Eis que estou aqui, e mesmo que hesitando se deveria abrir essas memórias pelos fatos, vou cotar-lhe com a inusitada visão de quem já passou para o outro lado...

– Epa! – Ralhou uma formosa mulher. Olhos oblíquos de cigana dissimulada. Vinha a passos firmes, elegantes, mesmo com todos os turrões de enxofre lhe obstruindo o caminho. Quase uma miragem em meio a um horror infernal.

– Se você se esqueceu, vim lembra-lo que não é mais o único “autor póstumo” presente aqui.

Capitu olhou para o senhor miséria que parou resignado de digitar em sua máquina de escrever.

Fonte: *Fanfiction*⁵¹.

⁵⁰ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/historia/169707/Postumamente/capitulo/1/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

⁵¹ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/historia/169707/Postumamente/capitulo/1/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

Encontramos, no decorrer dessa história de fã, um ritmo que respira o humor, devido à proposta da *fictwriter* em colocar, em um único plano narrativo, as personagens de narrativas machadianas e narrativas azevedianas. Apropriando-se das características básicas dessas personagens e de suas ações nas narrativas de origem, a narradora fã elabora um enredo no qual estas personagens se misturam em uma única ação narrativa: a escrita de um livro póstumo, encomendado pelo diabo. Nessa estranha aventura literária, Brás Cubas terá que dividir o posto exclusivamente seu, de autor defunto e suas memórias póstumas com a autora defunta Capitu e o autor defunto Raimundo, de o *Mulato*. Capitu, embora o narrador Brás Cubas a alerte que já existam relatos narrativos sobre o fim de Bentinho, exige registrar, no “livro infernal”, o que aconteceu com seu parceiro Bentinho e “onde ele foi parar com toda aquela esquisitice”.

Figura 48 – *Fanfic Postumamente* (trecho)

– Que seja. – E folheando algumas páginas já escritas, Capitu e Brás Cubas mergulharam em uma vida cotidiana muito mais *realista do que inferno* em que eles se encontravam.

Úmido, melecado, sujo, áspero... Qualquer outro adjetivo semelhante só contribuiria para deixar a lista de repugnância mentalmente feita por Bentinho ainda mais completa.

Andando, curvo, por entre aqueles varais, aquelas lavadeiras e aqueles animais, Bento delirava mergulhado em seus devaneios. Se lhe perguntassem o que estava fazendo ali, duvidavam que ele saberia responder. Pensava em Capitu, coitada, perdida naquele meio.

Coitada? Coitada nada! Aquela mulher... Estaria ali novamente com seu amigo tratando de encomendar um novo filho para logo depois dizer que era dele... Ah, ele a acharia!

Capitu... Capitu...

Ali estava ela, radiante como sempre. Bentinho aproximou-se da mulher que vinha. Alcançando-a, agarrou-lhe os braços, dirigindo seus olhos trêmulos para os dela e a sacudidas acusou:

– Sabia que você estava aqui, Capitu!

Fonte: *Fanfiction*⁵².

O ensimesmado Bentinho já não procura por Capitu nas ruas por onde trafegava a elite imperial, mas nos arredores dos espaços onde viveu as classes menos favorecidas da sociedade carioca: o cortiço. A troca de ambientes e papéis das personagens, na narrativa de

⁵² Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/historia/169707/Postumamente/capitulo/1/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

fã, tem a intenção de misturar os espaços literários e as personagens clássicas e deixá-los “juntos e misturadas” em uma só história. Nesse *mix* narrativo, Bentinho confunde Capitu com Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e a acusa de adúltera. Ana Rosa, de *O Mulato*, desfere insultos a Marcela, de *Memórias Póstumas*, colocando sobre esta a culpa de ter seduzido seu esposo José Dias. Em meio à confusão de “traídos e traidores” das literaturas machadiana e azevediana, a escrita de fã arremata com a teoria do secular ciumento Casmurro:

Figura 49 – *Fanfic Postumamente* (trecho)

– São todos iguais, todos adúlteros... – Fez questão de frisar o Dom Casmurro, refletindo consigo. – O Adultério vai dominar o mundo.

Fonte: *Fanfiction*⁵³.

Em outras situações, o remate do texto de fã ocorre com o viés anedótico, geralmente trocando com a ingenuidade das personagens, como na chegada de Raimundo ao inferno. Conduzido pelo diabo, o protagonista de *O Mulato* questiona o fato de ter sido levado para o ambiente enxófrico, já que ele não havia pecado e era a vítima de sua história. Satanás o lembra de que estava lá porque além de ter mexido com padre, não deixou nada para a igreja: “deu no que deu: inferno”. O diabo ordena que Raimundo se conforme e ajude aos outros defuntos, Brás Cubas e Capitu, a terminarem o livro infernal póstumo. Assim, os finados autores fecham os relatos de suas vidas e de outras personagens com a conclusão do defunto autor das *Memórias* e assentimento dos outros de que, no fim, todos acabaram como Brás Cubas: “falidos, amargurados ... Não importa se vivos ou mortos, não haveria nada pior que ser a decadência da elite brasileira.” E lamentam em coro: “quem sabe com a modernidade, essa realidade não muda?”.

Em “Cartas de uma leitora”, a *fictwriter* Hipólita opta pela composição de *fanfictions* epistolares para dialogar com grandes escritores da literatura contemporânea e da literatura clássica. Entre seus interlocutores estão: Markus Zusak, *A menina que roubava livros*; John Green, *A culpa é das estrelas*; John Grogan, *Marley e Eu*; J.K. Rowling, série *Harry Potter*; J.R.R Tolkien, série *Senhor dos Anéis*; John Boyne, *O menino do pijama listrado*; Brian Selznick, *A invenção de Hugo Cabret*; Rick Riordan, série *Percy Jackson & os Olimpianos*; Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas*; e outros escritores clássicos como Edgar Allan

⁵³ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/historia/169707/Postumamente/capitulo/1/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

Poe, Arthur Conan Doyle, James M. Barrie e o nacional Machado de Assis. As missivas estão distribuídas em 15 capítulos e a destreza narrativa de sua criadora em dialogar com os mestres de outras literaturas provocou 135 comentários, 51 favoritos e 16 recomendações de outros fãs leitores do universo fanfiqueiro.

Figura 50 – Capa da *fanfic Cartas de uma leitora*

The screenshot shows the fanfiction page for 'Cartas De Uma Leitora' by Hipólita. The page features a cover image of a person reading in bed, a title bar with 'Fanfiction' and navigation links, and a list of 135 comments. The comments are partially visible, showing praise for the story's quality and the author's writing style.

Fonte: *Fanfiction*⁵⁴.

No episódio 11, “Querido Joaquim”, a *fictwriter* trava um diálogo com o Senhor Joaquim Maria Machado de Assis sobre as personagens de *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁵⁴ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/422904/Cartas_De_Uma_Leitora/>. Acesso em: 31 out. 2016.

Figura 51 – “Querido Joaquim”, capítulo da *fic Cartas de uma leitora*

(Cap. 11) Querido Joaquim,

Notas do capítulo

* Memórias Postumas de Brás Cubas (Machado de Assis) * Dom Casmurro (Machado de Assis)



Fonte: *Fanfiction*⁵⁵.

Na fabulação epistolar, a autora deixa marcas de suas leituras críticas das personagens machadianas, agregando às características delas sua vontade de opinar sobre cada acontecimento. A narradora de fã traça seu próprio desenho da obra machadiana e impressiona com os detalhes psicológicos, com a variedade de emoções e sentimentos que recolhe das pistas narrativas do escritor clássico para, segundo essa leitora fã da era digital, ir “inventando no ritmo que anda a melodia”. Tanto assim, a carta da *fictwriter*, endereçada a Machado, sentencia que sua relação com as narrativas do escritor carioca é estabelecida por meio de paradoxos, devido às inúmeras possibilidades de leituras e discursos que provocam:

Figura 52 – *Fanfic Cartas de uma leitora* (trecho)

Querido Joaquim,

Confesso que o evitei por algum tempo porque minha relação com tua obra é um pouco controversa. Você sabe, toda aquela coisa de “Capitu traiu o marido”, “Capitu não traiu o marido”, “Bentinho é meio doido”, “Brasinho podia ter se casado”. O povo fica falando cá e lá de modo que a minha cabeça fica cheia dessas hipóteses.

Fonte: *Fanfiction*⁵⁶.

O sentimento controverso da narradora fã aproxima-nos da ideia defendida por Calvino de que “o ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (CALVINO, 1993, p. 13). É o irresistível desejo de brigar, contradizer, criticar as narrativas e, ao mesmo tempo, de continuar preso a elas:

⁵⁵ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprimir/historia/422904/capitulo/11>>. Acesso em: 31 out. 2016.

⁵⁶ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprimir/historia/422904/capitulo/11>>. Acesso em: 31 out. 2016.

Figura 53 – Fanfic Cartas de uma leitora (trecho)

Seja qual for o desfecho, eu acho que o meio vale a pena de ser lembrado e até hoje não me recordo de um amor mais bonito que o de Bentinho e Capitu. *E o que eram aqueles olhos de Capitu? Olhos de ressaca! De cigana oblíqua e dissimulada...* Se tu fizeste algo na minha vida, foi assegurar que eu nunca me esqueça daqueles olhos que o diabo pintou no rosto daquela menina. E enquanto eu devorava cada palavra escrita, aqueles olhos me fitavam de cima a baixo e a todos os lados.

Fonte: *Fanfiction*⁵⁷.

A carta de fã traz um discurso afetivo e de intimidade com as personagens machadianas. Para concretizar esse discurso, a autora utiliza adjetivos e diminutivos ao se referir às personagens clássicas, o que provoca certa proximidade com as mesmas e diminui o distanciamento entre a tradição ficcional e a forma narrativa emergente que está se firmando no meio *online*.

Figura 54 – Fanfic Cartas de uma leitora (trecho)

E o Escobar? Bom rapaz, na medida do possível, depois o Bentinho resolveu odiar o defunto por causa de uma hipótese que nasceu na cabeça dele... Espero eu que só tenha realmente nascido na cabeça dele porque me entristeceria tanto de ver aqueles olhos de cigana penetrando naqueles olhos curiosos do rapaz honrado que era aquele comerciante.

Mas não podemos esquecer o Brasinho, embora nem ele com toda a sua avareza seja capaz de apagar o tamanho do brilho de D. Capitolina Santiago... De qualquer jeito, nós temos de falar um pouco dele, não fazer defeito com o defunto-autor. E, bom... Brás Cubas não era lá uma pessoa muito honrada. Solteirão despreocupado e fútil. Largou a pobre Eugênia porque era manca a coitadinha. Atitude nada nobre! E o adultério de Virgília... Ruim para os dois, ainda não decidi para qual deles foi pior. Mas era engraçado o pobre diabo. Tinha um humor invejável, embora, de fato, não fosse muito correto. E além do mais, já estava morto, então acho que qualquer de seus pecados estavam sendo pagos naquele momento.

Fonte: *Fanfiction*⁵⁸.

A criadora de ficção *online* tem o dom generoso da simpatia, que a obriga a retratar as ações das personagens criadas por Machado. O rapaz honrado, Escobar, não poderia ser tragado pelos sedutores olhos de Capitu, porque isto a entristeceria demasiadamente. E o Brasinho, embora fosse um solteirão despreocupado, avarento, fútil, de atitudes não nobres, era engraçado e tinha um humor invejável, o pobre diabo. Ademais, sendo ele um defunto autor ou um autor defunto comove a narradora a ponto de reparar, na condição do defunto narrador, que ele já estava pagando seus tributos de pecador no tempo de sua narrativa de origem.

⁵⁷ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprimir/historia/422904/capitulo/11>>. Acesso em: 31 out. 2016.

⁵⁸ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprimir/historia/422904/capitulo/11>>. Acesso em: 31 out. 2016.

Figura 55 – *Fanfic Cartas de uma leitora* (trecho)

Eu agradeço agora ao Senhor Joaquim Maria Machado de Assis por me apresentar a personagens sublimes e acima de qualquer coisa, puramente humanos. A humanidade tem dos seus contras, mas ainda assim é o que temos de mais bonito na nossa vida. Algo pelo que vale a pena continuar existindo.

Até um dia, do outro lado!

Uma Cigana.

Fonte: *Fanfiction*⁵⁹.

Pela pena de Machado, a autora da carta de fã diz ter chegado até essa linhagem de personagens tão “sublimes” e “puramente humanas”. Sente-se grata e se despede de seu interlocutor, Joaquim Maria Machado de Assis, com a ousada colocação de estar no grupo daqueles que não só leem as narrativas alheias, mas dos que as interpretam com inteligência criadora: “Até um dia, do outro lado”.

Alguns produtores de *fanfiction* seguem os conceitos de prosadores detetives criados e tão competentemente explorados pela faculdade leitora e escritora de Machado de Assis: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto” (ASSIS, 1985, p. 772). Mistérios só são desvendáveis se o leitor detetive entrar na trama ficcional articulada pelo matreiro narrador machadiano. Os narradores machadianos são narradores que, constantemente, fazem uso de poderosíssimas ambiguidades. Em *D. Casmurro*, então, o leitor é arrebatado para o sádico prazer do narrador em conjecturar, em insinuar. Essas conjecturas, presentes no texto, levam o leitor a duplas leituras de duplas cenas de duplos casais na narrativa: Bento/ Capitu, Capitu/ Escobar, Sancha/ Escobar, Sancha/ Bentinho, Bentinho/ Escobar. Em relação a essa última dupla, a ambígua relação entre Bento Santiago e o amigo seminarista enriquece o argumento homoerótico no romance e é porta de entrada tanto para a crítica especializada quanto para ficcionalistas que souberam apalpar o lúdico duplo disseminado no romance. Millôr Fernandes, em “O outro lado de Dom Casmurro”, lista quatorze momentos na narrativa para argumentar sobre a relação homo e as intimidades entre Bentinho e Escobar. Oliva, como estudado, no início deste estudo, explorou a questão com argumentos críticos e ficcionais. Luis Fernando Veríssimo, no conto “A verdade”, cujas partes iniciais também já foram citadas na introdução deste estudo, criou o narrador detetive Palhares, amigo de Bento Santiago, para contar ao leitor o que não foi revelado sobre o par Bento e Escobar na narrativa machadiana, inclusive sobre um crime passional, consequência desse romance homoerótico:

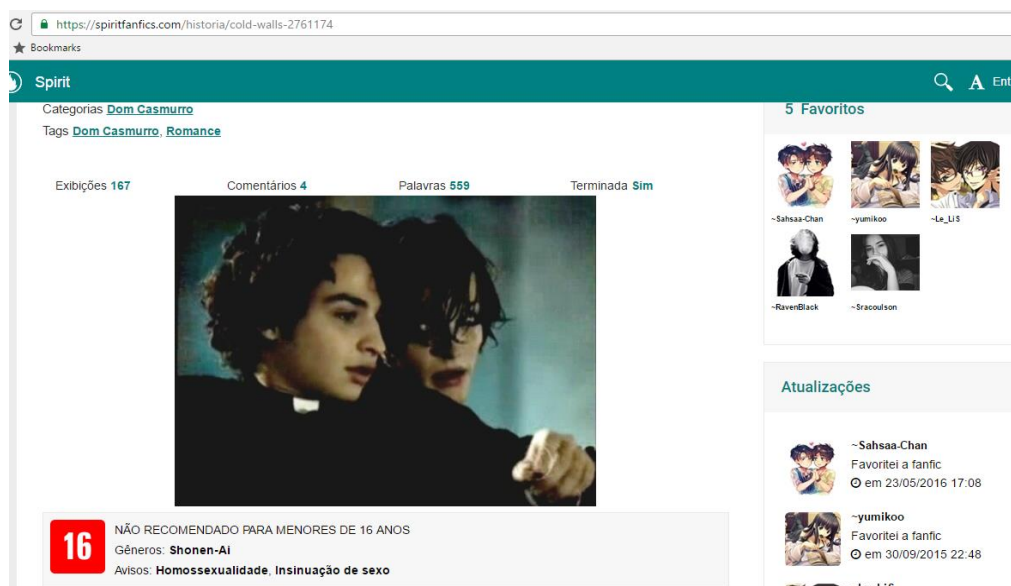
⁵⁹ Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprimir/historia/422904/capitulo/11>>. Acesso em: 31 out. 2016.

– Volte aqui! – ordenou Bentinho.

Mas Escobar continuou correndo. Depois de um instante de hesitação, Bentinho correu atrás dele. A escuridão aumentara. Eu mal podia divisar as duas figuras. Vi Bentinho entrar na água, depois julguei vê-lo saltar nas costas de Escobar e os dois desaparecerem, não sei se no mar ou no escuro. Eu não podia fazer nada. Tinha vestido meu melhor terno, meus melhores sapatos e minha melhor gravata, antecipando não um mergulho, mas uma cena de graves resoluções e bom texto, no seco. Fiquei estático, e apavorado. O que tinha acontecido? Onde estavam os dois? Passaram-se alguns minutos e vi um vulto sair da água, arrastando os pés. Depois vi que era uma figura vestida e encharcada. Bentinho. Não vi Escobar. Nunca mais vi Escobar... (VERISSIMO, 2008, p. 119-120).

A *fanfiction* *A cold junes night*, também, aproveita-se das insinuações amorosas dos mocinhos machadianos para fantasiar o encontro entre as duas personagens, segundo a autora da narrativa de fã, “um dos seus OTP”⁶⁰, ou seja, casal ficcional perfeito. Parte desta narrativa de fã já foi citada juntamente com os trechos do conto de Veríssimo, na introdução desse estudo, e seguem, agora, mais algumas considerações acerca de sua criação.

Figura 56 – Capa da *fanfic* *A cold junes night*



Fonte: *Spiritfanfics*⁶¹.

⁶⁰ Expressão utilizada no universo das *fanfictions* “OTP” é sigla para a expressão “One True Pairing”, que numa tradução bruta significa “único par verdadeiro”. “OTP” é um termo exclusivo dos shippers e é atribuído àquele casal ficcional que está acima de todos os casais. É de conhecimento geral que, uma vez *shipper*, pra sempre ‘ship whore’ (expressão que em tradução bruta significa ‘puta de ships’, e é associada àquelas pessoas que tem mania de sair shippando em tudo quanto é casal, principalmente os mais absurdos), mas que, em meio a tantos ships, tem sempre aquele que significa mais do que todos, que representa melhor o que é o amor e que faz valer mais a pena a vida de shipper, aquele casal que tem um poder maior sobre o coração e proporciona os melhores e maiores *fangirlings*. Esse par especial é o ‘one true pairing’ do shipper, o seu lindo e amado OTP. Disponível em: <<http://crossover5.blogspot.com.br/2013/09/fangirl-101-verbetes-da-vez-shipper-otp.html>>. Acesso em 08 nov. 2016.

⁶¹ Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/historia/cold-walls-2761174>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

Com a recomendação censurada para menores de dezesseis anos, a *fictwriter* torna-se uma *subtexter*, ou seja, fã das informações deixadas como *subtext*⁶² (conteúdo existente na obra original, porém não explícito), na narrativa de Machado, e explora, com liberdade, esses implícitos em sua história digital. Em relação ao diálogo travado entre as histórias, um ponto merece destaque. Enquanto o narrador de *D. Casmurro* fica no plano do subentendido, certamente para não subverter a ordem ética, moral e religiosa da sociedade imperial, a narradora de *A cold junes night* caminha para uma cena de alcova homoerótica e elabora toda sorte de erotismo para preencher “as meias palavras” disseminada pelo narrador machadiano:

Figura 57 – Fanfic *A cold junes night* (trecho)

Escobar tirou-me do transe no qual ele mesmo colocou-me, trouxe-me para o presente apenas para me colocar em um novo, muito mais intenso, seus olhos me hipnotizaram, me inundaram, deixando-me sem ações. Na tentativa de checar se eu estava bem, ele começou a se aproximar, perigosamente perto demais, o bastante para me fazer perder a cabeça, não só a cabeça, fez-me perder o chão, a noção, a vergonha, a sensatez, a única coisa que Escobar não me fez perder foi o desejo por ele que a cada segundo crescia mais e mais. Eu o beijei, pousei meus lábios nos seus, timidamente e me afastei, senti os olhos de Escobar em mim, incrédulos. Minha vergonha voltou rápido demais, e se manifestou na minha face com um aspecto avermelhado, que me envergonhava ainda mais... O que ele vai pensar de mim, vai me odiar---

Meu pensamento foi interrompido por um novo beijo inesperado, vindo de Escobar, dessa vez mais intenso, sua língua pedindo passagem ansiosamente para a minha boca para aprofundar ainda mais o nosso beijo.

–Ah... Bentinho!

Escobar jogou-me na mesa e subiu em cima de mim, sem nunca parar de me beijar, o ar já nos faltava quando Escobar tocou o meu membro já desperto, desencadeando pelo meu corpo sensações que nunca experimentei antes, as melhores até então da minha curta vida.

–Bentinho... Amo-te!

Fonte: *Spiritfanfics*⁶³.

Já *Divergente de Zeus*, autora da fanfiction *Darling Escobar*, prefere explorar o afeto dos dois rapazes machadianos pelo discurso da *pruderie* ficcional como o fez o criador de *D. Casmurro*.

⁶² *Subtext*: Conteúdo existente na obra original, porém não explícito. Costuma dar muita abertura à criação de fanfics; um exemplo perfeito do fenômeno é o grupo dos Marotos, em Harry Potter. Ver Maintext. *Subtexters*: Fãs das informações deixadas como *subtext* pelo autor e que exploram isso em suas histórias. Disponível em: <<http://ligadosbetas.blogspot.com.br/2013/08/dicionario-de-terminos-e-siglas-do-mundo.html>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

⁶³ Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/historia/cold-walls-2761174/capitulo1>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

Figura 58 – Capa da *fanfic Darling Escobar*



Fonte: *Fanfiction*⁶⁴.

Figura 59 – *Fanfic Darling Escobar* (trecho)

Em um ano desses, andei brincando com a morte d'alma do mancebo que os escreve. Na época em que vivia minha amada Capitu e meu querido amigo Escobar, não gostava nem de lembrar a concupiscência que meu coração tramara contra mim, mas agora, quando Capitu e Escobar me deixaram para viver com alguém melhor que eu, não vejo o por quê de não contar-lhes um sentimento oculto que pairava sobre mim, como uma nuvem negra.

Fonte: *Fanfiction*⁶⁵.

Dando-se cheio de culpa e enredado pelos desejos desenfreados de seu coração, o narrador Bentinho se destina, agora, que a amada Capitu e o querido amigo Escobar foram viver com alguém melhor do que ele, a dividir seus pecados com o leitor. Assim, abre-se essa narrativa de fã com o mesmo tom de ironia e malícia do narrador machadiano em *D. Casmurro*.

A primeira cena das memórias do nosso Bentinho virtual passa-se em um banco de praça. Momento em que o querido Escobar aproxima-se dele para lhe contar do nascimento da filha, pela qual nutria um grande amor, o que não fazia quando se referia à esposa, pela qual, segundo o narrador, o amigo “não fazia questão dos batimentos cardíacos”⁶⁶. A partir dessa cena, Bentinho arma-se de uma cumplicidade com Escobar, sutilmente, plantando pistas de que o amigo ex-seminarista também nutria sentimentos ocultos por ele.

⁶⁴ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/>. Acesso em: 08 nov. 2016.

⁶⁵ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/>. Acesso em: 08 nov. 2016.

⁶⁶ https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/capitulo/1/. Acesso em 08/11/2016.

Figura 60 – *Fanfic Darling Escobar* (trecho)

– Que saudades me dá do seminário, Bentinho... Ele disse, suspirando.
 – De certa forma. Eu falei, revirando os olhos.
 – A ti não? Me olhou curioso.
 Minha resposta foi um sorriso de canto estampado nos lábios. Mas que saudades pesavam sobre meu coração, ah! Acordar na cama ao lado de Escobar e admirá-lo até que acordasse. Não tenham más impressões desse homem que vos escreve... Admirava-o por achá-lo belo, alvo, puro. Digo-lhes, que de certa forma, esse sorriso não foi de confirmação à pergunta feita a mim, mas sim de admiração. Que olhos maravilhosos aquele garoto tinha... Tão azuis em dia de sol que dava a impressão de refletirem o próprio azul do céu. É admiração, apenas. Pensei, sacudindo os pensamentos que andavam em minha mente inconsciente.

Fonte: *Fanfiction*⁶⁷.

Aproximando mais o diálogo entre a narrativa oitocentista e a narrativa do ciberespaço, podemos vislumbrar os mesmos “pensamentos intrusivos” no Bentinho de Machado:

Figura 61 – *Fanfic Darling Escobar* (trecho)

Escobar estava agindo de maneira estranha e ríspida quando tocávamos no nome de Capitu, porém sempre me apedrejava por palavras, dizendo-me que era eu quem havia esquecido. Senhor Deus, peço-te que me ajudes a entender à Ezequiel, menino confuso este que, uma hora me abres a alma até o fundo do quintal e em outro minuto fecha a boca e quase lhe apertas a própria garganta para impedir alguma palavra que não queira que salte sobre mim. Porém, Deus, prometo-lhe que não farei-lhe mais promessas de rezar-lhe alguns milhares de padre-nossos, somente ajuda-me a entendê-lo. Eu pensei enquanto olhava para os cabelos loiros e levemente encaracolados do antigo seminarista ao meu lado.

Fonte: *Fanfiction*⁶⁸.

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é casa com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro (...) Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que... (ASSIS. 1971, p. 251).

Na mesma sintonia da prosa oitocentista, a narrativa da era da internet joga com a sutil e dissimulada memória de Bentinho. Oscilando entre a esposa e o antigo seminarista, o narrador de *Darling Escobar* continua desprovido de qualquer ação, afirmação ou

⁶⁷ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/>. Acesso em: 08 nov. 2016.

⁶⁸ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/>. Acesso em: 08 nov. 2016.

transparência em relação a suas escolhas. Há, no Bentinho virtual, um misto de emoções conflituosas e contraditórias como o era no Bento Santiago machadiano.

Figura 62 –*Fanfic Darling Escobar* (trecho)

– Receio que devemos ir, não acha? Olhe para o horizonte, o sol ali está! Deveras Capitu pode estar preocupada com seu marido, Bentinho querido. Ele falou, de forma sarcástica.

Apenas lhe assenti com a cabeça enquanto me levantava. “Deveras Capitu pode estar preocupada com seu marido” ele disse, essa preocupação desenfreada por Capitu estava me deixando um pouco encabulado. Senti ciúmes novamente, admito á você que me lê neste momento. Digo-lhe que me lê, pois derramo aqui minh'alma verdadeira, sem mácula agora, acho. Acho, pois me parece que meu ciúmes pegara Capitu ou a Escobar, ou aos dois. Senti a cabeça quente enquanto estava sentado naquela charrete, enquanto Escobar conduzia os cavalos até minha casa, me parecia dor de cabeça, me parecia dor de coração, me parecia dor de culpa. Acaso não saberia eu que dor sentia? Pois é, asseguro-lhes que não.

Sai da sala, deixando Capitu sozinha. Subi ao quarto e encarei meu reflexo no espelho. Já não me via, já não me conhecia, já não me entendia e muito menos me previa. Capitu não pode ficar perto de Ezequiel neste jantar, simplesmente não poderá ficar. Eu falei, ríspido me encarando aos olhos. Á que sentimento é esse que quase me entrego, meu Deus? Não sinto ciúmes de Capitu, ou talvez não seja inteiramente de Escobar. Não me compreendo... Falei quando percebera uma lágrima em meu olho direito. Solitária até demais, vazia, forte o bastante para deixar um carreiro de água salgada em meu rosto, mas fraca para deixar cor vermelha em meus olhos. E assim compreendi finalmente o tal do sentimento. Era forte? Ah, sê era! Forte para marcar, porém fraco para acontecer.

Levei as mãos ao rosto enquanto ia deitar-me. Apenas fechei os olhos e virei para o lado direito da cama quando de repente sinto o corpo de Capitu sendo repousado ao meu lado, logo sinto uma de suas mãos envolver meu corpo, acariciando meu peito com o polegar. Me parece não ser muito normal sentir asco pela própria mulher. Mas que pergunta imprudente para a ocasião em que eu cuidava para não pensar em Escobar. Muita imprudência desprezar a mulher que me fez ser tão eu. Virei-me, abraçando-me a Capitu que me olhava fixamente.

– Feches os olhos. Pedi, observando os olhos de cigana oblíqua e dissimulada de minha esposa.

– Como mandares, padre Bentinho. Capitu falou risonha enquanto fechava os olhos. Dormira.

Fonte: *Fanfiction*⁶⁹.

Certo é que, assim como em *D.Casmurro*, o narrador virtual Bentinho, embora tenha prometido revelar os segredos que guardava dentro de si, suprime a verdade do leitor. Insinua um afeto, troca de olhares, gestos homoeróticos e até um “segredo dividido” entre ele e o amigo Escobar, entretanto, se essa afeição era forte para marcar e acolher o outro em sua intimidade, era também fraco o bastante para não acontecer. Além do mais, se não sentia ciúmes de Capitu, não os tinha inteiramente por Escobar. É o mesmo Bentinho machadiano que não se entende nem se prevê e não se deixa capturar pelo leitor. Nessa ficção de fã, que caminha a centenas de anos da narrativa de origem, encontra-se o mesmo narrador-personagem do “pode ser ou pode não ser” que à medida de seu criador primeiro, Machado de Assis, “nada afirma nem denega com o ar preemptório dos dogmáticos” (BOSI, 2007, p. 44).

⁶⁹ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/>. Acesso em: 08 nov. 2016.

Qual a verdade sobre *D. Casmurro*? “Só Deus pra saber.” É o que nos diz o autor da narrativa de fã *Interlúdio*, publicado em um dos maiores sites de *fanfictions*: www.fanfiction.net.com.br. Com o aviso de que sua narrativa é baseada no capítulo “A ópera”, de *D. Casmurro*, o narrador da ficção de fã propõe uma história de interlocução entre um maestro, que executava a peça da história trágica de Bentinho e Capitu, e um jovem telespectador, leitor de Machado de Assis:

Figura 63 – Fanfic Interlúdio (trecho)

The image shows a screenshot of a web browser displaying a fanfiction page. The address bar shows the URL: <https://www.fanfiction.net/s/9890892/1/Interlúdio>. The page content is as follows:

~Interlúdio~

Era um intervalo da Grande Ópera e o Maestro tomava um pouco d'água nos bastidores. Um rapaz se esgueirou por entre os músicos que checavam a afinação de seus instrumentos. Era evidentemente parte do público. Olhou em volta, reconheceu o maestro e foi até ele.

_Não consigo tirar essa dúvida da cabeça. Capitu traiu ou não traiu afinal o Bentinho?

O Maestro olhou de cima abaixo seu interlocutor, com evidente desdém. _Como é que eu vou saber? Não fui eu que escrevi. Pergunta pro Poeta.

_Ele não quer saber nada sobre isso. Detesta a estória. _Respondeu o outro, devolvendo o exato olhar descontente do maestro.

_É claro. _Ele fez uma careta. _Todos nós ficamos sabendo disso. Muito eloquente nosso poeta. _Ele amassou seu copo descartável nas mãos por um bom tempo antes de jogá-lo fora. O outro homem o observou em silêncio. Por fim, voltou a falar, as palavras gotejando ácido cianídrico. _O que você está fazendo aqui, afinal?

O outro deu de ombros. _Eu e os meninos estamos assistindo o espetáculo.

_Por quê? _Este já falava entredentes.

_Miguel insistiu que viéssemos. O que foi que ele disse? Ter certeza de que você não estragasse a obra? Mas acho que na verdade estava curioso.

Houve um suspiro cansado e exasperado. Quando voltou a falar, o maestro olhava para o chão, com ainda outra careta. _O que ele está achando?

O interlocutor riu. _O que você acha? Ele está uma onça. Jurou que se te vir na saída do teatro vai te dar uma surra. _Isso arrancou uma risada nervosa do maestro. Ele escaneou os bastidores com os olhos antes de voltar a falar, temendo encontrar um Miguel espumando de raiva.

_E você, o que achou?

_Beem... Você sempre foi muito bom, brilhante até... Mas... Tem horas que eu não concordo com uma gota da sua interpretação.

_Isso que eu ouvi foi um eufemismo? Gabriel, você e os outros é que são muito inocentes. Não tem nada de errado com a minha interpretação! Vocês deveriam-

_E provavelmente foi esse ego, e não o fiasco daquela apresentação, que fez você ser expulso do conservatório, ora por favor! Eu só disse a minha opinião.

_Ó, mas é um menino muito sincero! _Ele revirou os olhos.

_A verdade é importante, Lu. Um dia você vai ter que encará-la.

Mas "Lu" já estava fudo da vida. _A verdade, é? Muito bem. Escobar morreu afogado. Capitu esquecida na suíça e o filho deles de Febre Tifóide. Bentinho é um perdedor miserável pelo resto de sua vida. _Ele se impertigou, ajeitou o paletó e voltou ao palco ao som do terceiro sinal, sem olhar novamente para Gabriel.

Gabriel ficou um tempo em silêncio, na companhia de um mosquito pousado na parede.

_Isso quis dizer que o pai era Escobar mesmo?

O mosquito bateu as asas como quem dissesse "só Deus pra saber."

Fonte: *Fanfiction*⁷⁰.

No universo da literatura de fã, o sujeito-escritor de *fanfiction*, em diálogo com o clássico machadiano, é aquele que constrói seu texto em meio a diferentes estímulos: usa o repertório da narrativa *D. Casmurro* de forma consciente para confirmar, refutar, completar,

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/9890892/1/Interl%C3%BAdio>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

transformar o texto visitado; levanta hipóteses sobre as possíveis construções que pode fazer a partir da ficção criada por Machado; aventura a envolver-se com a narrativa clássica, apropriando-se de seu enredo e personagens e mantém uma relação próxima com o texto machadiano, de forma leve e descontraída. Em algumas narrativas de fã, o escritor virtual vê a possibilidade de prolongar a fruição do universo ficcional de *D. Casmurro*, experienciando elementos que não foram abordados na narrativa original. É caso da *fanfic Um Seminarista*, da *fictwriter* Ana Vamp. No tecido ficcional de fã, a narrativa do cânone não aparece explicitamente no fio do discurso, pois além da nominalização diferente das personagens machadianas, a autora cria uma vertente diferente do universo narrativo de *D. Casmurro*, colocando, no centro da trama, a personagem Sancha e Escobar, que recebem os nomes de Anna Rodrigues e de Ezequiel Casanova.

Figura 64 – *Fanfic Um Seminarista* (trecho)

Era ano de 1875 eu tinha apenas 15 anos, era órfã e morava com minha tia e meu primo.
 O nome de meu primo era Fernando e Minha tia chamava-se Lívia!
 Eu estudava em um colégio e minha melhor amiga também minha vizinha chamava-se Carolina.
 Fernando e Carolina eram apaixonados apesar de não perceberem isso, Carolina ou Carol como costumávamos chama-la tinha 14 anos e meu primo a mesma idade que eu.
 Acho que esqueci de contar-lhes meu nome. Eu me chamo Anna. Anna Rodrigues!

[...]

Minha tia Lívia havia feito uma promessa de que se fernando vivesse após uma febre quando era um bebe ela o mandaria para o seminário! E lá se foi fernando aos quinze anos , deixando o amor de sua vida! Porem eles ainda tinham esperanças de ficarem juntos, eu os ajudava com a troca de cartas e uma vez ou outra falava a tia lívia com intenção de dissuadi-la, as vezes dizia que fernando seria um ótimo adiministrador, ora dizia que seria ótimo advogado, e algumas vezes até arriscava-me a dizer que ele poderia não ter vocação a vida espiritual, mas bem vamos a tarde em que acabei por me apaixonar, a tarde em que nunca deveria ter existido em minha vida!

[...]

Eis aqui o homem da minha vida seu nome era Ezequiel, Ezequiel casanova,

Fonte: *Fanfiction*⁷¹.

A história de fã não será a narrativa do par Bentinho e Capitu, mas a história do outro casal machadiano, cuja trama não é muito explorada pelos leitores de Machado. Na sequência dos capítulos, a protagonista e narradora Anna Rodrigues, prima de Fernando e amiga de

⁷¹ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/18300/Um_Seminarista/capitulo/1/>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Carolina, apaixonada-se e casa com o amigo seminarista de seu primo Fernando, Ezequiel Casanova, cuja figuração, na narrativa de fã, assume o perfil do sedutor, libertino e célebre conquistador italiano. Anna Rodrigues é uma personagem original criada pela autora, todavia, ela pode ser identificada pelos leitores de Machado como Sancha, uma vez que ela é a companheira de Ezequiel Casanova. A narrativa de fã dirige o centro de seu discurso ficcional para esse par machadiano e, assim como ocorre na narrativa clássica do século XIX, dessa união nasce uma menina.

Figura 65 – *Fanfic Um Seminarista* (trecho)

Fernando foi estudar direito em São Paulo, após muito insistirmos para que tia Livia o tirasse do Seminário! Ao voltar casou-se com Carolina.

E bem..Ezequiel cumpriu a promessa. Deixou o seminário e tornou-se administrador.

E acabamos por nos casar quando eu tinha dezenove anos e ele com idade de 22 , era uma linda tarde de novembro estávamos ambos muito felizes, e fomos passar a lua de mel na Suíça!

Nossa primeira noite como casados foi ainda melhor do que muitas outras que tivemos em meu quarto, apesar de que Ezequiel me confessou perder um pouco a graça o fato de não precisarmos fazer mais nada as escondidas.

Fomos morar em uma casa próxima a minha antiga casa em São Paulo, eu ficava o dia todo em casa a esperar Ezequiel chegar,as vezes me entediava por não ter o que fazer.

Mas a nossa vida era muito tranqüila, e eu nada tinha do que reclamar.

Em dois anos de casamento eu e Ezequiel tivemos uma filha ela se chamava Mariana, escolhemos por ser o nome de uma grande cantora italiana da época.

Mariana cresceu e tudo correu bem em nossas vidas até que a pequena fizesse cinco anos de idade.

Após os meus vinte e seis anos de idade algo começou a se desmoronar em minha vida.

Fonte: *Fanfiction*⁷².

Embora possamos identificar as personagens machadianas na construção das personagens dessa fanficção, a narradora enreda um tecido ficcional diferente da trama desenvolvida em *D. Casmurro*. Fernando e Carolina, simulacros de Bentinho e Capitu, tornam-se personagens secundárias, enquanto Ezequiel Casanova (Escobar) e Anna Rodrigues (Sancha) roubam o espetáculo narrativo. Há o fundo vertiginoso da sedução, da infidelidade, do adultério, do triângulo amoroso que passeia pela tragédia casmurriana, no entanto, as mazelas dos amantes atingem somente o par da *fanficção*: Ezequiel Casanova e Anna Rodrigues:

⁷² Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/18300/Um_Seminarista/capitulo/3/>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Figura 66 – *Fanfic Um Seminarista* (trecho)

Um dia Carolina foi a minha casa, ela parecia preocupada e disse que tinha algo a me falar servi-lhe um chá e sentamo-nos na sala.

- O que tenho a lhe dizer pode não ser agradável! Mas como sua amiga sinto-me na obrigação de lhe dizer antes que chegue em seus ouvidos por outra pessoa.

-Pois diga logo esta me deixando preocupada!

-Ezequiel tem um caso com uma bailarina do teatro! Ela me disse numa frase tão rápida que levei alguns segundos para assimilar, fiquei calada por um tempo ate que as lagrimas começassem a romper dos meus olhos.

-Eu desconfiava de algo Carol!Ha dias eu desconfiava, mas não imaginava que tivesse um caso fixo, com apenas uma mulher! Foi a única coisa que consegui dizer.Apos isso Carolina me abraçou e eu sô fazia chorar. Como fui estúpida, eu deveria ter imaginado...eu deveria ter imaginado que o fato de ele não seguir sua carreira de destino me traria coisas ruins! Eu senti vontade de mata-lo e de morrer ao mesmo tempo.Carolina foi embora por volta das onze da noite após me ajudar a colocar Mariana na cama. Eu me sentei na sala e fiquei esperando por Ezequiel! Ele chegou cambaleando por volta das 3 e meia da madrugada e se assustou ao ver me na sala.

Fonte: *Fanfiction*⁷³.

O último capítulo da fic *Um Seminarista* segue o estilo das *Angst, fanfiction* escrita geralmente em primeira pessoa, cujas cenas se focam na tristeza psicológica e situações angustiantes da personagem narradora, que desencadeia no suicídio da protagonista Anna Rodrigues. A experimentação desses caminhos alternativos de interpretação, no entanto, não é indicação de que a narrativa de fã e o texto retomado são instâncias que não se influenciam mutuamente. Mesmo com a criação de um universo alternativo de interpretação e a modificação nos nomes das personagens, não é possível a separação clara da história original da derivada, uma vez que a *fictwriter* não consegue se desvincular totalmente das personagens machadianas, trocando, por mais de uma vez, os nomes das personagens criadas por ela com os nomes das personagens de Machado de Assis:

Figura 67 – *Fanfic Um Seminarista* (trecho)

Eis aqui o homem da minha vida seu nome era Ezequiel, Ezequiel casanova, não era apenas o nome e o sobrenome do rapaz que eram incomuns, era seu todo era um rapaz alto, de olhos claros, tinha um olhar de malicia e um rosto de criança, ezequiel era colega de seminário de bentinho! Tinha dezoito anos e pela primeira vez que o vi achei

[...]

Ao chegar em casa entreguei a carta a Carolina que estava no portão da casa dela a me esperar nada disse e fui para o meu quarto, mandando uma escrava avisar a tia Gloria que eu não desejava jantar. Mandei preparar-me um banho quente, entrei na banheira e la fiquei por aproximadamente meia hora como se assim pudesse lavar minha alma de todos os meus pecados.

Fonte: *Fanfiction*⁷⁴.

⁷³ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/18300/Um_Seminarista/capitulo/4/>. Acesso em: 23 nov. 2016.

⁷⁴ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/18300/Um_Seminarista/capitulo/4/>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Fernando/ Bentinho, Tia Lívia/ Tia Glória – as personagens machadianas que penetram a narrativa de fã, com nomes diferentes das da ficção romanesca, assumem, por um momento, suas identificações nominais de origem. Na negociação da *fanficcer* com o clássico, aparece uma escrita, literalmente, impregnada dos vestígios da história de referência.

Por se tratar de produções informais, o incentivo para a escrita de fã vem, na maioria das vezes, do próprio *fandon*. Muitos dos *ficwriter* têm pouca experiência com a escrita. Nesse caso, os sites de *fanfictions* podem funcionar como uma espécie de laboratório de experimentação para aqueles que querem se tornar escritores de narrativas de fã. Para os jovens escritores principiantes, os administradores de *sites* e blogs de *fics* criaram diversos manuais com orientações e dicas de como criar boas histórias de fã.

Segundo Pollyanna Zati Ferreira, a expansão da publicação de *fanfictions* fez surgir outros discursos em torno delas, “destacando-se como mais usuais as ripagens, que consistem na crítica de *fanfictions* consideradas mal escritas, com erros gramaticais, enredo incoerente e clichê, as *reviews* (comentários sobre a *fanfiction* lida) e os manuais de como fazer *fanfictions*” (FERREIRA, 2016, p. 136). Estes últimos são produções dos *beta readers*, que por sua vez, também são *ficwriters*. Os *beta readers* se responsabilizam a revisarem as histórias de fãs de outros *ficwriters* antes delas serem publicadas nos *sites*. Este é um aspecto negativo no processo das narrativas de fã, pois nem todos os *beta readers* têm formação escolar suficiente para procederem nas correções dos textos de outros fãs, além disso, há um fluxo crescente de entrada de novas *fics* nesses sites e, certamente, os *betas readers* e os *webmistresses* – administradores dos sites – não conseguem averiguar todas as produções de fãs que irão se hospedar ali.

Em nossa pesquisa sobre as produções de *fics* com releituras da obra machadiana, encontramos *fanfictions* que provavelmente não passaram pelo olhar crítico dos *betas readers*, pois traziam a transcrição do enredo de *D. Casmurro*, alterando apenas os nomes das personagens ou o título da obra, como nas *fanficcões Capitu* (2008) e *Dom Casmurro (LuAr)* (2011), ambas postadas no site *Fanfic Brasil*.

Figura 68 – *Fanfic Dom Casmurro (LuAr)* (trecho)

la entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondime atrás da porta. A casa era a da Rua de Mata-cavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

- D. Márcia, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Arthur no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

- Que dificuldade?

- Uma grande dificuldade.

Minha mãe quis saber o que era. João Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua. - A gente do Pádua?

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Arthur ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

Fonte: *Fanfics*⁷⁵.

A autoras da *fics* transferiram, na íntegra, a narrativa machadiana para o ambiente do ciberespaço, substituindo apenas os nomes das personagens, como no trecho acima subtraído da *fanficção Dom Casmurro (LuAr)*, no “Capítulo III/ A denúncia”, também mesma localização e título de capítulo, na obra *D.Casmurro*⁷⁶. Alguns sites de *fanfictions* não permitem este tipo de produção. No site *spiritfanfics.com*, há uma página de notas explicativas sobre plágio e esclarecimentos sobre a penalidade sofrida por aqueles que cometem este tipo de infração em suas escritas de fã. Após explicarem o significado de plágio, o *beta* aponta alguns tipos de cópias encontradas em *fics* do site e alerta aos usuários que aqueles que forem considerados praticando qualquer um desses plágios serão banidos do site, sem possibilidade de retorno. Recortamos do site as considerações acerca do plágio literário:

⁷⁵ Disponível em: <<https://fanfics.com.br/capitulo-fanfic/13367/3/dom-casmurro-luar-capitulo-iii-a-denuncia>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

⁷⁶ Em relação às controvérsias dos direitos autorais na produção de *fanfictions*, geralmente as narrativas de fãs dão a impressão de infringirem as leis sobre direito autoral, uma vez que utilizam personagens, originalmente, fabulados por terceiros. Com exceção de casos onde as personagens já tenham caído em domínio público, as histórias que utilizem personagens ainda sob *copyright* podem ser proibidas por seus criadores originais. Segundo Maria Lúcia Vargas (2015), são poucos os autores que rechaçam as *fanfictions*. Anne Rice, autora da série *Crônicas Vampirescas* é uma das que proíbe a apropriação de suas histórias pelos fãs. Segundo o advogado Heitor Miranda, no direito norte-americano, tem o chamado “fair use”, que é uma cláusula que permite, em certa medida, que o fã se utilize da obra autoral alheia sem ter autorização do autor. Miranda explica que existe uma série de critérios que definem o 'fair use'. Se um fã nos EUA, por exemplo, apropria-se de uma obra e não está comercializando em cima do que produziu, então ele está seguindo todos os elementos do “fair use”, sem infringir o direito do autor. No Brasil, a professora e pesquisadora de propriedade intelectual da FGV-SP, Monica Guise Rosina, diz que, durante sua pesquisa sobre a produção de fãs no Brasil, não encontrou nenhum caso judicial. De acordo com a pesquisadora, “sem autorização dos autores dos originais das obras, em tese, todo mundo infringe”, mas que a questão do direito autoral não é preocupação de nossos jovens produtores de *fanfics*, que são, segundo ela, em sua maioria meninas na faixa etária dos 15 anos. Guise completa que ela também não acha que esse deve ser um fator de preocupação, pois, na verdade, a lei é que deveria mudar. (Disponível em: <<http://tab.uol.com.br/fan-fiction/>>. Acesso em: 19 mar. 2017). No caso das *fics* machadianas, os fãs sentem-se mais à vontade, uma vez que a obra do escritor carioca do século XIX pertence ao domínio público.

Figura 69 – Nota sobre plágio

Plágio Literário: muitos usuários acham que aqui não é permitido a postagem de fanfics baseadas em livros. Gente, lógico que é permitido. A questão é que muitos usuários não escrevem suas fics a partir de algo abordado no enredo de um livro. Eles simplesmente copiam. O mesmo que eu citei acima, sobre fanfics vale pra essa categoria também. Se forem escrever sobre um livro, partam de um ponto em específico ou então se forem abordar algo, aprofundar alguma cena relatada na obra, tomem o cuidado de não copiarem os diálogos e nem copiar exatamente aquilo que fora mostrado na cena. Lembrem-se, é uma FANFIC, não uma recontagem exata. Se fosse isso, seria mais fácil pegar o livro e ler, não acham?

Não é permitido criar adaptações, nas quais o usuário pega determinados personagens e os colocam no lugar dos principais de uma obra. Exemplo que dou e que vejo muito. 50 Tons de Cinza. Muita gente pega esse livro, colocam nomes de celebridades e postam. Isso é plágio. É cópia. O usuário que for pego fazendo isso será banido, sem direito a retorno no site.

Ah, mas já vi muita fanfic igual. Outros fazem isso.

Qualquer um que for pego fazendo isso terá o mesmo destino. E aqueles que virem esse tipo de coisa por aqui, denunciem, pois o fluxo de fanfics é gigantesco, não tem como ficarmos fiscalizando todas as fanfics que são postadas.

Também não é permitido pegar um trecho de um livro e postar na fanfic. Uma coisa é citação ou epígrafe (explicarei o que significa isso logo abaixo). Outra é copiar um trecho e pôr na história como se fosse seu. Isso também não é permitido.

Fonte: *Spiritfanfics*⁷⁷.

O fato de o escritor de narrativas de fã produzir em um ambiente fora das amarras profissionais e das obrigações escolares não significa que este é idealizador de uma escrita sobre a qual não se precisa prestar conta, totalmente. Salvo a exceção das duas narrativas de fã, publicadas no sítio *Fanfic Brasil*, os outros textos de fãs em diálogo com o clássico machadiano que visitamos no ciberespaço e que serviram de *corpus* para nossa análise não apontam para releituras descompromissadas com o texto literário. São intertextos que, apesar de em sua maioria ser uma produção de principiantes, exploraram a riqueza de leitura do texto anterior, exigiram conhecimento de trama narrativa e do comportamento das personagens fabuladas há dois séculos e, em seu processo de releitura, demandaram tempo de elaboração de uma nova narrativa. Ana Cláudia Munari Domingos Pelisoli, em sua tese de doutorado “Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter” (2011) sinaliza o escritor de *fanfiction* como aquele que:

Pode instituir a si mesmo poderes que o texto autorizou e dar voz às suas inferências e ao cotejo que ele próprio realizou entre os aspectos do texto. Pode ainda, satisfazer as lacunas temporais e preencher com novos enredos, outros personagens, outras tramas, e ainda outras tantas lacunas, numa cadeia infinita de leitores invisíveis percorrendo o texto (PELISOLI, 2011, p. 124).

⁷⁷ Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/noticias/duvidas-sobre-plagios-canal-fanfics-2379509>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Para Pelisoli, nessa escrita construída no meio virtual, o leitor se torna visível por meio da escrita de *fanfiction*. A pesquisadora cria o neologismo “escreleitor” para definir estes novos escritores do ciberespaço, bem como a literatura produzida por eles; afirmando que a escrita de fã “é escritura porque seu texto é uma enunciação criativa e única, legível e irrepetível, cujo valor se torna também diferente de outros textos criativos, como o texto literário” (PELISOLI, 2011, p. 211). A prática da escrita de *fanfiction* está costurada a uma percepção: a de que seus produtores podem adentrar o universo da ficção alheia e de lá retirar a matéria para a construção de seus próprios eventos ficcionais, a partir do princípio de que sua escrita não está subjugada à obrigatoriedade, mas ao prazer de dialogar e derivar, criativamente, do texto de outro. Como revelado pela *fictwriter* de *Cartas de uma leitora*:

Figura 70 – *Fanfic Cartas de uma leitora* (trecho)

Notas finais do capítulo

E então eu embarquei na alta cultura... Ok, né! De fato, eu não tinha planejado escrever sobre clássicos tão importantes quando foram, e ainda são até hoje, as magnum opus de Machado de Assis, que é só o maior escritor da literatura brasileira, sem mais... Mas aí eu estava aqui em casa assistindo a miniserie Capitu e fiquei com uma vontade absurda de escrever sobre o livro, então aproveitei para misturar o Brás Cubas e saiu isso aí, meu povo. Eu espero que tenham gostado dessa carta e até a próxima! ò/

Fonte: *Fanfiction*⁷⁸.

Há, na fala da autora da narrativa de fã, um diálogo com aquilo que Harold Bloom observa sobre o leitor solitário que encontra, no ato da leitura, o prazer pessoal, sem nenhum interesse além deste. Para Bloom, a leitura de caráter profissional raramente nos dará “a oportunidade de resgatar o prazer que a referida atividade nos trazia na juventude” (BLOOM, 2001, p. 19). Como afirma a *fanficcer* Scila: “Usar personagens que já despertaram o interesse do leitor faz com que escrever se torne um ato muito mais leve e divertido para aqueles que antes não possuíam interesse no assunto” (VARGAS, 2015. p.130).

Em meio a este universo de criação literária despojada, o texto machadiano encontra eco no gosto e interesse comuns de jovens escritores que comentam, discutem e planejam novas articulações para seu clássico. Como lembra Raquel Yuki Murakami:

Toda a produção da fanfic não é isolada: os fãs mantêm laços comunicativos em comunidades virtuais (seja em fóruns, blogs ou outros meios) e reúnem-se para discutir sobre o objeto de adoração: conversam sobre a narrativa,

⁷⁸ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/422904/Cartas_De_Uma_Leitora/capitulo/11/>. Acesso em: 31 out. 2016.

propõem leituras e comentam as leituras alheias. Consequentemente, as relações transtextuais da fanfiction não se limitam ao produto cultural no qual se baseiam. A atividade do fandom propaga novas ideias referentes à narrativa por meio de discussões e de fanfictions (MURAKAMI, 2013, s/ p).

A obra de Machado de Assis tem seu público fã leitor cativo nos meios de produção da *Web 2.0*. Este fã toma suas histórias como fonte de inspiração e referência para desdobrá-las em outras histórias. No universo fanfiqueiro machadiano, o fã apropria-se, prazerosamente, de suas histórias para homenagear, parodiar, desconstruir e construir outros universos narrativos, dialogar suas personagens e suas histórias com outras personagens e outras histórias. O texto machadiano permite esta liberdade do fã, pois se constitui como um tear que está sempre a fiar linha para a urdidura de novas ficções. Suas narrativas, desenvolvidas com brechas interpretativas, pontificada com a dúvida e uma ambivalência transparente, possibilitaram aos fãs internautas acharem lances gostosos e a colocarem mais linha em seu tear literário.

Os escritores de *fanficção* machadiana são esses viajantes navegadores do século XXI, que circulam por suas narrativas do século XIX, caçando por conta própria as pistas espalhadas em seus textos, arrebatando os tesouros literários criados por Machado para usufruí-los em suas narrativas de fã. Os *ficwriters* do clássico machadiano colhem, acumulam, armazenam e multiplicam sua literatura pelo expansionismo dessa cultura de participação nos tecidos ficcionais do ciberespaço.

5.3.2 O “não” lugar” das fanfictions nos estudos das adaptações literárias – inquietações críticas

É preciso, primeiramente, dizer que as *fanfictions* do meio *online* são um gênero literário e textual das margens e que, provavelmente, decorra disto tantos dissabores e mal-estar em torno de sua produção. A recepção a esse novo modelo textual e ao veículo de comunicação onde ele se concretiza (*Web 2.0*) leva a muitos exageros e a desinteresses que limitam as discussões e possibilidades teóricas que possam vir a definir esse novo gênero digital. Esta prática de escrita do ciberespaço instaura desafios inéditos para quem escreve, para quem lê e para aqueles que se propõem a investigá-la. Se por um lado ela está atrelada e atraída por um polo de atividade popular entre jovens internautas, sem pretensões artísticas literárias ou econômicas, por outro ela se apodera cada vez mais de conteúdos da literatura e os multiplica pelos meios *online*.

Por ser um gênero textual emergente e em seus primórdios, ainda são poucos os investigadores que despenderam tempo de estudo acerca da *fanfiction* e, embora sua escritura também decorra e recorra ao diálogo com a ficção literária, os estudos brasileiros, raramente, abordam-na pelo viés dos estudos da intertextualidade, da adaptação, da literatura comparada ou da crítica literária. Entre nós, o olhar investigativo pousado sobre a ficção de fã, geralmente, afasta-a dos modelos de estudos voltados para a literatura e o dirige para a expectativa das práticas de letramentos *online*. Não que estes estudos não sejam válidos, diríamos que muito têm contribuído com nossas leituras e reflexões, pois além de terem trazido a prática da escrita de *fanfiction* para os estudos acadêmicos sobre letramentos, apresentam uma investigação detalhada que acrescenta, cada vez mais, informações sobre essa nova tendência de ficção nas plataformas digitais. Inclui-se, perfeitamente, nessa discussão o livro *O fenômeno Fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico* (2015), de Maria Lucia Bandeira Vargas, por meio do qual é possível não só ampliar o conceito do fenômeno *fanfiction* (que passa pela apresentação de pressupostos teóricos, motivação dos jovens em se envolverem com a nova modalidade de escrita no meio *online*, análise do processo de escrita e leitura nos novos suportes), mas também considerar as intervenções que são feitas no ato da leitura e da escrita das narrativas de fã como processo de letramento digital:

A escrita e a leitura de fanfictions constituem verdadeiras práticas de letramento no sentido ativo que o termo evoca pelo fato de seus participantes fazerem uso daquelas habilidades aprendidas nos meios escolares para a promoção de tarefas significativas num determinado meio virtual, ambiente em que, unidos por um vínculo muito significativo, chegam a constituir verdadeiras comunidades literárias. (VARGAS, 2015, p. 128).

Outra pesquisadora que atribuiu às *fanfictions* a característica de letramento digital, por meio de seus efeitos no processo de leitura e escrita de adolescentes, Elizabeth Conceição de Almeida Alves, em *Fanfiction e Práticas de Letramentos na Internet* (2015), comenta que “são várias as práticas de letramento emergentes, a exemplo da *fanfiction*, nas quais os jovens se engajam com muito mais fluência com os novos dispositivos, tecnologias e ferramentas digitais” (ALVES, 2015, p. 101). Servimo-nos também desses conceitos para entender e refletir o conjunto das práticas textuais que envolvem a *fanfiction*; não gostaríamos, contudo, de limitar-nos, entre todas as possíveis relações que existem entre as narrativas de fã e os textos literários, ao seu teor pedagógico de práticas de letramento no ambiente *online*. É preciso reconhecer que existe, em torno do fenômeno, uma relação particular de diálogo entre

textos, entre artes e mesmo entre mídias, que aponta para uma problemática mais extensa em torno de sua realização.

Nessa área de interesse, destacamos os estudos de tese de Ana Cláudia Munari Domingos, transportados em 2015 para o livro *Hiperleitura e Escrileitura: Convergência digital, Harry Potter, Cultura de fã*, no qual a pesquisadora traz associações das fanfictions produzidas por fãs de Harry Potter com a Estética da Recepção, com intenção de entender esse novo leitor/escritor que navega e escreve nas páginas virtuais, além de abordar a dimensão da produção da *fanfic* na perspectiva das relações intermediáticas e hipermediáticas do gênero digital.

Não resta dúvida que a escrita de *fanfiction* é a produção de um gênero ficcional. Esse gênero pode ocorrer representado por imagens, ilustrações (*fanart*), jogos de RPG, músicas (*fanhits*), encenações teatrais, histórias em quadrinhos, vídeos, mas sua maior representação é por meio da narrativa escrita. Esta ficção digital traz todos os elementos básicos de uma narrativa literária tradicional como foco narrativo, personagens, enredo, tempo, espaço e entra em diálogo com uma obra que a precede para, a partir dela, recriar um novo universo fictício. O que significa, sem abusivas, entender as ficções de fã como expressões criativas da atualidade que reencenam os fenômenos do dialogismo (Bakhtin) e da intertextualidade (Kristeva).

O caráter dialógico é o fator unificador dessas narrativas digitais, uma vez que, enquanto réplicas ou sequências inventivas do outro, elas cavam espaço e se introduzem nos modelos de tecidos ficcionais de dependência recíproca. Todo o estilo das *fanficções* encontra-se sob a influência de uma ficção anterior que atua, participativamente, em seu discurso criativo. Na *fanfiction*, as ideias e palavras vêm preenchidas pelo diálogo com o objeto artístico anterior. Assim, é como se sua voz narrativa soasse ao lado dos elementos do texto fonte, coadunando de forma especial com o seu universo ficcional, o que explicita seu potencial de intertextualidade. Exemplo dessa intertextualidade, nas narrativas de fã machadianas, é a citação indireta ou literal das obras de Machado, além das propostas de conversa entre as narrativas de Machado com outros textos, na criação de *ship* (casal ficcional) entre as personagens machadianas e personagens de outros romances ou filmes, como o par ficcional Capitu e o Doutor da série *Doctor Who*.

Por sua vez, o material acessório que cerca as *fanfictions*, como as sinopses e notas dos fãs escritores sobre a narrativa e as ilustrações de suas capas, que fazem parte de textos visuais buscados e recuperados na grande massa de imagens que circula na rede – ilustrações de livros, recortes de episódios da série Capitu, etc. –; alude sobre o mundo ficcional de

outros textos que possam dialogar entre si. Esse material acessório reflete as teorias transtextuais de Gerard Genette, precisamente, ao segundo tipo de transtextualidade, identificado e analisado de paratextualidade, que se refere à relação existente entre o texto em sua totalidade e as propriedades paratextuais, tais como, títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, advertências, ilustrações e outros.

A operação dialógica e intertextual que age na produção das *fanfictions* machadianas, em muitos aspectos, leva-nos a recorrer à teoria da transtextualidade genettiana, segundo a ocorrência se dá a “tudo que coloca [o texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2005, p. 7) ou mais precisamente ao que Genette definiu entre os cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade, esta última nos sirva de interesse para entender nas *fanfictions* estudadas “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que naturalmente chamarei de hipotexto, do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2005, p. 19). Stam apropria-se desse conceito de hipertexto, de Genette, e o transporta para seus estudos das adaptações cinematográficas, observando que a hipertextualidade:

[...] possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo ‘intertextualidade’. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização (STAM, 2003, p. 233-234).

Pode-se, a partir dessa terminologia de Stam, afirmar que as narrativas de fãs machadianas, encontradas no ciberespaço, são hipertextos (sentido genettiano) derivados de um hipotexto (narrativas originais de Machado)?

De acordo com as análises empreitadas ao longo desse estudo, o texto machadiano foi transformado pelos fãs escritores, por meio de operações de seleção, acréscimos, deslocamentos, atualização, substituição, ora aproximando, ora se distanciando do clássico do século XIX. Os escritores internautas selecionaram personagens, cenas e outros elementos dos romances de Machado de Assis (com maior recorrência a *D. Casmurro*) para reescrevê-lo e transformá-lo em uma narrativa do meio digital. As *fanfictions* envolvem, portanto, a hipertextualidade e esta, por sua vez, envolve, essencialmente, a adaptação. Stam observa que: “A partir do conceito de dialogismo de Bakhtin e da definição de intertextualidade de Genette,

torna-se possível pensar em adaptação em termos de uma prática intertextual” (STAM, 2006, p. 19).

Podemos, assim, confirmar que as *fanfictions* machadianas são uma prática intertextual do ciberespaço. Utilizando a definição de “construção híbrida”, de Bakhtin, como a expressão artística que mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. Stam observa que “a adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos” (STAM, 2006, p. 23). Assiste-se, portanto, através da prática textual das *fanfictions*, a um vai e vem entre textos (narrativa literária e narrativa de fã) e entre mídias (mídia impressa e mídia digital) que a define por sua dimensão intertextual, mas também por seu caráter intermediário.

Domingos trata dessas relações intermediárias que a *fanfiction* apresenta tanto a partir de uma abordagem sincrônica quanto de uma abordagem diacrônica:

Sincronicamente, a perspectiva intermediária desse texto está na transposição de uma fábula originalmente presente em livro para o texto digital, pela combinação de mídias e ainda pelas referências a outro texto, questões que podem ser avaliadas individualmente, em cada texto produzido pelo leitor, buscando encontrar que espécies de relações entre mídias há e em que níveis elas se estabelecem. A *fanfiction* pode ser considerada como um texto entre mídias também numa perspectiva diacrônica, através da remediação do *fanzine*, a transformação de uma revista em papel para o suporte virtual, em que se mantém a mesma espécie de texto – a resposta do leitor – numa mídia transformada pelas novas condições tecnológicas. A presença de características inerentes ao *fanzine* – produção e distribuição entre fãs – permanece na *fanfiction*, alterada apenas pela sua condição em uma nova mídia (a hipermídia), então remediada (DOMINGOS, 2015, p. 142).

Apontamentos como os de Domingos fornecem um bom ponto de partida para o desenvolvimento de princípios teóricos para investigar o gênero *fanfiction*. O nosso método de abordar a *fanfiction* pelo viés de suas relações textuais e dialógicas com outro texto, abre-nos caminhos interpretativos e críticos para perspectivar seu processo de criação no campo das três possíveis relações de intermedialidade apontadas por Cluver: “relações entre mídias em geral (relações intermediárias); união (fusão) de mídias; transposições de uma mídia para outra (transposições intermediárias ou intersemióticas)” (CLUVER, 1999, p. 24). Isto posto, o processo de produção da *fanfiction* coloca em ação o enlace midiático que envolve, no mínimo, duas mídias, isto quando se tratar da narrativa verbal, pois nas outras de suas manifestações esse número de mídias pode avançar.

O fenômeno de sua construção coloca em evidência as contribuições de mídias diferentes e também de suas linguagens. Mídias se combinam na formação de um novo produto: a mídia digital referenda a outra mídia impressa. Em se tratando das transposições intermediáticas e intersemióticas, em que ocorre a transformação e passagem de um produto de uma determinada mídia (livro machadiano) para outra mídia (narrativa no suporte digital), em que o texto de Machado serve de base para a composição da *fanfiction*, inscrevemos a prática textual da *fanfiction* na expectativa das adaptações literárias, ou melhor, das ciberadaptações literárias, já que é um gênero que nasce “do” e “no” ciberespaço.

Linda Hutcheon, entretanto, apesar de suas teorias inclusivas sobre a adaptação, exclui as *fanfictions* da categoria de texto adaptativo:

O plágio não é uma apropriação declarada, as sequências e prequelas não são adaptações de fato, tampouco o são as *fan fictions*. Há uma diferença entre querer que uma história nunca acabe- razão por trás das sequências e prequelas, segundo Marjorie Garber (2003, p.73-74) – e desejar recontar a mesma história repetidas vezes e de modo diferente. Com as adaptações, parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança. Talvez seja por isso que, aos olhos da lei, a adaptação é uma “obra derivativa” – isto é, baseada numa ou mais obras preexistentes, porém “reencenada, transformada” (17USC 101) (HUTCHEON, 2013, p. 31).

A crítica é categórica ao afirmar que a *fanfiction* não se encaixa nos processos da adaptação. Para Hutcheon, a adaptação ampara-se no desejo da repetição e transformação e, para ela, as *fanfictions* não se parecem inserir nesta categoria de textos. Chama nossa atenção, entretanto, o fato de Hutcheon não dar maiores explicações para não considerar as narrativas de fã como uma prática adaptativa de fato⁷⁹.

Há muitas motivações para um fã reescrever sua história de afeição: admiração por um autor ou celebridade ou uma obra artística e seu desejo de homenageá-los por meio da recuperação; insatisfação com o desfecho de uma história e intenção de mudar o seu final; desejo de confirmar, completar ou contestar a história preexistente; são somente algumas

⁷⁹ Embora Hutcheon tenha feito essa restrição à *fanfiction*, no decorrer de seu estudo, aborda algumas atividades de adaptação que envolvem a participação dos fãs. No capítulo 4, ao tratar sobre “Os prazeres da adaptação”, traz o exemplo das histórias da boneca Barbie, criadas por meninas admiradoras da boneca a partir do incentivo da empresa criadora do produto, a Mattel. Segundo a autora, em 2004, a empresa “ofereceu DVDs que são um tipo de adaptação, pois dão vida ao ‘mundo Barbie através de histórias’. Nesses DVDs a Barbie preparava a cena as meninas eram responsáveis por levar a história a outro nível. (HUTCHEON, 2013, p. 160-161). E isto não seria participar de uma adaptação como fã ou *fanfiction* construída por crianças fãs da boneca Barbie? Hutcheon reconhece que “outro nome para o público das adaptações é, obviamente, o de ‘fãs’, e a comunidade que eles constituem é conscientemente alimentada pelos adaptadores” (HUTCHEON, 2013, p. 160). Entretanto, essa comunidade de fãs, como nos lembra Jenkins, não quer apenas ser consumidor de produtos, reivindica um espaço especial de participação em seus conteúdos.

dessas motivações, que nos levam a refletir que a produção de *fanfiction* não se baseia apenas em possíveis continuações para a história de inspiração, mas que funciona como versões de fãs que enxergaram, nessa história, uma infinidade de combinações. Jenkins afirma esse parecer quando observa que: “Histórias de fãs não são simplesmente extensões ou continuações da série original. Eles (escritores fãs) estão construindo argumentos por meio de novas histórias ao invés de ensaios críticos [...] *fan fiction* usa ficção para responder à ficção” (JENKINS, 2012, p. 20).

Foi o que viemos percebendo nas ficções derivadas do clássico machadiano. O hiato produtivo do escritor Machado de Assis levou seus fãs leitores a se darem licença e se apropriarem de personagens, tramas e cenários de seus livros, principalmente de *D. Casmurro*, dando a eles vida variada e infinita. A formação de novos enredos e relacionamentos entre as personagens dentro das *fanficções* machadianas traz o indício do desejo de seus fãs leitores de jogar com o universo ficcional já criado. Como é relatado por esses escritores de *fanfiction*:

O que eu amo sobre as comunidades de fãs é a liberdade que nos damos para criar e recriar nossos personagens repetidamente. *Fanfic* raramente permanece, estática. É algo vivo, evoluindo, tomando vida própria, uma história se construindo sobre outra, cada realidade de um escritor saltando a partir de outra e talvez até mesclando para formar uma nova criação. [...] Se uma história nos move ou diverte, nós compartilhamos; se nos incomoda, escrevemos uma continuação, se nos perturba, podemos até reescrevê-la! Também recriamos continuamente os personagens para se encaixarem à imagem que fazemos deles ou para explorar uma nova ideia (JENKINS, 2012, p. 15).

Acho que o sucesso das *fanfics* se deve a um misto de paixão e insatisfação. Algumas pessoas se apegam a livros, filmes, celebridades, animes e desejam ter mais do que lhes é fornecido pelo meio convencional. As *fanfics* trazem muitas possibilidades, reinventando as histórias que adoramos e criando espaços para que outras, sem nenhuma ligação com o tema original, possam ser descobertas. O mundo das *fan fictions* é totalmente alternativo e ilimitado, tornando-o mais atrativo (ESTANTE BLOG)⁸⁰.

Ao lado desses depoimentos de fãs, parece-nos profícuo lembrar e retomar o resumo descritivo de Hutcheon sobre a adaptação:

- “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (HUTECHEON, 2013, p. 30): a grande maioria dos sites de *fanfiction* exige que, antes de tudo, todo

⁸⁰ Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/05/23/>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

autor fã coloque, no início de seu texto, o *disclaimer*, isto é, uma declaração de que as personagens e cenários utilizados na *fanfiction* pertencem única e exclusivamente ao criador da obra original.

Assim, é comum encontrarmos informações como estas no início da história:

Figura 71 – *Fanfic Uma última viagem* (trecho)

Notas da História:
 É uma história originalíssima. Sem plágios, por favor.
 Fic participante do desafio da Liga dos Betas. Ship entre Capitu (da obra de Machado de Assis, Dom Casmurro) e o Doutor da série Doctor Who.
 O Doutor não é um personagem criado por mim e muito menos a querida Capitu. Todos os direitos reservados.
 Mesmo quem não acompanha a série Doctor Who conseguirá compreender a história. Mas qualquer pergunta, só comentar.
 Tem algumas referências aos episódios Domsday e The End Of Time.

Fonte: *Fanfiction*⁸¹.

Ao abrir os *websites* que postam *fanfiction* é preciso selecionar as categorias, opções: filmes, animes/ mangás, bandas/cantores, jogos, quadrinhos, livros, com os quais a *fanfic* se relaciona. No caso das *fanfictions* machadianas a opção “book” ou “livro” teve que ser acionada para escolher o título da obra sobre a qual haveria narrativa de fã. O que, previamente, já anuncia a fonte recuperada pela *fanfiction* e estabelece as conexões entre o texto fonte e o texto alvo.

- “Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 30): A *fanfiction* surge a partir de um texto fonte do qual tira matéria prima para a nova criação. “*Fan fiction* é especulativa, mas também é interpretativa. E mais que isso, é criativa” (JENKINS, 2012, p. 20).
- “Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30): em nossas leituras das narrativas de fãs machadianas, encontramos todo tipo de argumentação intertextual e interpretativa das narrativas de Machado de Assis. As histórias referenciam pedaços de diálogos, episódios-chave como evidência para interpretações particulares do enredo ou das ações das personagens do escritor do século XIX. E, embora a liberdade de imaginação tenha operado nas *fanfictions*, houve

⁸¹ Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/>. Acesso em: 09 jan. 2017.

um certo respeito com as possibilidades interpretativas ou curiosidades do escritor-fã em relação à obra original. Nos intertextos do ciberespaço, não vimos, por exemplo, a formação de casais homossexuais ficcionais entre Capitu e Sancha, mas vimos fãs *shiparem* Bentinho e Escobar nesse modelo de casal, orientados por detalhes da obra machadiana que permitem essa interpretabilidade.

As narrativas de fã parecem estabelecer suas correlações e confluências com as teorias e conceitos da adaptação propostos por Hutcheon, portanto, rebelar-se contra a sua exclusão dos estudos da adaptação e da intertextualidade é, sem dúvida, uma forma de apreender a pluralidade das práticas adaptativas emergentes que surgem no ciberespaço, encontrando para elas espaço dentro desses estudos. As narrativas de fã machadianas mostraram elementos prontamente adaptáveis: ocorreu adaptação na transposição da mídia impressa (livro) para a mídia digital (computador), do gênero literário para o gênero textual digital, do contexto do século XIX para o contexto do século XXI. Isto surge como um forte conjunto de argumentos para que as *fanfictions* sejam estudadas como adaptações. Se é possível dizer que um filme, um *videogame*, uma peça teatral, uma ópera, uma história em quadrinhos, telenovelas, músicas, inspirados em outras obras, literárias ou não, são importantes para o exercício teórico das adaptações, por que as narrativas de fã, que também procedem como revisitação deliberada, anunciada e expansiva de obras preexistentes, não o são?

Segundo Jenkins, fãs adotaram o termo “Obras transformativas” para defender suas práticas criativas de investidas contra elas. Ele explica que:

Um uso transformativo é aquele que, nas palavras da Suprema Corte norte-americana: ‘adiciona algo novo, com um propósito expandido ou caráter diferente, alterando [a fonte] com nova expressão, sentido ou mensagem.’ *Moby Dick: The and Now* é uma obra transformativa no sentido em que revisa e atualiza o romance de Melville. *Moby Dick* é uma obra transformativa no sentido em que pega fontes, como a história de *Jonas*, como matéria-prima para contar histórias. E *fan fiction* é transformativa no sentido em que transforma o entendimento crítico que discutimos aqui em um ponto de partida para novas histórias, desenvolvendo novas concepções dos personagens ou expandindo a narrativa em novas direções (JENKINS, 2012, p. 22).

Desse engajamento com o texto anterior e sua expansão em novas histórias, novos escritores estão surgindo na sociedade. Foi escrevendo narrativas de fã para os leitores fãs da banda britânica *McFly*, que Babi Dewet encontrou inspiração para escrever seus livros *Sábado à noite* (2010), *Sábado à noite: dos bailes para a fama* (2012) e *Sábado à noite: com*

amor e música (2014). E assim como Dewet, vários outros escritores brasileiros de *fanfiction* chegaram ao mercado editorial por meio de suas narrativas de fã. Dewet observa: “Encaro as *fanfics* como uma expressão literária. Muitas delas são bem escritas, têm enredos próprios, narrativa bem construída e personagens bem desenvolvidos” (DEWET, 2011)⁸².

A *fanfiction* tem à sua disposição um amplo arquivo de termos para dar conta do processo de sua criação. Pode ser entendida enquanto expressão literária, leitura crítica, reescrita, reimaginação, recriação, expansão, dialogização, transformação, versão, transposição, para citar algumas de suas relações com o texto de inspiração. Esses termos jogam luz sobre a narrativa de fã como mais uma faceta da adaptação, com interesses específicos. Para nós, que estudamos a reinvenção do clássico machadiano dentro do universo cibernético, *fanfiction* é ciberadaptação, uma vez que configura, no cenário das releituras das narrativas machadianas, uma prática adaptativa específica do ambiente digital, ou seja, criada a partir de seus recursos e divulgada em *sites*, *blogs* e outras plataformas do ciberespaço.

As mídias digitais fizeram surgir esse novo tipo de adaptador que é meio fã e meio adaptador. O fã adaptador é um dos grandes acontecimentos da criatividade nos tempos da internet, porque nos faz testemunhar diálogos ainda mais peculiares e plurais com os sentidos dos textos literários, não como substitutos destes ou como fator excludente de suas leituras, mas como colaborador e continuador de suas letras dentro de outro arcabouço. Ao ser questionada sobre o fato das personagens e do enredo de *After*⁸³, *best-seller* americano com mais de cinco milhões de cópias vendidas que teve seus primórdios como *fanfiction* inspirada nos integrantes da *boy band One Direction*, serem tão próximos dos clássicos *Orgulho e Preconceito* (Jane Austen) e *O morro dos ventos uivantes* (Emily Bronte), a americana Anna Todd afirma:

Eu cresci em uma pequena cidade em Ohio, eu estava muito entediada, e meu único refúgio eram esses grandes romances cheio de paixão. Nunca sonhei com estrelato, eu queria me tornar uma professora, mesmo que a escola não tenha me induzido a estudar. Então, quando cresci me tornei uma fã de One Direction, eu percebi que poderia combinar essas duas paixões, livros e Harry Styles, o antigo e o moderno, levando as grandes emoções em personagens atuais e contextos (TODD, 2016, s/ p)⁸⁴.

⁸² Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/05/23/>>. Acesso em: 09 jan. 2017.

⁸³ *After* fez tanto sucesso tanto entre os fãs leitores das plataformas *onlines* quanto os fãs leitores da mídia tradicional que foi adaptado para o cinema pela Paramount Pictures, com estreia prevista de 2017 até 2018.

⁸⁴ Disponível em: <<http://afterbrasil.com/2016/04/04/repubblica-anna-todd-fala-sobre-indiana-evans-e-daniel-sharman-em-entrevista-para-site-italiano/>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

A norte-americana Clare também diz ter sido influenciada pelas histórias clássicas de Jane Austen na escrita de seus livros. Segundo ela, o fato de suas personagens lerem livros e falar sobre eles, constantemente, no enredo de suas histórias, tem estreita relação com as personagens clássicas de Austen, que retratam “pessoas interessantes e inteligentes que gostam de livros.” Clare enfatiza “eu amo os clássicos, então, sempre os incluo em minhas histórias.” Para a escritora de *fanfiction* que se tornou a grande autora da série infanto-juvenil *Instrumentos mortais*, com mais de 25 milhões de livros vendidos, crescer cercada por livros foi “extremamente significativo” para ela, pois fazia com que não se “sentisse sozinha. Isso é ler.” Assim, em suas narrativas, ela diz também mostrar às pessoas “o que os livros podem significar” para elas (CLARE, 2014)⁸⁵.

As *fanfictions* machadianas revelam esse afeto com a cultura do livro clássico. É, portanto, para outras leituras da obra de Machado que elas nos convidam. Suas intenções não são, evidentemente, de apagar a cultura anterior, mas de compactuar com ela e expandi-la, adicionando maior diversidade de interpretação à sua história para, então, a recomendar e circular, novamente, como leitura. Como lembrado por Roland Barthes: “Não é, por assim dizer, que a literatura esteja destruída: *é que ela não está mais guardada*: é pois o momento de ir a ela” (BARTHES, 2013, p. 43). A nova comunidade de adaptadores das narrativas machadianas são fãs que vão a esta literatura e mantêm com a ficção do escritor do século XIX esta cultura participatória, para levá-la, por intermédio das mídias digitais, a lugares onde podem reinterpretá-la, por meio de suas fantasias.

Para completar nossa arguição sobre as narrativas de fã, finalizamos este capítulo com um breve diálogo de Machado com uma obra de sua afeição:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e descrente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e amor:
Ela amou o que me afligira,

⁸⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1504796-ler-nao-e-mais-uma-atividade-solitaria-diz-autora-cassandra-clare.shtml>>. Acesso em 15 jan. 2017.

Eu amei a piedade dela (Capítulo LXXII/ Uma Reforma Dramática. ASSIS, 1971, p. 270-271).

Não nos parece absurdo emendar que Machado, tal qual os fãs leitores e fãs escritores que agora o adaptam, andou, também, como fã leitor e fã escritor, a desejar mudanças nas tramas alheias e a multiplicar o fluxo interpretativo de textos preexistentes em outros textos. E para aqueles que estão experimentando o ato da escrita literária, no universo das narrativas de fã, bem como buscando o reconhecimento e a simpatia da opinião crítica, em contraponto às considerações restritivas e de resistências que se têm dado a suas produções, Machado lhes passa uma lição saborosa: “A obra em si mesmo é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS – prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*). Se o tom jocoso do conselho machadiano serve de indicação, a narrativa de fã, dado o seu potencial coletivo e de participação, continuará a resistir; e o seu idealizador a autorizar-se a produzir neste espaço colaborativo, onde cultura literária clássica e subcultura literária convergem.

No próximo capítulo, levaremos este gênero textual do ciberespaço para nossas aulas de literatura, com a intenção de refletir se é possível nos apropriarmos das práticas de leituras e de escritas, que nossos alunos nativos digitais desenvolvem fora do saber legitimador da escola, para com elas promover novas possibilidades de múltiplos letramentos: o literário e o digital.

6 CAPÍTULO 5 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E CIBERCULTURA: LETRAMENTO LITERÁRIO NAS REDES DIGITAIS

[...] o impostor seria o professor seguro de si, aquele que saberia antes de pesquisar.

(Antoine Compagnon)

O verdadeiro intelectual já descobriu que, pelas artérias labirínticas da Internet, ele pode resgatar e ampliar seu campo de atuação. O intelectual humaniza a cultura digital, valorizando as ideias que por lá circulam e denunciando as injustiças que seus semelhantes cometem a todo momento.

(Rogério S. S. Ferreira)

A vasta biblioteca virtual de releituras do clássico machadiano, no ciberespaço, e o fato de serem os jovens e adolescentes o principal público navegador, neste ambiente, suscitaram em nós o desejo de criar um projeto que perspectivasse o ensino da Literatura com o auxílio das mídias digitais. A ideia prévia era se poderíamos nos valer dos conhecimentos e das experiências adquiridos, teoricamente, nas releituras da literatura machadiana no ciberespaço, em nossas aulas de Literatura, a fim de levar nossos alunos a se tornarem leitores e produtores de Literatura em tempos digitais. Se, na parte teórica, viemos tentando entender como a literatura clássica permanece em outros espaços além da mídia impressa, nesse momento da pesquisa, pretende-se buscar meios de contribuir para que ela também permaneça, neste ambiente, por meio de nossas práticas docentes.

Os conceitos de mídias digitais, textos multimodais, ciberespaço, hipertextualidade eletrônica, hipermídia, transmídia, convergência midiática e cultural, cultura participativa já são destaque nas pesquisas e meios acadêmicos, mas, ainda, são poucos conhecidos nas escolas de ensino básico, como também são poucos os professores que, nesta etapa do ensino, conheçam ou os tenham utilizado em suas salas de aula ou, ainda, que se propuseram a buscar entender os desafios e possibilidades que esse novo contexto de mídia, cultura e informação apresentam para o ensino. Como colocado em pauta por Carla Viana Coscarelli:

A escrita colaborativa, a produção e a recepção de textos multimodais em rede, a busca por informação em um ambiente com muitas possibilidades, a leitura e a integração de informações de múltiplas fontes requerem o desenvolvimento de diversas habilidades que precisam ser apreendidas formal e informalmente. Os professores deveriam se preocupar com isso e buscar formas de ajudar os alunos a desenvolverem as habilidades necessárias para serem leitores e produtores dos diversos gêneros textuais que os ambientes digitais possibilitam e que a vida exige deles. Infelizmente, muitos de nossos professores não se sentem preparados para este momento e ainda são tímidas as práticas que exploram os ambientes digitais. [...] Precisamos de mais pesquisas que nos ajudem a conhecer práticas que contribuam para o letramento digital dos alunos e para a integração das tecnologias digitais nos ambientes educacionais, contribuindo para uma escola mais atual e mais preparada para educar cidadãos capazes de enfrentar, com sucesso, os desafios do século XXI (COSCARELLI, 2016, p. 14).

Diante da necessidade de se promover novas habilidades de leitura a partir da informática, avaliamos como a Literatura poderia contribuir nessa pedagogia do digital; se haveria possibilidades de inserir, na sala de aula, esse saber do ciberespaço, denominado de inteligência coletiva por Lévy, por meio dos textos literários. Nosso objetivo seria trabalhar o texto da literatura clássica dentro de um contexto claro e significativo, ou seja, na perspectiva do ambiente, onde ocorre a leitura de cada dia de nossos alunos nativos digitais. Ensinar a Literatura, propiciando atividades que levassem à compreensão do texto literário, no ambiente digital, fez com que enveredássemos por caminhos docentes menos trilhados, devido a sua complexidade: seria nossa função oferecer atividades e encaminhamentos didáticos consistentes com as teorias dos multiletramentos – letramento literário e letramento digital.

Para abordar o letramento literário e sua percepção e realização, no desenvolvimento do projeto, partimos das noções norteadoras de Rildo Cosson sobre as quatro características fundamentais para sua concretização:

1. não há letramento literário sem o contato direto do leitor com a obra, ou seja, é preciso dar ao aluno a oportunidade de interagir ele mesmo com as obras literárias.
2. o processo do letramento literário passa necessariamente pela construção de uma comunidade de leitores, isto é, um espaço de compartilhamento de leituras no qual há circulação de textos e respeito pelo interesse e pelo grau de dificuldade que o aluno possa ter em relação à leitura das obras.
3. precisa ter como objetivo a ampliação do repertório literário, cabendo ao professor acolher no espaço escolar as mais diversas manifestações culturais, reconhecendo que a literatura se faz presente não apenas nos textos escritos, mas também em outros tantos suportes e meios.
4. o objetivo do letramento literário é atingido quando se oferecem atividades sistematizadas e contínuas direcionadas para o desenvolvimento

da competência literária, cumprindo-se, assim, o papel da escola de formar o leitor literário (COSSON *apud* GLOSSÁRIO CEALE)¹.

Na efetivação do projeto, buscamos atender esses pressupostos para que houvesse o desenvolvimento de habilidades e competências literárias, como também o impacto do letramento literário em nossa prática pedagógica. Contudo, nosso programa de trabalho não envolvia somente o letramento literário, mas viria acompanhado de conceitos mais recentes sobre letramento, ou seja, dos processos de práticas sociais de leitura e produção de textos nos ambientes digitais.

Nos últimos anos do século XX, Pierre Lévy observava que a cibercultura negociaria novas formas com o saber, que ele especificava como “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p. 17). Nesse espaço de práticas virtuais, estão os sujeitos que navegam e alimentam esse universo e precisam se apropriar desses novos elementos técnicos e de seus dispositivos comunicacionais. O que pressupõe novas condições de linguagem, que possam possibilitar ocasiões de práticas de conhecimento ou habilidades correspondentes com as demandas sociais nesse ambiente. A nova realidade, fundada pelas tecnologias computacionais e suas redes móveis, levaram os estudiosos da linguagem a construir outros conceitos de letramentos além daquele exercido, tradicionalmente, nas práticas de leitura e de escrita no papel. Ana Elisa Ribeiro e Carla Vianna Coscarelli conceituam letramento digital como “práticas sociais de leitura e produção de textos em ambientes digitais, isto é, ao uso de textos em ambientes propiciados pelo computador ou por dispositivos móveis, tais como celulares e *tablets*, em plataformas como e-mails, redes sociais na *web*, entre outras.” (RIBEIRO; COSCARELLI)². Para ser letrado digital, segundo as autoras, é necessário exercer a comunicação em diferentes situações, com propósitos variados, nesses ambientes, para atingir objetivos tanto pessoais quanto profissionais.

Marcelo El Khouri Buzato afirma que a especificidade do letramento eletrônico está em “incluir o conhecimento e habilidade necessários para fazer marcas numa era eletrônica com dispositivos eletrônicos” (BUZATO, 2001, p. 96). Destaca ainda que, da mesma forma que codificar, armazenar e recuperar informações, embora necessários, não sejam suficientes para o letramento tradicional, o letramento digital exige mais que as habilidades de manuseio de códigos e arquivos e recuperação de informação, pressupondo o conhecimento ou a

¹ Ver: <ceale.fae.ufmg.br>.

² Ver: <ceale.fae.ufmg.br>.

habilidade para responder às demandas sociais da era digital em que vivemos. Para Buzato, o processo do letramento digital é uma rede complexa de práticas sociais que se apoiam, entrelaçam, contestam e modificam mútua e continuamente nas e por meio, virtude ou influência das TIC, e há de se considerar, ainda, os diferentes contextos culturais e situacionais em que ele ocorre (BUZATO, 2007, p. 41). Na era das tecnologias digitais e da sociedade ciberespacial, o sujeito precisa ser cibercidadão e esse “novo sujeito social precisa dominar a tecnologia da escrita, ser alfabetizado, mas precisa, principalmente, fazer uso frequente e competente da leitura e da escrita, ou seja, desenvolver habilidades para construir sentidos através dessas práticas” (RIBEIRO, 2016, p. 162).

Devemos nos apropriar dos eventos e fenômenos do universo digital para introduzi-los, no contexto educacional, tornando-os instrumentos no ensino de Literatura, ou seja, com fins didático-pedagógicos, propunha vários desafios. Um desses fatores a assinalar seria como agir, diretamente, sobre esse espaço, sem nos descuidar de uma leitura crítica e da construção de saberes do texto literário impresso. Existia a concepção de que a complexidade já existente, no trabalho de letramento com a literatura impressa, poderia se somar a outros desafios quando nos propuséssemos à experimentação e construção do conhecimento do literário na complexa rede do meio *online*. Nesse caso, exigiria do aluno além do desenvolvimento de habilidades em construir sentidos para o texto literário, habilidades de navegação, seleção de informações, construção de projeções e inferências que o levariam às práticas leitoras e de produção do ciberespaço e, conseqüentemente, aos caminhos dos multiletramentos.

O texto literário, já dinâmico em sua construção de sentido, apareceria pluralizado e expandido por outros mecanismos de produção, recriação, difusão e publicação do ambiente digital. De acordo com Valéria Ribeiro de Castro Zacharias (2016), o letramento literário já se faz sob bases plurais, pois exige “tanto a apropriação das tecnologias – como usar o mouse, o teclado, a barra de rolagem, ligar e desligar os dispositivos – quanto o desenvolvimento de habilidades para produzir associações e compreensões nos espaços multimidiáticos” (ZACHARIAS, 2016, p. 21). Nossa pretensão de introduzir os dispositivos digitais em nossas aulas de Literatura, tomando-os como possibilidade para o letramento literário, deveria somar práticas da leitura habitual do texto literário em livros (mídia impressa) e novas perspectivas de leitura do literário em rede, o que representaria analisar e refletir, também, como a linguagem literária e os seus sentidos constroem-se nesses espaços.

6.1 Literatura no livro X Literatura na tela

“O que fazer com a literatura pré-digital que nos deu tanto prazer? Uma antologia ou um museu onde os textos apareçam junto com cédulas e imagens desaparecidos?” (CANCLINI, 2008, p. 39). Esta parece ser a preocupação que vem ocupando os pensamentos de escritores, pesquisadores e educadores desde a chegada da tecnologia digital e de seus suportes multimídias. É curioso, pois, novamente, chegamos a uma época de vasta reflexão sobre a leitura e a escrita e seus suportes de produção. Novamente se repensa no rolo de papiro ou pergaminho da antiguidade grega e romana substituídos, progressiva e inelutavelmente, pelo códice a partir do século II da era cristã que, por sua vez, foi, posteriormente, substituído pela grande evolução da escrita na invenção da imprensa por Gutenberg no século XV. Tais reflexões de substituição e troca chegam até o século cibernético e das produções digitais com alarde e medo da perda.

Ouvem-se profecias de que o livro tradicional será obliterado pelo livro eletrônico e que a leitura, que se fazia outrora somente na folha do papel, não resistirá ao efeito das telas de computadores, *tablets* e *iPods* e outros aplicativos móveis. Entretanto, o livro tradicional tem resistido, contrariando as profecias que se repetem “desde que o primeiro *e-book*, uma monstruosidade deselegante conhecida como Memex, foi projetado em 1945” (DARNTON, 2010, p. 87), e nossa sociedade da era digital continua produzindo e consumindo as letras impressas. O livro impresso ainda possui sua estabilidade, assim como nossa literatura realizada por meio de tinta e papel. A Associação de American Publishers (AAP), associação comercial nacional da indústria americana de publicação de livros, relatou que as vendas de *e-books* diminuíram cerca de 11% nos primeiros nove meses de 2015, em relação a esse mesmo período em 2014. No Brasil, o temor da canibalização do livro impresso pelo livro digital é ainda mais distante. O presidente do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), Marcos da Veiga Pereira, afirma que de acordo com as estimativas de mercado, o crescimento das vendas dos livros eletrônicos nunca foi representativo, nem consistente. A tendência do mercado teve sua alta, alcançando 30% de vendas, mas logo caiu para 20% e depois pra 12%³. Para José Castilho Neto, presidente da Editora Unesp e secretário executivo do Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), o brasileiro “não teria sequer chegado ainda plenamente

³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/04/1759174-mercado-de-livros-digitais-nao-decola-no-brasil-e-estagna-nos-eua-e-europa.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

à era do livro impresso, quanto mais à era do livro digital” (CASTILHO NETO, 2013 *apud* MAWAKDIYE, 2013)⁴.

Há discrepância de opiniões sobre o que acontecerá futuramente com o livro impresso e, conseqüentemente, com a Literatura, que ainda tem, naquele, seu principal veículo de produção e publicação. O momento histórico da cultura digital, bem como o contexto de mudanças nos modos de produção do texto de papel para o hipertexto digital, propõem questões complexas e geram conflitos não somente entre um crítico e outro, mas também na percepção de um mesmo crítico sobre o assunto, uma vez que a permanente tensão das transformações e as novidades do meio fazem com que alguns estudiosos e pesquisadores modifiquem, ao longo do tempo, suas próprias opiniões.

Roger Chartier ilustra bem essas inquietações. Acompanhando textos e entrevistas do historiador, percebem-se algumas observações adversas em relação ao assunto que envolve a escrita, a leitura e o livro na era da textualidade eletrônica. Nos textos “Leitores e leituras na era da textualidade eletrônica” e “Morte ou transfiguração do leitor?”, em *Desafios da escrita* (2002), o historiador francês, diante do questionamento levantado por ele mesmo, pergunta se estaríamos às vésperas da substituição do códex impresso (livro, revista, jornal) pelo livro eletrônico, considerando que a possibilidade “mais provável para as próximas décadas é a coexistência, não necessariamente pacífica, entre as duas formas de livro e os três modos de inscrição e de comunicação dos textos: o manuscrito, a publicação impressa e a textualidade eletrônica” (CHARTIER, 2007, p. 84). Para Chartier, sem dúvida, essa era a hipótese mais razoável. Melhor seria então acreditar nela “do que lamentar a perda irremediável da cultura escrita ou acreditar, como os entusiasmados sem prudência anunciaram, na entrada imediata em uma nova era da comunicação” (CHARTIER, 2007, p. 84). Em outra ocasião, Chartier reafirmará a coexistência dos meios de produção:

Além de auxiliar no aprendizado, a tecnologia faz circular os textos de forma intensa, aberta e universal e, acredito, vai criar um novo tipo de obra literária ou histórica. Dispomos hoje de três formas de produção, transcrição e transmissão de texto: a mão, impressa e eletrônica – e elas coexistem (CHARTIER, s/d)⁵.

Para Chartier, a substituição do livro impresso pelo formato digital não passa, por enquanto, em termos quantitativos, de uma quimera: hoje, menos de 5% dos livros vendidos

⁴ Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/blog/historia-bem-longe-do-fim-21-08-2013-12-16>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

⁵ Disponível em: <<http://acervo.novaescola.org.br/lingua-portuguesa/fundamentos/roger-chartier-livros-resistira-tecnologias-digitais-610077.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

na Europa são em versão eletrônica (CHARTIER *apud* MAWAKDIYE, 2013)⁶. Posteriormente, Chartier, já não tão otimista, irá refazer essas observações, mostrando outras possibilidades tanto para o futuro do livro quanto para a concomitante existência dos modos de produção. Embora os dados afirmem que o livro impresso resiste no mercado consumidor, e que, salvo nos Estados Unidos e no Reino Unido, a porcentagem das vendas de livros digitais nunca ultrapassou os 5%, o professor e pesquisador francês atenta para a crise em outras instituições da cultura impressa: “Na Europa, livrarias desaparecem a cada dia, frente à concorrência dos supermercados ou da Amazon. No mundo todo, os jornais têm grandes dificuldades econômicas. E as bibliotecas conhecem a tentação de privilegiar as coleções digitais e afastar os leitores dos objetos impressos” (CHARTIER, 2016)⁷. Destaca, também, como ameaça ao futuro da escrita impressa, “a tendência de se esquecer a presença da escrita, do livro, da cultura impressa, até dentro das Universidades” (CHARTIER *apud* JORNAL O POPULAR)⁸. Em entrevista ao Jornal da Universidade Federal de Goiás (2015), ao ser inquerido sobre a continuidade da existência do livro impresso, o historiador lembra-se do perigo de tal afirmação e das incertezas do momento:

Os historiadores não são profetas, acho que ninguém sabe essa resposta. Há uma visão que seria racional de aceitar, que não há equivalência entre o digital e o impresso e que é preciso organizar uma coexistência dessas plataformas por meio de uma concorrência entre as várias formas de acesso ao livro, ao jornal e à informação. Mas o curioso é que há indícios contraditórios. Por um lado, evidentemente, há uma ilha dominante da equivalência que pode esvaziar as bibliotecas ao disponibilizar os livros nos computadores e há uma perspectiva na qual a cultura escrita tradicional impressa desaparece. Por outro lado, a porcentagem de vendas de livros eletrônicos é ainda muito reduzida, menos de 5% em quase todos os países do mundo. As únicas exceções são a Grã-Bretanha, com 12%, e um crescimento forte nos EUA, com quase 25%. No entanto, ainda há muita incerteza (CHARTIER, 2015 *apud* JORNAL UFG)⁹.

Em relação à assertiva feita, anteriormente, sobre a coexistência da forma antiga de produção com os novos formatos do meio digital, Chartier não é mais tão categórico em sua afirmação, delegando aos nativos digitais a resposta sobre o futuro da cultura escrita:

⁶ Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/blog/historia-bem-longe-do-fim-21-08-2013-12-16>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

⁷ Disponível em: <<http://hojeemdia.com.br/almanaque/a-resposta-esta-nos-nativos-digitais-diz-o-historiador-roger-chartier-1.408767>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

⁸ Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/ha-um-real-perigo-de-a-cultura-impressa-desaparecer-1.675745>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

⁹ Disponível em: <<https://jornalufgonline.ufg.br/n/80654-entrevista-roger-chartier-incertezas-sobre-o-futuro-do-digital-e-do-impresso>>. Acesso em: 07 fev. 2017. JORNAL UFG, publicação da Assessoria de comunicação da Universidade Federal de Goiás Ano IX, número 72, maio de 2015.

Dentro da longa duração da cultura escrita, toda mudança (o aparecimento do códex, a invenção da imprensa, as várias revoluções da leitura) produziu uma coexistência original de objetos do passado com técnicas novas. Pode-se supor que, como no passado, os escritos serão redistribuídos entre os diferentes suportes (manuscritos, impressos, digitais) que permitem sua inscrição, sua publicação e sua transmissão. Resta, porém, o fato da dissociação de categorias que constituíram uma ordem do discurso fundamentada sobre o nome do autor, a identidade das obras e a propriedade intelectual e, de outro lado, o radical desafio a essas noções no mundo digital. Podemos pensar e esperar como Umberto Eco e Jean-Claude Carrière por um futuro no qual existiria uma coexistência das várias culturas escritas. Mas acho que a verdadeira resposta não está nos hábitos e desejos dos leitores que entraram no mundo digital a partir de suas experiências como leitores de livros impressos. A resposta pertence aos “digital natives” (nativos digitais) que identificam espontaneamente cultura escrita e textualidade eletrônica. São suas práticas da leitura e da escrita, mais do que nossos discursos, que vão decidir a sobrevivência ou a morte do livro, o apagamento do passado ou sua presença perpetuada (CHARTIER, 2016)¹⁰.

Em outra entrevista, é ainda mais firme, anulando a possibilidade da hipótese levantada por ele há alguns anos, o historiador reconhece que: “Por muito tempo, se pensou que poderia haver a coexistência das formas de registro, de escrita (impressa e digital)”. Mas que: “Infelizmente, dados recentes nos afastam dessa ideia”. Completa dizendo que o perigo de jornais e parte da cultura impressa desaparecerem é real e que “a crise da edição, talvez um pouco exagerada pelas editoras, também existe. E todos esses elementos permitem pensar que a coexistência não necessariamente poderá ser uma realidade” (CHARTIER *apud* JORNAL O POPULAR)¹¹.

As tensões acerca do novo paradigma de livro e de seus meios de realização, no entanto, transcendem as incertezas de seu futuro e a coexistência de suas formas (impressa e digital). Embora haja opiniões divergentes a respeito do que acontecerá, no confronto entre mídia impressa e mídia digital, há uma percepção quase consensual de que o literário passa e passará por inúmeras transformações. A categoria do ficcional e sua leitura se recobrem de implicações significativamente novas com o advento dos meios digitais e suas correlatas formas hipertextuais.

A primeira dessas implicações é sobre a leitura do texto literário na tela do computador. O mundo digital e os novos suportes de divulgação do texto literário trouxeram consigo uma nova prática de leitura e escrita, podemos dizer com um mundo muito maior de

¹⁰ Disponível em: <<http://hojeemdia.com.br/almanaque/a-resposta-esta-nos-nativos-digitais-diz-o-historiador-roger-chartier-1.408767>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

¹¹ Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/ha-um-real-perigo-de-a-cultura-impressa-desaparecer-1.675745>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

possibilidades – efeitos visuais, gráficos, sonoros – mas também com muitos desafios para os amantes e praticantes da cultura literária e, inclusive, para educadores e especialistas no assunto. Passada a primeira paixão entusiasmada pelo emergente suporte de escrita e leitura, chega-se ao momento de um ajuizamento no tocante as práticas de leitura fragmentadas, descentradas e dinâmicas, exclusivas do meio digital. Ao contrário do que pensa a sociedade em geral, a leitura não está em escassez devido à mídia eletrônica; o que mais existem nas telas dos computadores são textos – em formatos variados de escrita, jogos e imagens. Essa leitura na tela, no entanto, afasta-se da unidade, totalidade e coerência obtida na leitura da obra impressa, uma vez que, na leitura digital, dá-se atenção mais às partes e cada texto é pensado “como uma unidade separada de informação”. Dessa forma, dificilmente se manteria “um contato profundo com um romance de Machado de Assis no computador”. (CHARTIER)¹².

Canclini recorta frases de uma pesquisa francesa entre jovens (LE GOAZIOU, 2016) e observa que “diminuem os ‘leitores fortes’ (extensivos ou intensivos), enquanto aumentam os ‘leitores fracos’ ou ‘precários’ que face aos ‘livros de adultos’, sentem que ‘perdem tempo’, mantém imóvel o corpo, ‘como uma forma de morte’”. No tempo presente, não se lê menos, mas de outras maneiras, por diminuírem as tiragens de jornais, “centenas de milhares os consultam por dia na internet”, livrarias fecham as portas, “mas aumentam os cibercafés e o meios portáteis de enviar mensagens escritas e audiovisuais” (CANCLINI, 2008, p. 58). Esse fluxo contínuo de mensagens e sua quantidade e diversidade transformam-se, todavia, em deficiências de recepção do texto literário para o “leitor-espectador-internauta”.

O leitor do hipertexto eletrônico¹³, ou o leitor-espectador-internauta, como chamado por Canclini (2008), precisa desenvolver habilidades de leitura bem diferenciadas daquelas que são empregadas pelo leitor do texto literário no livro impresso. Ao se conectar aos suportes digitais, o leitor estará diante de fragmentos de textos e de informações diversas, “criando e experimentando, na sua interação com o potencial dialógico da hipermídia, um tipo

¹² Disponível em: <<http://acervo.novaescola.org.br/lingua-portuguesa/fundamentos/roger-chartier-livros-resistira-tecnologias-digitais-610077.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

¹³ O hipertexto como forma eletrônica foi inventado por Theodor Holm Nelson, na década de 1960, numa proposta de comunicação apresentada à Conferência Nacional da Association for Computing Machinery, nos Estados Unidos. Entretanto, o termo seria disseminado, com maior popularidade, no ano de 1980, quando Ted Nelson publica o livro *Literary machines (Máquinas Literárias)*, definindo o hipertexto como “uma escrita não-sequencial – um texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, melhor lido numa tela interativa” (NELSON, 1980, p. 2). Temos, assim, um paradigma de texto criado a partir do suporte digital, com efeito multiplicador, no qual o leitor/internauta poderá navegar nas linguagens ilimitadas da rede online. Este sistema hipertextual, no sentido cunhado por Ted Nelson, é o mais recorrente e fecundo na cultura global da internet. Texto original: “Well, By hypertext I mean non-sequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen” (NELSON, 1980, p. 2) (Tradução livre).

de comunicação multilinear e labiríntica” (SANTAELLA, 2004, p. 12). Ler na tela do computador coincide com “navegar e googlear” e isto implica modo novo e distinto de ler em relação às textualidades impressas. Ler uma ficção hipertextual significa uma experiência que envolve muito mais que uma atividade cognitiva e interpretativa. As vias múltiplas de leitura do eletrônico requer do leitor um desafio muito maior para ir em uma direção que o leve a um sentido claro de conclusão do texto. Como explicado por Santaella, esse leitor do ambiente virtual tem que programar sua leitura não por meio de “signos físicos, materiais”, mas “num universo de signos evanescentes e eternamente disponíveis, contanto que não se perca a rota que leva a eles” (SANTAELLA, 2004, p. 33). Para a autora de *Navegar no Ciberespaço*: “A leitura orientada hipermidiaticamente é uma atividade nômade de perambulação de um lado para o outro, juntando fragmentos que vão se unindo mediante uma lógica associativa e de mapas cognitivos personalizados e intransferíveis” (SANTAELLA, 2004, p. 175).

Hayles (2009) considera que ao migrar da mídia impressa para a mídia digital, a literatura eletrônica trouxe consigo algumas características e relações do meio anterior:

Quando a literatura salta de um meio para outro – da oralidade para a escrita, do códex manuscrito ao livro impresso mecanicamente, e à textualidade eletrônica – ela não deixa para trás o conhecimento acumulado e inscrito em gêneros, convenções poéticas, estruturas narrativas, tropos figurativos, e assim sucessivamente. Em vez disso, esse conhecimento é levado adiante para o novo meio tipicamente por uma tentativa de reproduzir os efeitos do meio anterior de acordo com as especificidades do novo meio (HAYLES, 2009, p. 74).

Para a autora, em seus primórdios, a literatura eletrônica lembrava muito a literatura impressa e somente de modo gradual foi desenvolvendo as características específicas para o meio digital, destacando efeitos que não seriam possíveis na mídia impressa. Entretanto, “o conhecimento acumulado dos experimentos literários anteriores não se perdeu, mas continua a moldar os desempenhos no novo meio” (HAYLES, 2009, p. 74). Essa relação entre as duas tecnologias de escrita – a recente e a anterior – se estenderia também aos processos de leitura? Seria possível ler nas telas virtuais contemporâneas, imaginando-as como páginas de um livro que podem ser viradas com um clique ao invés de serem passadas pelos dedos?

Na percepção de Chartier, essa relação não encontra receptividade. Para ele, o livro eletrônico surge como uma revolução que acarreta mudanças “nas estruturas do suporte material da escrita”, bem como “nas maneiras de ler”. Na ordem do discurso, o mundo eletrônico, representado pelo computador e suas mídias, provocou rupturas, propondo “uma nova técnica de difusão da escrita”, incentivando “uma nova relação com os textos” e

impondo aos textos “uma nova forma de inscrição” (CHARTIER, 2002, p. 23-24). De acordo com o historiador supracitado: “A originalidade e a importância da revolução digital apoiam-se no fato de obrigar o leitor contemporâneo a abandonar todas as heranças que o plasmaram, já que o mundo eletrônico não mais utiliza a imprensa, ignora o ‘livro unitário’ e está alheio à materialidade do códex” (CHARTIER, 2002, p. 23-24).

Ana Elisa Ribeiro (2016) considera exagerada a perspectiva de obrigatoriedade e “abandono” dos hábitos antigos da leitura tratados pelo historiador. A autora diz que, embora esteja diante de formatos de leituras diferentes, o leitor contemporâneo ainda transita, por enquanto, entre elas. Tomando como referência a insignificante produção e consumo de *e-books* no Brasil, Ribeiro considera ainda ser cedo para usar termos como “substituição, obrigatoriedade e abandono” de heranças leitoras passadas: “Insisto, portanto, no caráter múltiplo das práticas de leitura atuais, ainda muito herdeiras das práticas do impresso e, talvez, sempre assim” (RIBEIRO, 2016, p. 101). Hayles (2009) esclarece que a princípio, ou seja, na primeira geração da literatura digital, a influência textual impressa era “aparente em toda parte”. Assim, alegava-se que as novidades trazidas pelo hipertexto eletrônico além de exageradas eram também equivocadas, pois o que tinha cara de novo e diferente, como “o ‘hiperlink’ e a ‘interatividade’ – existiam em um contexto em que a funcionalidade, a navegação e o design ainda se encontravam em grande parte determinados por modelos impressos”. Todavia, com o passar do tempo e a evolução dos espaços eletrônicos digitais, os profissionais e artistas – escritores, designers, artistas de som – “passaram a explorar e experimentar o meio para testar suas potencialidades e descobrir a melhor maneira de explorá-lo” (HAYLES, 2009, p. 75). Para exemplificar essa evolução, tanto da produção quanto da recepção de um texto “do” e “no” meio eletrônico, Hayles utiliza as obras hipertextuais *afternoon: a story* e *Twelve Blue*, de Michel Joyce. Em nota, Hayles diz que um intervalo de quatro anos separa as duas obras e nelas pode-se ter uma visão de “um aprendizado em ascendência” do escritor em relação aos recursos da tecnologia como um meio literário.

O hipertexto *afternoon: a story* é, segundo Hayles, centrada no meio impresso, embora sua produção tenha ocorrido em meio eletrônico. Na leitura dessa obra de primeira geração hipertextual digital, o leitor percorre um caminho não muito diferente de uma obra tradicional, uma vez que “o trabalho é conduzido por um mistério que, uma vez resolvido, dá ao leitor a satisfação normalmente alcançada mediante uma estrutura de enredo aristotélica convencional, com o conflito, o clímax e a conclusão” (HAYLES, 2009, p. 76). Já o hipertexto eletrônico *Twelve Blue*, elaborado com recursos avançados da rede mundial de computadores, exigirá mais desse leitor. Hayles até muda a denominação de leitor para

jogador, já que este, diferentemente da leitura que faz em *afternoon: a story*, já não tem diante de si a inspiração de uma página e sua sequência de leitura, mas “a fluidez de surfar na *web*” com mistérios que não se resolverão de “forma convencional”. De acordo com Hayles, o leitor/ jogador de *Twelve Blue* terá que abandonar as heranças de leituras tradicionais para obter uma relação produtiva com a obra: “o jogador que chega a *Twelve Blue* com expectativas formadas no meio impresso irá, inevitavelmente, considerá-la frustrante e enigmática, talvez tanto que desistirá antes de experimentá-la totalmente” (HAYLES, 2009, p. 79). O fato de *Twelve Blue* ser uma literatura eletrônica mais complexa fez com que ela, ao contrário de *afternoon*, recebesse poucas boas interpretações e também menos compreensão crítica mesmo entre os experimentados no assunto, completa Hayles.

Embora a literatura da era digital possa funcionar dessa maneira, ou seja, com algumas obras exigindo de seus leitores usuários estratégias mais sofisticadas de conhecimento e experiência em jogos ou artes mediadas por computador, enquanto outras necessitam de menor compreensão e experiência sobre os códigos da tecnologia digital para uma apropriação adequada de seus usuários; ler no ambiente de arquitetura hipertextual de linguagens híbridas e hipemidiáticas das telas tecnológicas do contemporâneo esbarra em diferentes hábitos, intuições, estilos, percepção cognitiva os quais nossa mente incorporou nas leituras de obras impressas.

Tão logo injetamos em um livro links e o conectamos à *web* – tão logo o ‘estendemos’ e o ‘intensificamos’ e o tornamos mais ‘dinâmico’ – mudamos o que ele é e também mudamos a experiência de lê-lo. Um e-book não é um livro, da mesma forma que um jornal on-line não é um jornal (CARR, 2011, p. 146).

Para Carr, “tinta e papel é, sem dúvida, o melhor meio de se ler um livro, especialmente caso se planeje lê-lo de cabo a rabo” (CARR, 2011, p. 222). O argumento do autor de *A geração superficial* é de que nossa leitura na internet tem extraviado nossa concentração, deixando-nos mais inquietos e tornando nosso cérebro mais disperso, desbastando “nossa capacidade de concentração e contemplação” (CARR, 2011, p. 19). A experiência da leitura profunda que exigia atenção continuada, ininterrupta, e a capacidade de concentração, por um longo período de tempo, para alcançar êxito na leitura da obra impressa, tem pouca probabilidade de ocorrer com a leitura nas telas do computador. E isto não é característica que se restringe apenas a obras “digitais de nascença”, como as poéticas digitais e as hiperficcões, mas com qualquer texto que chegue ao meio digital *online*:

Quando um livro impresso – quer uma obra acadêmica de história recentemente publicada ou um romance vitoriano com duzentos anos de idade – é transferido para um aparelho eletrônico conectado à internet, ele se transforma em algo muito parecido com a página de um site. Suas palavras ficam envoltas em todas as distrações do computador em rede. Seus links e outros aditivos digitais jogam o leitor para cá e para lá. Ele perde o que o saudoso John Updike chama de suas “bordas” e se dissolve nas vastas e turvas águas da net. A linearidade do livro é quebrada, junto com a calma atenção que encoraja no leitor. Os recursos high-tech de aparelhos como o kindle e o iPad da Apple podem tornar mais provável que leiamos e-books, mas o modo como os leremos será muito diferente do modo como lemos edições impressas (CARR, 2011, p. 147).

Envolvidos nessa convergência vigorosa de leituras e produção literária na mídia digital, Carr afirma que não se podem usar expressões de autoadulação, como o “talvez” haja mudanças na leitura e escrita, pois “o modo como as pessoas leem – e escrevem – já foi alterado pela *net*, e as mudanças continuarão à medida que, lenta mas indubitavelmente, as palavras forem extraídas da página impressa e imersas na ‘ecologia de tecnologias da interrupção’ do computador” (CARR, 2011, p. 154).

Conforme Carr representa a situação, a leitura e a escrita, que se constroem nos meios digitais, excluem semelhanças e fazem-se diferentes da leitura e da escrita de obras impressas. Nesses espaços de dessemelhanças e diferenças, entretanto, pode-se encontrar um terreno de potencialização para os novos procedimentos de criação literária e suas possibilidades de intermediação no contemporâneo, é o que postula Hayles. As experiências de leitura de obras nascidas no meio digital ocorrem de formas, excepcionalmente, heterogêneas, devido aos conhecimentos diversificados dos usuários. Alguns internautas podem chegar até elas com “estratégias de leituras sofisticadas” formadas e desenvolvidas no meio impresso, mas com “expectativas ingênuas” sobre a mídia eletrônica e seus códigos e pouca experiência com jogos virtuais, “sites de realidade persistente e outras formas de arte mediadas por computador”. Outros pelo contrário, chegam às obras como jogadores experientes em formas mediadas por computador, mas com dificuldade em leitura e compreensão. No entanto, esses diferentes conhecimentos e experiências, “longe de serem obstáculos para a compreensão, constituem o terreno irregular no qual a literatura eletrônica joga, com seus efeitos sendo intensificados pelos diversos conhecimentos que ela mobiliza e as conexões nascentes que ela forja” (HAYLES, 2009, p. 145-146).

Embora pareça simples, o cenário da literatura digital contemporânea propõe questões bastante complexas. Certamente, o cruzamento de conhecimentos, que a literatura e outros textos da mídia eletrônica proporcionam, pode trazer vantagens e novidades para a literatura

tanto em sua produção quanto em sua recepção. O hipertexto proporcionado pelo computador e pela internet potencializa e estende as possibilidades do texto literário e isto é incontestável. Literatura eletrônica pode acrescentar aos registros de tinta e papel do meio impresso, música e recursos gráficos para acompanhar e animar o texto literário, fazer as palavras dançarem e se movimentarem de formas sugestivas na página tela, criar fluxos de imagens e jogos complexos, e executar tantos outros truques não possíveis para a literatura do suporte anterior. A mídia em rede e programável trouxe também uma estética mais processual e bem mais atrativa em elementos para o leitor do que a nossa tradicional cultura literária. Junto as essas vantagens, todavia, surgem receios em relação aos efeitos negativos que a recepção dessa estética hipertextual pode causar, principalmente, na formação de leitores. Há uma constante tensão entre as produções de arte desses meios que envolvem sua comunicação, linguagens e interpretações e as limitações que os códigos e programas maquínicos impõem aos modos de leitura. No ambiente virtual, o leitor/ navegador pode assumir a autoridade organizadora do texto com o qual ele interage. Pode também passar pela experiência de uma infinidade de escolhas e possibilidades pelas conexões internas do próprio texto hipermídia ou pelas conexões externas armazenadas nos servidores em rede. Entretanto, essa liberdade é ilusória, pois a leitura ligada ao hipertexto, além de colocar o leitor em estado de confusão, diante da multiplicidade de *links* à sua disposição, leva-o a perder sua autoridade de domínio textual e liberdade interpretativa, uma vez que, em muitos momentos, esta “máquina inteligente” opera restringindo as ações do leitor/usuário, fechando e apontando caminhos de interpretação não pré-selecionados, esperados ou requisitados por este.

A quantidade de entradas de dados sensoriais evocados nas narrativas e outros gêneros eletrônicos tem o efeito de provocar no leitor/usuário a incapacidade de juntar todos os significados do texto e integrá-los em uma mensagem unificada. O leitor confronta-se com uma multiplicidade de percursos a seguir e ainda que se engaje para juntar suas peças disjuntivas e acompanhar, perceptivelmente, a narrativa, os canais abertos são tantos que “rompe a decodificação consciente da narrativa por parte do usuário” (HAYLES, 2009, p. 148). Para Rogério de Souza Sérgio Ferreira (2013), o novo modelo de textos promovidos pelo ambiente virtualizador e as discussões empolgadas de que a presença de *links* nos documentos digitais com suas diferentes portas de entrada e saída garantiria ao leitor/ usuário o acesso mais democrático ao texto, como proclamado pelo “tecnoentusiasta” George P. Landow (1992) franqueiam, na verdade, mais um complicador para as habilidades leitoras do que vantagem, pois “a existência dos *nós* e *links* têm se revelado mais como elemento de ruptura para a compreensão do texto literário do que propriamente numa qualidade

agregadora, unificadora” (FERREIRA, 2013, p. 508). Ferreira reconhece que escritores e especialistas em hiperficções fizeram e fazem chegar até nós “histórias de qualidade, envolventes e bem urdidas”, e que o computador e seus dispositivos possibilitaram “a criação de linguagens híbridas” e “novas experiências cognitivas e perceptivas, representando, sem dúvida alguma, novos cenários para a produção literária” (FERREIRA, 2013, p. 511). No entanto:

Se, para o autor, o meio virtual pode fornecer-lhe ferramentas úteis para a composição de sua obra, por outro, isso não significa que o leitor abordará o texto com o devido apreço, entendimento ou compreensão. Por todas essas considerações, acreditamos que não estaríamos cometendo equívoco ao afirmarmos que as condições e peculiaridades das narrativas literárias disponibilizadas no meio virtual favorecem o surgimento de uma categoria de leitor que se contenta com a aquisição de uma visão generalista (e não detalhista) do texto. Como igualmente acreditamos que a crescente popularização das novas mídias de comunicação, ao atrair o interesse de novas gerações de leitores, faz com que estes, de certa forma, percam o interesse pelas leituras tradicionais (FERREIRA, 2013, p. 512).

Outra implicação da cultura das redes digitais interconectadas diz respeito aos processos de armazenamento e preservação de documentos. Segundo Hayles: “a literatura digital será um componente importante do cânone do século XXI” e a “digitalidade é tão essencial para os processos contemporâneos de composição, armazenamento e produção que o meio impresso deveria ser devidamente considerado uma forma de produção de arquivos digitais, e não uma mídia separada da instância digital” (HAYLES, 2009, p. 163). Esse contexto de oferta crescente de documentos digitais é, no entanto, para muitos um grande risco no tocante à segurança e preservação dos documentos. A interpenetração da digitalidade é uma ameaça para a literatura impressa, uma vez que, ao se tornar digital, está sujeita à vulnerabilidade desse ambiente que ainda não encontrou um meio de segurança eficaz em seus sistemas para a preservação do texto a longo prazo. Este tem sido o desafio de profissionais que trabalham com acervos digitais e que precisam garantir autenticidade e seguridade aos documentos. A fragilidade vai desde “a rápida degradação física, a obsolescência tecnológica” até a “complexidade e custos” para armazenar os documentos digitais (BAGGIO; FLORES, 2012, p. 59). Descobrir uma solução para preservar os documentos digitais e mantê-los em segurança para que estes cheguem até às gerações futuras é o grande desafio para pesquisadores das áreas arquivísticas e da computação.

Canclini (2008) pressiona mais o assunto ao propor a construção de um museu para documentar, guardar e exibir o patrimônio da globalização. Já que a globalização define-se

por “um movimento de fluxo e redes, mais do que de entidades visíveis, colecionáveis e passíveis de serem exibidas” seria a globalização e os museus “incompatíveis?”, questiona o autor. Além disso, a multiplicidade de objetos culturais e sua desmaterialização já que estamos falando de “circuitos e redes de comunicação”, torna custoso “imaginar como seria um museu da globalização, saber o que deveria ser incluído e o que poderia ser deixado de fora” (CANCLINI, 2008, p. 69-70). Em relação às obras literárias, dois argumentos significativos sustentam essa visão. Primeiro argumento: o espaço para a memória/arquivo de nossa cultura literária – romanesca, poética, etc – não se encontra mais no impresso para “salvar um texto indene, de maneira durável, para proteger as marcas do apagamento a fim de assim assegurar salvação e identidade” (DERRIDA, 2001, p. 40). Nem tampouco sabemos, necessariamente, como chamar o lugar e o espaço nos quais poderíamos manter armazenadas e seguras estas obras, uma vez que, nessa transição de mídias de armazenamento digital, já passamos do disquete para CD e DVD e destes para *pendrive* e HD externo e mais atualmente podemos armazenar nossos arquivos e memórias de forma mais leve na “nuvem”¹⁴.

É impressão ou, à luz do que vem acontecendo muito contemporaneamente, estamos testemunhando, cada vez mais, a perda da referência espacial, sensorial e material dos espaços de arquivamento e dos conteúdos que são colocados ali? Se na era pré-virtual nossa memória cultural literária era guardada em prateleiras de bibliotecas por meio do objeto real e palpável, chamado livro, hoje, essa memória está sendo armazenada também nos ambientes da interconexão em rede por meio de um objeto digital e virtual, denominado de *e-books* e livros digitalizados. Espaços cada vez mais imateriais e imprecisos e que nos parecem, a cada dia, mais vulneráveis para guardar e proteger nosso acervo literário do passado, de agora e do futuro. Ferreira afirma que “a simplicidade da tecnologia impressa garante uma importante vantagem a quem a ela recorre: a preservação do objeto. Textos impressos, devidamente bem cuidados, duram séculos. Documentos digitais, às vezes, nem uma década”. O pesquisador completa: “ironicamente, suportes classificados como ‘duráveis’ são efêmeros, principalmente considerando-se a possibilidade (real) da destruição de milhões e milhões de

¹⁴ Com o *Cloud computing*, computação em nuvem em português, o processo de armazenamento de dados ocorre por meio de servidor de empresas especializadas. É uma forma de serviço *online* que oferece ao usuário um espaço virtual para guardar de forma “segura e leve” seus documentos: vídeos, fotos, histórias, pesquisas e outros. Armazenar e arquivar documentos na nuvem significa guardar dados em uma rede de servidores que é ligado ao usuário via internet. O armazenamento e compartilhamento de dados nesse “disco virtual” ou “*HD online*”, como chamados por alguns usuários, pode ser feito de forma gratuita, mas nesse caso o espaço disponível para armazenamento fica limitado. Se precisar de um espaço maior para arquivar seus documentos, o usuário terá que pagar por ele. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/onedrive/106484-nuvem-que-voce-deve-assinar-plano-armazenamento.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

livros digitalizados por *hackers* com um simples toque no *mouse* ou teclado” (FERREIRA, 2013, p. 512-513).

Na efemeridade do ciberespaço, reside nosso segundo argumento. As redes de informação e tecnologia se propõem, a cada dia, transformar nossa relação com o espaço e com o lugar. Uma dessas propostas de inovação está nos ambientes de leitura e no acesso às obras literárias, que mudam o nosso contato com o livro. Algumas bibliotecas públicas¹⁵ já oferecem o acesso a coleções digitais com empréstimo de *e-books* e audiolivros por meio do *software Overdrive*. O processo é feito por meio do cadastro prévio na plataforma de uma biblioteca virtual, cujo aplicativo *Overdrive* é instalado no *tablet*, *smartphone* ou mesmo computador do usuário. A partir daí, o leitor/ internauta, uma vez logado, pode navegar pelo *Overdrive* na ciberbiblioteca e ter acesso à coleção virtual de obras disponíveis. Poderá pesquisar por títulos e ter o empréstimo domiciliar do livro que deseja ler ou ouvir virtualmente. Assim como as bibliotecas tradicionais, o leitor poderá também fazer a reserva, caso o livro desejado esteja em poder de outro usuário.

Essa nova forma de acesso às obras em acervos públicos digitais tem o efeito de trazer novas experiências entre o leitor e as práticas de leitura. “Mais do que localização, importam as redes. Mesmo sentado o corpo atravessa fronteiras” (CANCLINI, 2008, p. 44). O leitor que incorpora essa tecnologia não precisa se deslocar fisicamente até os prédios de bibliotecas, visitar fileiras de estantes, muitas vezes com exemplares empoeirados e envelhecidos pelo tempo, emprestar e fazer a devolução de pesados volumes, dependendo tempo e energia com deslocamentos. Também não precisa ter este objeto por um tempo em sua estante ou em sua mesa de leitura, ocupando espaço extra, nem tampouco precisará carregá-lo de um lado para outro, já que o acesso a ele é prático e a qualquer tempo e lugar, em seus aparelhos técnicos digitais. Nessas bibliotecas *online*, as vantagens são inúmeras, mas elas têm seu preço. Após o tempo determinado pelo programa para o fim do empréstimo, o livro, como em um “passe de mágica”, desaparece do dispositivo do leitor e este não tem direito de renovação do exemplar, mesmo que não tenha concluído sua leitura. A Associação de Bibliotecas da América (ALA) emitiu, em 2013, um relatório no qual expunha o crescimento do mercado dos *e-books* e a demanda do público à procura desse produto nas bibliotecas e o acesso limitado destas àqueles, devido a restrições das editoras. Segundo o relatório, as restrições vão desde a recusa

¹⁵ No Brasil, algumas bibliotecas estão se revitalizando, oferecendo aos usuários livros digitais e realizando empréstimo de livros digitais. Na Biblioteca de São Paulo (zona Norte da cidade), por exemplo, *Kindles* estão disponíveis para os usuários, mas só podem ser usados dentro da própria biblioteca (BBC BRASIL, 2013). Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/celular/noticias/2013/01/130122_bibliotecas_3_ebooks_pai.shtml>. Acesso em: 27 fev. 2017.

de grandes editoras no fornecimento de livros digitais às bibliotecas até a limitação do número de acessos. A Editora Harper Colins, por exemplo, “limita a 26 o número de vezes que um livro digital pode ser emprestado (ou baixado) pela biblioteca que o adquirir” (BBC, 2013). A editora usa como argumento que “os limites de acesso levam em conta a vida útil que um livro em papel teria” (BBC, 2013)¹⁶.

O mundo das bibliotecas virtuais é um lugar completamente diferente do mundo das nossas bibliotecas físicas. E a posse dos exemplares daquelas se faz, inteiramente, diferente da nossa experiência de contato com os exemplares destas. Em nosso tradicional acervo, o leitor não precisa se preocupar em ter seu livro retirado, à revelia, antes de concluir a leitura de suas páginas, pois pode renovar seu exemplar quantas vezes quiser e até desfrutar “clandestinamente” desse prazer de leitura, pagando uma pequena taxa de multa diária por ele. O que é impossível no ambiente digital, devido ao seu sistema efêmero. E aqui, façamos uma pausa para transpormos essa situação de nossa realidade técnica virtual para um universo mais virtual ainda, o da personagem clariciana e sua experiência com o livro em “Felicidade clandestina”. Se não é cômico, é quase espantoso imaginarmos a menina leitora clariciana conectada a uma biblioteca *online*, perdida na contemplação de um tão sonhado livro digital, que demorou uma eternidade para chegar até ela e que, por isso mesmo, desejava lê-lo aos pouquinhos, sem pressa, prolongando mais e mais o prazer de sua leitura. Assim, a pequena leitora virtual finge que esqueceu sua senha ou mesmo o *link* de acesso ao seu *e-book*, só para prolongar o prazer de lhe possuir em seu aplicativo móvel pelo tempo que quiser e lentamente degustá-lo em sua leitura. E nesse jogo de “felicidade clandestina”, quando a leitora, fingindo que não o tinha, “só para depois ter o susto de o ter”, de repente, teria sua felicidade roubada, não por uma colega mesquinha, mas por uma máquina inteligente, que escamotearia o seu *e-book*, objeto de seu encanto e prazer. Para a personagem leitora clariciana do meio virtual em rede, não existe a possibilidade de “tempo indeterminado” para a leitura nem a “felicidade clandestina” de uma amante com o livro. Como adverte Carr: “Não seria precipitado sugerir que, à medida que a net está fazendo o roteamento dos nossos caminhos vitais e diminuindo a nossa capacidade de contemplação, está alterando a profundidade de nossas emoções, assim como de nossos pensamentos” (CARR, 2011, p. 299).

Dada a vulnerabilidade e efemeridade dos registros *online*, pesquisar no ciberespaço pode também se tornar uma atividade frustrante. O aparecimento de dados ilimitados e

¹⁶ Disponível em:

<http://www.bbc.com/portuguese/celular/noticias/2013/01/130122_bibliotecas_3_ebooks_pai.shtml>. Acesso em: 27 fev. 2017.

facilmente buscáveis na internet pode fazer essa atividade parecer bastante profícua e atual, mas com a mesma instantaneidade que aparecem no meio *online*, estes arquivos também desaparecem. Nossa adesão à ideia de analisar as releituras das narrativas machadianas, no ciberespaço, surpreender-nos-ia a passar por esta experiência. Ao iniciarmos esta pesquisa, navegando em busca das ciberadaptações machadianas, fomos apresentados pelo meio digital ao *game D. Casmurro*, uma adaptação do romance machadiano para ser jogado em um suporte digital. A transficcionalização da história de *D. Casmurro* para as plataformas do ciberespaço, por meio do mundo imersivo dos jogos, colocava-nos diante de um tipo de gênero textual pouco estudado nos meios acadêmicos e nas teorias críticas da adaptação, mas que ganha cada vez mais destaque na indústria cultural e de entretenimento: o *videogame*. A adaptação de *D. Casmurro* para a versão em jogo virtual fazia parte do Projeto *Jogos Clássicos da Literatura*. O projeto foi apresentado na 22ª Bienal Internacional do Livro em São Paulo em 2012 e no final desse mesmo ano e início de 2013, três clássicos da literatura nacional – *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, já estavam disponíveis no site www.livrogame.br.

Figura 72 – *Game D. Casmurro*



Fonte: Facebook¹⁷.

O diferencial neste trabalho com literatura em jogos é que os seus idealizadores não se descuidaram do incentivo à leitura do texto de inspiração. Junto aos jogos, havia trechos dos livros e pequenos textos com a biografia dos autores e comentários sobre as obras adaptadas. As ciberadaptações perspectivavam a intenção dessas práticas adaptativas em alcançar o público leitor internauta, instigando-o a conhecer e ler o clássico literário nacional. Na ocasião do lançamento dos jogos *online*, em entrevista à Revista *Nova Escola*, um dos idealizadores

¹⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/Livro-e-Game-415867665137481/?ref=page_internal>. Acesso em: 27 fev. 2017.

do projeto, Celso Santiago, explicou que a intenção na elaboração do game foi unir entretenimento e cultura. Segundo ele, “o ambiente dos jogos oferece ao internauta a atmosfera própria de cada obra adaptada”, uma vez que foram criados a partir das leituras que seus produtores tinham dessas obras e de pesquisas referenciais prévias que fizeram “para criar toda a ambiência que as narrativas pediam”. “Os jogos são divertidos e apresentam informações e curiosidades que entretém o internauta. Ao mesmo tempo, estimulam o jogador a descobrir mais, ao partir para a leitura das obras clássicas que os originaram” (SANTIAGO, 2013 *apud* NOVA ESCOLA, 2013)¹⁸. O roteirista do *game*, Toni Brandão completa: “Estamos diante da melhor porta de acesso para se comunicar com os jovens, fazê-los refletir e se divertir ao mesmo tempo. Cada vez mais as pessoas serão convidadas a mergulhar, reconstruir, colaborar e transformar as histórias” (BRANDÃO, 2013)¹⁹.

A intenção dos idealizadores do projeto permanece. Permanecem também seus depoimentos sobre o *game* que ainda continuam registrados em vários sites de reportagens *online*, mas o jogo e seu conteúdo casmurriano adaptado *online*, elemento que viria contribuir, relevantemente, para nossa pesquisa, evaporaram dos bancos de dados buscáveis da internet.

Nossa pesquisa, que funcionava com cliques, apontando para os locais da *Web 2.0*. (<http://www.livrogame.com.br>), onde visitávamos e localizávamos o nosso *corpus* de investigação, no momento em que precisávamos, com praticidade e comodamente de nosso computador, foi abortada e nos deparamos com a falta de território e tempo dos meios virtuais, explicitadas pela informação acima. Nossa formação de pesquisadores do meio tradicional tranquilizava-nos para o fato de que o livro *game*, assim como o livro impresso, fonte de nossas pesquisas anteriores, permaneceria ali, disponível à nossa investigação por tempo indeterminado. Acostumados à ideia de que nossas fontes de pesquisas tradicionais têm vida longa, não soubemos distinguir arquivos de longo prazo com arquivos transitórios.

Junto às novas formas de publicação e divulgação do meio digital surgiu também um mercado de comércio digital. Há custos para a cultura acessível nas plataformas *online*. O *game D. Casmurro*, ofertado gratuitamente ao internauta, contava com diversos serviços que envolvia desde custos de hospedagem e manutenção. O elevado valor para manter a cultura literária, no ciberespaço constitui-se um obstáculo à permanência dos arquivos *online*. O ambiente lúdico digital, ou seja, o *site* dos *games* dos clássicos da literatura foi criado em

¹⁸ Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/23/games-como-recurso-aprendizagem>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

¹⁹ Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/noticias/2013/05/17/tres-classicos-da-literatura-brasileira-viram-jogos-virtuais.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

2012, com o apoio da Fundação Telefônica e, no período de 2012 até 2016, o *site* foi mantido com gastos e riscos por conta de seu idealizador Celso Santiago. Sem condições de continuar arcando com as despesas “de domínio e do servidor do site, que seria o mínimo necessário para o funcionamento” do jogo, fora as despesas de manutenção (SANTIAGO, 2016)²⁰, Santiago tentou usar a força e alcance do financiamento coletivo da *internet*, campanha divulgada também no *Facebook livro e game*, para manter seu projeto educativo na rede. Seus esforços para a continuidade gratuita do jogo literário eletrônico na plataforma digital, entretanto, não obtiveram respostas positivas, pois não houve apoio suficiente dos usuários.

Figura 73 – Campanha para manter o *Livro Game online*



Fonte: *Facebook*²¹.

Este é um dos aspectos da crise digital que ameaça o pesquisador acadêmico desse meio num ponto, especialmente, vulnerável: o fechamento inesperado de arquivos que ainda estão em processo de investigação. Questionado por uma internauta sobre a possibilidade do *game* voltar para as plataformas de acesso, Santiago responde: “Por enquanto não tenho como te responder, pretendo voltar, mas está difícil definir quando e se isso será possível” (SANTIAGO, 2016)²². A nós, pesquisadores, restam a expectativa e a torcida para que haja

²⁰ Disponível em: <<https://www.catarse.me/livrogame>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

²¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/Livro-e-Game-415867665137481/?ref=page_internal>. Acesso em: 27 fev. 2017.

²² Disponível em: <https://www.facebook.com/Livro-e-Game-415867665137481/?ref=page_internal>. Acesso em 27 fev. 2017.

essa possibilidade e possamos, em oportunidade futura, analisar essa ciberadaptação da obra machadiana.²³

Voltando à questão do relacionamento entre a tecnologia do livro impresso e a tecnologia do livro digital, é possível argumentar que, ao contrário das ameaças que as tecnologias digitais trouxeram para o desaparecimento da mídia anterior, o livro impresso continua “vivo e está bem, e sobreviverá ao ataque das mídias digitais” (CARR, 2011, p. 228). Entretanto, somos levados a confrontar uma realidade com a qual nos deparamos, cotidianamente, sobre o efeito adverso que os hipertextos eletrônicos trouxeram para a prática da leitura do texto literário. Sérgio Luiz Prado Bellei em “O Hipertexto e a morte do literário” apresenta os riscos de deslocamentos da leitura do literário por meio de uma leitura “baseada em colagens e anotações instantâneas”, que poderiam suplantar a prática de leitura exigida por obras impressas:

Dizendo de outro modo, se a prática hipertextual de vasculhar bancos de dados com o objetivo de produzir uma colagem de material, modificados aqui e ali por anotações, torna-se realmente dominante, e se os leitores forem motivados a perceber essa prática como a forma natural de ler, então a leitura do literário pensada em termos da experiência de um segredo que não pode jamais ser completamente revelado poderá ser relegada a segundo plano, ou mesmo desaparecer (BELLEI, 2009, p. 14).

Carr infere que o grande risco está na porcentagem de tempo que as pessoas gastarão com obras impressas, uma vez que, acostumados “com porções cada vez menores de informação”, os usuários despenderão menos tempo com a leitura dos livros de tinta e papel. O que não significa que haja diminuição das práticas de leitura. Ao contrário, estas poderão aumentar, “considerando-se toda a leitura envolvida em ‘novas mídias’ com o uso da web, dos blogs, textos de e-mail, mensagens, mensagens instantâneas e leitura de texto associado a jogos eletrônicos” (CARR, 2011, p. 228-229). Robert Darton observa que com as recorrentes e rápidas mudanças no mundo do saber não há como prever como estaremos daqui a dez anos, mas que acredita que continuaremos “dentro dos limites da galáxia de Gutenberg – ainda que esta galáxia vá se expandir graças a uma nova fonte de energia, o livro eletrônico, que servirá de complemento, e não substituto, da grande máquina de Gutenberg” (DARTON, 2010, p.

²³ O game dos clássicos foram distribuídos em forma de CD para algumas escolas públicas de São Paulo. Em contato por *Messenger*, via *Facebook*, com o produtor Celso Santiago, ele se dispôs a gravar o jogo em CD e enviá-lo para os pesquisadores. No entanto, tornou-se inviável inseri-lo em nossas análises, uma vez que a proposta em tese é a análise de adaptações das obras machadianas que estejam disponíveis no ciberespaço, no tempo determinado desta pesquisa. Como o *game* seria o último *corpus* de nossa investigação, foi excluído da rede antes de iniciarmos nossa análise.

95). Contando que o referido ensaio de Darton, “E-books e livros antigos”, do qual se retirou a citação acima, foi publicado, originalmente, no ano de 1999, já estamos vencendo duas décadas após sua fala e a leitura no livro eletrônico ainda não alcançou a porcentagem de leituras realizadas no nosso tradicional livro impresso.

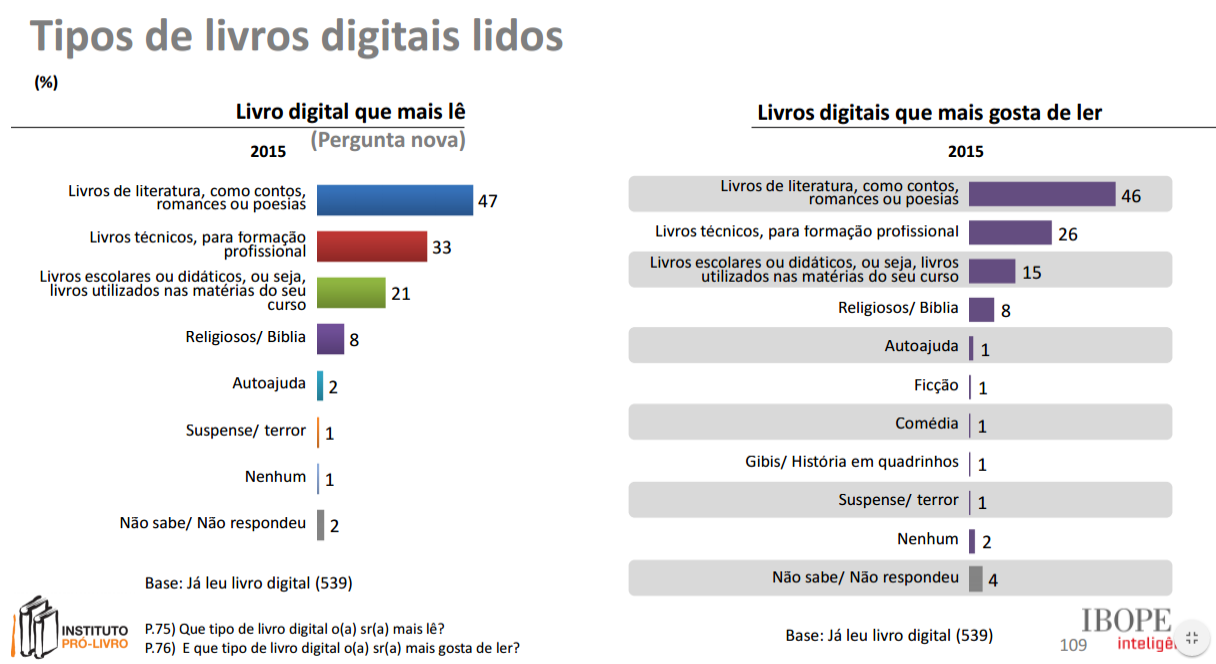
Embora as novas plataformas sejam as preferidas para leituras de forte apelo visual e notícias, o livro impresso ainda predomina quando se trata de leituras mais sérias ou ficcionais. É o que nos revela a pesquisa da professora de Linguística na American University, Naomi S. Baron. Na coleta de dados para seu livro *Words Onscreen: the Fate of Reading in a Digital World* (2015) (*Palavras na tela: o destino da leitura no mundo digital*), a pesquisadora entrevistou mais de 300 estudantes universitários de países como EUA, Japão, Alemanha e Eslováquia. Nessa pesquisa, 92% dos estudantes universitários entrevistados manifestaram preferência de leitura no livro impresso em detrimento ao livro eletrônico. Embora os entrevistados fizessem parte de uma geração íntima das mídias eletrônicas, alegaram que a leitura dos *e-books* além de os manter dispersos, provoca alguns efeitos físicos negativos como dores de cabeça e tensão ocular. Outros argumentaram que a sensação de realização ao concluir um livro e vê-lo na estante é uma característica do interesse pela obra impressa, relata a pesquisadora. Segundo Baron, sua pesquisa “mostra que as pessoas têm mais probabilidade de reler a obra se tiverem um livro de papel. Você pode ver o título em sua prateleira e pensar: ‘eu não pensava nessa cena a um longo tempo’” (BARON *apud* ROBB, 2015)²⁴.

Entre os leitores brasileiros, a leitura de livros eletrônicos também aparece com menor representatividade em relação a outras leituras feitas na internet. A quarta edição da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (2016), realizada e coordenada pelo Instituto *Pró-Livro*, traz registros de que entre as atividades de leitura realizadas na rede, a leitura de livros digitais ficou no sexto lugar, com apenas 15%, em comparação a outras práticas leitoras *online*: noticiários e informação geral (52%), estudo e pesquisas de trabalhos escolares (35%), aprofundamento e conhecimento de temas de interesse pessoal (32%). A pesquisa apontou, ainda, que o número de brasileiros com acesso à internet subiu de oitenta e um milhões, em 2011, para cento e vinte sete milhões, em 2015, observando que a faixa etária dos entrevistados que mais acessa a internet para leitura de livros é de dezoito a vinte e quatro anos. A pesquisa contou com cinco mil e doze entrevistados e, entre eles, apenas 41% tinham conhecimento da existência dos livros digitais. Deste universo, 26% declararam ter lido um *e-*

²⁴ You might see the title on your shelf and think, “I hadn't thought about that scene in a long time” (Tradução livre).

book e apenas 4% dessa parcela o leram por meio de um aparelho dedicado a essa leitura, os chamados *e-readers* (*Kindle, Kobo, Lev*). A maioria dos leitores entrevistados declarou ter feito o acesso e leitura do livro eletrônico usando celulares ou *smartphones* (56%), computador (49%) ou *tablet* (18%). Estes dados servem ao argumento de que o livro eletrônico ainda é desconhecido entre a maioria da população brasileira e, entre os que têm conhecimento dele, é mínima a parcela de leitores que já o leu e menor ainda aquela de leitores que o está lendo nos dispositivos específicos para a leitura digital. Em relação ao conteúdo mais lido e atraente para os leitores dos livros eletrônicos, a literatura – romances, contos e poesia – lidera a lista, com 47% e 46%, respectivamente, nas preferências dos leitores digitais (PRÓ-LIVRO, 2016, p. 100-109)²⁵.

Figura 74 – Dados da pesquisa *Pró-livro*



Fonte: Prolivro.org.br²⁶.

A pesquisa sobre a leitura de livros digitais entre os leitores brasileiros aponta duas perspectivas: a primeira que o *e-book* ainda não é um concorrente significativo para nossa literatura impressa. A segunda é que há, mesmo que de forma tímida, o enamoramento do leitor brasileiro com as narrativas da ficção em livros digitais. Temos que considerar, no entanto, que o contato do leitor com o texto literário no ciberespaço não se restringe apenas

²⁵ Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2017.

²⁶ Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015>. Acesso em: 01 mar. 2017.

aos *e-books*. Atualmente, são várias as telas que põem o leitor em conexão com a literatura no meio virtual e que passaram a conviver com a literatura dos nossos livros impressos. Esse argumento serve de alerta contra expectativas pedagógicas irreais que acreditam que nossa literatura e os seus modos de acesso e de leitura não passarão por transformações significativas. Para quem se preocupa com o saber literário e com a educação em geral, esse argumento emite um comodismo irresponsável – nada mudará, podemos continuar com a prática docente de sempre. Na verdade, o ciberespaço, assim como o ambiente de conhecimento anterior a ele, precisa ser moderado. Educadores precisam estabelecer estratégias e exercer um controle de qualidade sobre o que chega até aos alunos. No tocante ao ensino da Literatura, isso pode ser feito sob duas circunstâncias: não ignorando as novas experiências e possibilidades de acesso ao texto literário e ao mesmo tempo não descuidando da leitura literária do suporte tradicional.

Em virtude de o texto literário ter extrapolado as fronteiras da cultura impressa e expandido suas experiências de criação e leitura até a cultura digital e com isso ter também acrescentado outras perspectivas de apreendê-lo, uma vez que agora, além da perspectiva de leitor, temos a perspectiva do espectador e navegador, torna-se evidente a necessidade do auxílio de um mediador entre essas culturas e o aluno. Alberto Matos Garcia adverte sobre a emergência de se formar agentes que saibam aproveitar os novos fenômenos dos ambientes digitais e criar, assim,

[...] uma nova convergência: a convergência entre a cultura escolar e a cultura clássica, ao que Chartier chama de “cultura letrada” (sem seus aspectos mais positivos, não os simplesmente doutrinários ou normativos), com esse mundo ‘selvático’ da internet, de maneira que se possam converter telas em cenários de ‘novas práticas letradas’, com um novo espírito de participação, liberação do conhecimento, etc., próprio dessa nova era digital a que alguns chamam de ‘inteligência coletiva’ (GARCÍA, 2010, p. 32).

Chartier também acredita na atuação da escola como mediadora entre as duas culturas: a impressa e a digital. Para ele, a tecnologia reforçou a possibilidade de acesso ao texto literário, mas ao mesmo tempo trouxe dificuldades para a apreensão total e completa de seu sentido. Ele explica que: “É função da escola e dos meios de comunicação manter o conceito do que é uma criação intelectual e valorizar os dois modos de leitura, o digital e o papel. É essencial fazer essa ponte nos dias de hoje (CHARTIER *apud* NOVA ESCOLA)²⁷.”

²⁷ Disponível em: <<http://acervo.novaescola.org.br/lingua-portuguesa/fundamentos/roger-chartier-livros-resistira-tecnologias-digitais-610077.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

Foi percebendo o presente impacto pedagógico que os fenômenos textuais digitais têm provocado na leitura do literário e acreditando na importância do educador como moderador entre os novos suportes eletrônicos de leituras e o texto literário impresso, que intentamos criar um projeto para convidar o aluno a entrar em contato com o clássico nacional por meio de mídias e recursos bem próximos a ele. Com a chegada das mídias eletrônicas, ser leitor de literatura exige muito mais do que a compreensão e fruição dos sentidos de uma ficção. É preciso se posicionar diante do texto, expandindo seu sentido aos variados suportes de leitura e ubiquidade de gêneros os quais exploram o texto literário e colocam o leitor diante de novas experiências estéticas: hipertextual, interativa e multimidiática. Daí o importante papel do professor/pesquisador que busca entender o papel das novas tecnologias e seu impacto sobre a leitura do literário em um tempo em que as novas ferramentas da rede *online* – *twitter*, *facebook*, *youtube*, *blogosfera*, sites de *fanfiction* – expandem os modos de acesso à literatura e ampliam seu sentido.

6.2 O projeto *Tradução intersemiótica e cibercultura* e a perspectiva dos múltiplos letramentos – literário e digital – no ciberespaço

Os vários veículos e formas pelos quais as obras literárias nos são ofertadas, atualmente, impõem ao docente a dificuldade de levar até aos alunos determinado objeto com categoria de literário por sua qualidade estética ou artística. Boa parte dos professores de Literatura, treinada e habilitada para a tecnologia do impresso, não está apta a utilizar os recursos tecnológicos e seus sistemas e menos ainda a atribuir um juízo justo às experiências estéticas que aparecem na rede.

Rildo Cosson (2014) observa que a complexidade de se abordar as obras coletivas da atualidade exemplifica, com clareza, como “a literatura se espalhou pela cultura, acompanhando a miríade de formas de comunicação e manifestações contemporâneas”. Para Cosson, “o fenômeno é tão comum que já não conviria identificar determinada obra como literária, antes se deveria buscar verificar como a literatura atravessa as várias manifestações que transitam pelo seu espaço discursivo” (COSSON, 2014, p. 18-19). Nesse caso, trabalhar a literatura em sala de aula pela imediatez das mídias digitais e suas textualidades corresponderia mais ao objetivo de levar o aluno a experimentar o texto literário do que ensiná-lo.

O estudo das narrativas machadianas reinventadas no ciberespaço provocou em nós impressões iniciais que nos motivaram à realização de um projeto, no qual professor e aluno

pudessem experienciar essas práticas textuais de releituras do literário, investigadas teoricamente. O acesso às muitas adaptações da ficção de Machado na *Web 2.0* foi nos trazendo subsídios para a realização do projeto. Buscamos conhecer o ambiente do ciberespaço, os seus suportes e plataformas comunicativas, navegar por suas arquiteturas e identificar as ocorrências do texto literário em seu universo. As ciberadaptações encontradas e as análises empreendidas colocaram-nos em contato com as teorias da adaptação e nos possibilitaram novas inferências para as atividades de apropriação do literário no contemporâneo. Pensando como os novos fenômenos digitais de adaptar o literário poderiam auxiliar no desenvolvimento de habilidades de leitura e de escrita nas aulas de literatura, apropriamo-nos de um formato de gênero bastante recorrente entre a geração *net* – o *fan video* do *YouTube* – para promover experiências da construção do saber literário no ciberespaço. Nosso desafio: trabalhar as novas demandas de experimentação do literário nos meios eletrônicos dentro de uma proposta marcada pela fruição e valorização do cânone.

Quando propusemos este trabalho paralelo entre mídia impressa e mídia digital, antevíamos possibilidades e alternativas para o trabalho docente com a formação de habilidades de (re)leitura e (re)escrita do literário pela inserção da cultura digital. Nosso propósito era juntar as peças de duas culturas – tradição do cânone/ textualidade eletrônica – de maneira inovadora na docência de literatura. O objetivo final do projeto é alçar as práticas textuais *online* ao *status* de recurso ensino-aprendizagem e ofertar alternativas para o trabalho dos professores de literatura com o auxílio das mídias e suportes da *internet*.

O projeto em tela foi desenvolvido no Centro Federal de Educação e Tecnologia de Minas Gerais (CEFET-MG), unidade de Curvelo-MG, no período de março de 2015 a março de 2016, com o público de alunos do Ensino Médio Técnico Tecnológico. Submetido ao edital do Programa de Iniciação Científica BICJúnior/ FAPEMIG/ CNPq/ CEFET-MG/ 2015-2016, recebeu apoio destas instituições para um aluno bolsista do Curso Técnico em Eletrotécnica, durante o período de sua realização. Este aluno, nativo digital e conhecedor das ferramentas desse espaço, bem como navegador exímio das redes sociais, participou ativamente do projeto e foi de fundamental importância na sua realização. Contamos também com a parceria de um professor de Língua Inglesa da Instituição.

Desde a fase de elaboração do projeto, mantivemos a expectativa de encontrar, nas redes sociais e nos gêneros digitais das plataformas *online*, um potencial pedagógico a ser explorado no processo de letramento do literário. Nessa perspectiva, tomamos como ponto de partida o entendimento de Coscarelli sobre ser necessário refletirmos os hipertextos digitais não “como uma ruptura em relação ao impresso, mas como uma continuidade dele”

(COSCARELLI, 2009, p. 560). Ao evocar o clássico, estabelecendo uma conexão entre ele e os meios de comunicação atuais, não nos interessava conduzir um trabalho que medisse forças entre mídias. Embora o que encontramos na narrativa clássica machadiana possa ser considerado mais valioso do que os conteúdos revividos em seus correspondentes contemporâneos, o que nos interessava era colocar o literário circulando nos novos modos de ler dos nossos alunos cibercibers. Júlio Araújo observa que as diferentes telas *touch screen* (*tablets, netbooks, iPods, iPhones, smartphones*) passaram a conviver e concorrer com os outros suportes de leitura e escrita nas salas de aula. Para ele, essa “diversidade de telas (e os gestos de leitura e de escrita que emergem dos usos que delas fazemos) deve entrar na escola com intenção pedagógica, resultado de um planejamento responsável e ético” (ARAÚJO, 2013, p. 105).

Não é possível conceber o aluno da escola contemporânea sem as ferramentas digitais e os espaços conversacionais e informacionais emergentes fundados por elas. A maioria de nossos alunos faz uso tanto dos recursos computacionais quanto das redes sociais de comunicação do ciberespaço. A questão é que mesmo habitando esse mundo cheio de possibilidades de criação e informação, eles não sabem o que fazer com essas habilidades. Esse saber, no entanto, precisa circular na construção de conhecimentos organizados, possibilitando ganhos pedagógicos. Por isso mesmo, acreditamos que seria possível elaborar situações didáticas envolvendo a obra literária machadiana e a rede social *YouTube*.

6.2.1 Por que o site de vídeos *YouTube*?

O *YouTube* está na categoria de maior rede social de compartilhamento de vídeos no mundo. Plataforma aberta à participação constante de públicos diversificados com intenções variadas, o *site* de vídeos veio para influenciar uma nova prática de mídia audiovisual. Burgess e Grenn, no livro *Youtube e a Revolução digital* (2009), inserem o *site* na cultura popular participativa e definem a ferramenta digital como a maior impulsionadora e aglutinadora de mídia de massa da *internet*, atendendo tanto ao popular quanto ao empresarial, deste início de século. Para os autores, os colaboradores do suporte *online* constituem-se de um grupo diversificado de participantes, e envolvem desde grandes e experientes empresas de produção de mídia e publicidade, detentores de direitos autorais como canais de TV, empresas esportivas e grandes anunciantes até inexperientes produtores e amadores de conteúdo. “Cada um desses participantes chega ao *YouTube* com seus propósitos e objetivos e o modelam coletivamente como um sistema cultural dinâmico: o *YouTube* é um

site de cultura participativa” (BURGESS, GRENN, 2009, p. 15). Reconhecendo o grande potencial do *site* para o exercício da cidadania cultural cosmopolita, os autores afirmam ser a plataforma digital “um espaço no qual indivíduos podem representar suas identidades e perspectivas, envolver com as representações pessoais de outros e encontrar diferenças culturais” (BURGESS, GRENN, 2009, p. 112).

As múltiplas maneiras das quais os cidadãos consumidores e produtores de mídias se apropriaram desse veículo de publicação *online* destacam-no como um modelo híbrido de envolvimento com a cultura participativa. Como lembrado por Jenkins, “o momento atual de transformação midiática está reafirmando o direito que as pessoas comuns têm de contribuir ativamente com sua cultura” (JENKINS, 2009, p. 182) A revolução criativa do audiovisual alcançou seu auge com o *YouTube*. A possibilidade de ver seu produto, seja produção profissional ou amadora, compartilhado com outros produtores e consumidores de conteúdo *online*, em um uso intensivo de comunicação e interação, levou uma multidão de usuários a aderir aos serviços dessa plataforma desde os anos de 2005. Para Jenkins, nada disso é novo, pois o surgimento do *YouTube* só veio intensificar uma prática cultural de produção de mídia já existente antes dele:

Se o YouTube parece ter aparecido da noite para o dia, é porque já havia uma miríade de grupos esperando por algo como o YouTube; eles já tinham suas comunidades de prática que incentivavam a produção de mídia DIY, já haviam criado seus gêneros de vídeos e construído redes sociais por meio das quais tais vídeos podiam trafegar. O YouTube pode representar o epicentro da cultura participativa atual, mas não representa o ponto de origem para qualquer das práticas culturais associadas a ele (JENKINS, 2009, p. 145 *apud* BURGEES; GREEN; 2009)²⁸.

Para Jenkins, a *Web*, e o *YouTube* é uma de suas ferramentas, mudou a “visibilidade da cultura de fãs”, uma vez que ela é “um poderoso canal de distribuição da produção cultural amadora. Os amadores têm feito filmes caseiros há décadas; agora, esses filmes estão vindo a público” (JENKINS, 2009, p. 181). A fascinação de *sites* como o *YouTube* não se restringe somente à possibilidade de consumidores de mídias se tornarem produtores culturais; o número mirabolante de acessos está relacionado também à enorme capacidade de armazenamento de arquivos que nos oferece uma multiplicidade e variedade infinitas de conteúdo. Como afirmam Burgees e Green, o *YouTube* “ilustra as relações cada vez mais complexas entre produtores e consumidores na criação do significado, valor e atuação” (BURGEES, GREEN, 2009, p. 33). A dinâmica da rede social de compartilhamento

²⁸ DIY – redução de “Do it yourself” – “Faça você mesmo”.

realmente impressiona. Com versões locais em mais de 76 países, é possível navegar no *YouTube* por até 76 idiomas diferentes. São mais de um bilhão de internautas fazendo uso do canal, estes assistem a milhões de horas de vídeos que por sua vez geram bilhões de visualizações, diariamente. Mais da metade destas visualizações são feitas por dispositivos móveis. Em termos de tráfego, cerca de 300 horas de vídeos são enviadas para o site a cada minuto. Desde março de 2015, os criadores de conteúdo que filmaram no *YouTube Spaces* (equipe de especialistas que orienta os criadores de conteúdo por meio de programas e oficinas estratégicas) produziram mais de 10.000 vídeos, gerando um bilhão de visualizações e mais de 70 milhões de horas de exibição²⁹.

Mírian Rita Lucena Silva observa que “a cultura participativa, a rapidez e a tecnologia cada vez mais pujantes dos vídeos possibilitam que o *YouTube* possa ser considerado a atual biblioteca de telas prevista por *Outlet*, com o diferencial de apresentar uma produção de conteúdo sem precedentes na história” (SILVA, 2012, p.19). Parte significativa desse material audiovisual diversificado e espalhável da plataforma está relacionada à literatura. Se nos ativermos, exclusivamente, ao conteúdo que é correspondente no mecanismo de busca à “literatura”, o *YouTube* nos oferecerá, aproximadamente, 1.380.000 resultados. Se delimitarmos esse campo de busca para literatura brasileira, teremos aproximadamente 27.100 resultados e se o restringirmos ao assunto que nos interessa particularmente, a literatura de Machado de Assis, os conteúdos ofertados serão aproximadamente de 16.400 resultados³⁰. As produções no *site* nos oferecem uma infinidade de produtos que envolvem vídeo-aulas, crítica literária, adaptações literárias em curtas e longas metragens e seriados de TV, divulgação de eventos literários, produções de youtubers sobre literatura, trabalhos escolares e tantos outros audiovisuais afins. Todo este leque de possibilidades de ofertar conteúdo do *YouTube* e sua representação de plataforma midiática aberta à participação de públicos variados, inclusive dando espaço para o desenvolvimento de produções alternativas, amadoras e criativas, contribuiu para nosso investimento em situações de ensino-aprendizagem que pudessem permitir aos alunos participar de práticas de leitura e produção literária ligadas a esse ambiente digital.

Na literatura atual, começam-se a construir tímidas pesquisas que atribuem ao *YouTube* potencial para a aprendizagem e cujas interfaces podem ser usadas como ferramenta educacional. Nessa perspectiva, João Mattar (2009) defende que “a cultura de videoclipe,

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

³⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/results>>. Acesso em: 06 mar. 2017. Estes resultados referem-se ao mecanismo de busca realizado, hoje, dia 06 de março de 2017. Dada a grande velocidade com que vídeos são enviados ao *site*, este número é atualizado constantemente.

caracterizada pelo consumo frequente de pequenos vídeos e na qual se destaca o *YouTube*, emergiu na web e precisa ser incorporada a nossas estratégias pedagógicas, inclusive de design instrucional” (MATTAR, 2009, p. 4). José Manuel Moran (2005) defende a ideia de que a televisão e a internet não devem ser entendidas somente como tecnologias de apoio ao professor em suas aulas, devem ser utilizadas como mídias e meios de comunicação. Nessa perspectiva:

Podemos analisá-las, dominar suas linguagens e produzir, divulgar o que fazemos. Podemos incentivar que os alunos filmem, apresentem suas pesquisas em vídeo, em CD ou em páginas WEB – páginas na Internet. E depois analisar as produções dos alunos e a partir delas ampliar a reflexão teórica (MORAN, 2005, p. 98).

Lévy (1999) reconhece que, diante das novas tecnologias da inteligência, existe a necessidade de se “construir novos modelos de espaços de conhecimento”. O ciberteórico infere que as representações voltadas e organizadas pela noção de pré-requisitos, convergindo para saberes “superiores”, devem ser substituídas “pela imagem de espaços de conhecimentos emergentes, abertos, contínuos, em fluxo, não lineares, se reorganizando de acordo com os objetivos ou os contextos, nos quais cada um ocupa uma posição singular e evolutiva” (LÉVY, 1999, p. 160).

As ferramentas do *YouTube* permitem pensar vastos sistemas de recursos acessíveis para ofertar as competências do ensino-aprendizagem. A revista Nova Escola lista algumas estratégias didáticas que podem tornar o *YouTube* um aliado do planejamento didático. Com uma conta no canal, o professor pode proceder ao armazenamento de vídeos favoritos ou organizar um *playlist* de vídeos que serviriam ao seu propósito didático, garantindo o contato do aluno com conteúdo confiável, já que o material passou pela curadoria docente; montar um acervo virtual de eventos pedagógicos referentes a trabalhos desenvolvidos na sala de aula e divulgá-los no site para que estes registros possam também se tornar referência para toda a comunidade escolar; ajudar alunos com dificuldades no aprendizado, criando uma lista de reprodução em vídeos de exercícios para que o aluno resolva no contraturno escolar, este recurso serve também como material de revisão do conteúdo visto em sala; usar o canal para a produção de apresentação de slides narrada, com imagens que ilustram temas abordados em sala; incentivar a produção e compartilhamento de conteúdo pelos alunos para serem disponibilizados na rede; mobilizar os alunos para deixarem suas dúvidas registradas nos espaços de comentários do canal de vídeos, possibilitado a criação e postagem de novos

conteúdos que possam sanar suas dúvidas (NOVA ESCOLA)³¹. No canal do *YouTube*, existem tutoriais que orientam a criação de conteúdo, aos quais o professor pode recorrer para realizar essas tarefas e depois aplicá-las como estratégias didáticas.

A todos esses aspectos, é preciso acrescentar o interesse e a motivação que essa rede social *online* desperta em nossos alunos. Idealizado pelo labirinto de vídeos com conteúdo variado, facilmente acessado por um aparelho móvel conectado e pela abertura do *sítio* enquanto lócus de expressão e criação individual, coletiva e independente, o *YouTube* conquistou um mercado de usuários ávidos por entretenimento³². Navegar pela rota dessa rede audiovisual *online* é mais do que comum e rotineiro para nosso aluno que nasceu familiarizado com a tecnologia digital. Entretanto, o encontro do canal de entretenimento com o conhecimento literário da tradição escolar não tem surtido muitas repostas. Embora o *site* esteja repleto de fenômenos literários, é raro encontrar o uso do *YouTube* na sala de aula como recurso para o aprendizado de literatura e pouquíssimos são os trabalhos acadêmicos que discutem suas propriedades como ferramentas para o ensino dessa arte. Provavelmente, porque a escola entende a plataforma apenas como recurso de entretenimento que não serve para elaboração e transmissão de conteúdos sérios e bem organizados ou porque os professores não se acercaram do potencial da ferramenta *online* e como ela poderia integrar suas *práxis*. Outra possibilidade para a resistência de convergir mídias na prática docente pode estar relacionada ao fato da cultura escolar pré-digital insistir “em formar leitores de livros, e, à parte, espectadores de artes visuais (quase nunca de televisão)”, como observado por Canclini (CANCLINI, 2008, p. 18). Enquanto a tecnologia e suas novas ferramentas estão unindo mídias, linguagens e combinando novos espaços de conhecimento, a escola continua presa à ideia de formar leitores e espectadores críticos pautados em modelos antigos de aprendizagem.

Se pretendemos incluir o letramento literário no saber-fluxo do ciberespaço, devemos somar às práticas habituais de leitura e escrita do texto literário os novos comportamentos do leitor/ internauta, bem como utilizar textos de variadas mídias em seus suportes reais. É

³¹ Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1350/8-razoes-para-usar-o-youtube-em-sala-de-aula>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

³² O canal do *YouTube*, assim como toda rede social, coloca em circulação também conteúdo sem relevância, o chamado “lixo cultural”. Jenkins exemplifica esse risco com estudantes alcoolizados de um colégio local utilizando os celulares para fazerem imagens comprometedoras em um vídeo pornográfico, cujo conteúdo circularia rapidamente pelos aparelhos móveis pessoais. Para ele, “quando as pessoas assumem o controle das mídias, os resultados podem ser maravilhosamente criativos; podem ser também uma má notícia para todos os envolvidos” (JENKINS, 2008, p. 43). É importante observar essas questões, pois a escola, como espaço dos letramentos digitais, é responsável por conscientizar os alunos sobre o funcionamento dessas redes sociais para que eles possam entender as adequações e as consequências de seu uso.

importante levar o aluno a experimentar e reconhecer o texto literário em suas múltiplas formas, para que seja capaz de acessá-lo, reconhecê-lo e fruí-lo. A geração para a qual ofertamos o texto literário é um ciberleitor, o que significa estar inserido em um meio onde se lê, ouve e vê uma infinidade de material e espetáculo de textos ao mesmo tempo. Estamos ensinando para o nativo digital, o “*homo Zappiens*” de Wim Veen e Ben Vrakking, e para o aluno *zappiens* “que faz as coisas de maneira diferente”, que é preciso “que olhemos para os valores dessa geração como uma fonte de inspiração e orientação para ajustarmos nossos sistemas educacionais ao melhor atendimento das necessidades de nossa sociedade futura” (VEEN; VRAKKING, 2009, p. 30). Segundo a pesquisadora Juliana Gervason Defilippo, “os primeiros passos destes nativos digitais foram documentados em vídeos, fotos e compartilhados por pais igualmente conectados, logo, sua inserção nas grandes mídias, tal como sua intimidade com as tecnologias, lhes é natural” (DEFILIPPO, 2015, p. 99). Para esta geração, o essencial é encontrarmos um novo estilo de pedagogia, que favoreça, simultaneamente, a aprendizagem do conteúdo escolar específico e “a aprendizagem coletiva em rede”. “Nesse contexto, o professor é incentivado a tornar-se um animador da inteligência coletiva de seus grupos de alunos em vez de um fornecedor direto de conhecimentos” (LÉVY, 1999, p. 160).

A partir de então, o propósito do trabalho docente se desloca para o acontecimento do texto literário, para sua circulação e recepção em meio ao labirinto virtual de vídeos de um dos maiores *sites* de compartilhamento do mundo. É nesta linhagem de novas manifestações audiovisuais do contemporâneo digital que iremos investir em “oferta e procura” de competências em apreensão do clássico machadiano.

A tecnologia da mídia social *YouTube* não foi projetada com intenções de uso educacional, foi uma ferramenta criada, primeiramente, para fins comunicativos recreativos e de entretenimento. No entanto, ela possui potencial para promover mudanças reais no ensino por meio de investimento criativo. Uma das peculiaridades do *YouTube* é sua capacidade de articular criatividade humana com potencial tecnológico. Por meio dessa rede audiovisual, pessoas podem subir conteúdo digital e disseminá-lo em rede com ampla capacidade de audiência e interação em torno do conteúdo compartilhado. Olhar para essa rede social como espaço de cultura participativa significa olhar com a ótica de alguém que pode participar e se expressar criativamente. Buscar conexões entre esta ferramenta digital e a obra literária significa promover espaços nos quais o aluno possa se tornar autor de sua própria aprendizagem ao invés de somente consumidor de conteúdo. Ao longo dos anos, o docente de Literatura tem ensinado ao aluno a se ater à leitura da obra literária com o objetivo de

produzir respostas críticas sobre o seu conteúdo, queremos, além dessa perspectiva crítica, ensinar o aluno a se engajar criativamente com o texto. A produção de ciberadaptações do literário no *YouTube* pode alcançar um modelo de prática de leitura crítica e criativa de obras literárias.

Não somos pioneiros na utilização do canal na produção de *fan videos*³³ a partir do literário como estratégia pedagógica. Vários outros navegadores, exploradores do ciberespaço, chegaram ali antes de nós. Múltiplos são os *fan videos* em torno de releituras da literatura de Machado distribuídos na plataforma, sendo que muitas destas produções refletem o trabalho de estudantes do colegial. O que desperta nossa atenção é que, embora esta produção amadora e independente tenha se tornado expressão da juventude contemporânea e invadido o espaço escolar, pouca representatividade e valorização tem encontrado nos planejamentos que orientam e norteiam as práticas pedagógicas ou mesmo nas discussões acadêmicas. Ignorar ou ser hostil a essas práticas de aprendizagem e conhecimento que se formam, em sua maioria, fora do ambiente educacional, não impedirá que nossos alunos, nativos digitais, continuem, informalmente, a se promoverem como solucionadores autônomos de problemas ou aprendizes independentes do novo meio. A decisão mais coerente é, portanto, “expandir habilidades para utilizar as mídias para nossos próprios fins, reescrevendo as histórias que a cultura nos concede” (JENKINS, 2008, p. 328).

6.2.2 Encontro com a literatura machadiana em seu espaço - a página livro

Há, entre os educadores e críticos da Literatura, o temor de que o burburinho das novas mídias digitais e os seus efeitos atrativos possam silenciar a leitura da obra literária em seu suporte impresso entre os nossos alunos. De fato, a crescente acessibilidade das tecnologias móveis e a crescente popularidade de seus aplicativos têm disputado a atenção de jovens estudantes com os conteúdos escolares. Daí a ênfase em argumentos de que o estreitamento cada vez maior da literatura na escola ocorre devido ao impulso democrático da cultura e valorização da diversidade cultural contemporânea, que defende a ideia “que as obras literárias representadas pelos livros cedam lugar aos filmes, shows, vídeos, programas televisivos e tudo mais que compõe, como já vimos, o cenário atual da vida dos jovens” (COSSON, 2014, p. 14).

³³ Vídeos produzidos por fãs. A expressão *fanmade* que também será utilizada neste texto significa “criado por fã ou criação, produção de fã”.

Este e outros bloqueios do espaço da literatura na escola, como a organização dos livros didáticos, cujos textos literários chegam ao aluno por meio de fragmentos ou se perdem em meio a uma multiplicidade esmagadora de outros gêneros textuais; a dificuldade apresentada pelos alunos na leitura de obras clássicas ou do cânone devido ao impacto da distância com o contexto e seus interesses imediatos, que os fazem recorrer a resumos, adaptações e, ainda, leva o professor usar os *best-sellers* do momento ou tomar a atitude de impor o conteúdo da obra literária semelhante às outras disciplinas, por meio de aplicação de provas, resumos e “outras formas de forçar a leitura”, retirando o verdadeiro sentido e valor da leitura literária; o caráter político e ideológico do cânone e a representação inadequada de questões que remetem à minoria dentro dos padrões atuais, o que acaba levando o professor a optar pela indicação de textos contemporâneos menos polêmicos, têm “resultado no estreitamento do espaço da literatura na escola e, conseqüentemente, nas práticas leitoras das crianças e jovens” (COSSON, 2014, p. 13-15). O autor ainda acrescenta:

No campo do saber literário, o efeito de tal estreitamento pode ser potencialmente ainda mais desastroso porque a escola é a instituição responsável não apenas pela manutenção e disseminação de obras consideradas canônicas, mas também de protocolos de leituras que são próprios da literatura. Se a presença da literatura é apagada da escola, se o texto literário não tem mais lugar na sala de aula, desaparecerá também o espaço da literatura como lócus do conhecimento (COSSON, 2014, p. 15).

Diante dos desafios que a literatura clássica enfrenta para continuar testemunhando o cotidiano de nossos alunos, o desafio é enfrentar a situação buscando novas oportunidades de fazer com que o texto canônico possa continuar participando e atuando, significativamente, no contexto escolar. Deveríamos, assim, considerar os indícios que bloqueiam a participação do clássico, na atual atividade escolar, como obstáculos que possam ser contornados, à medida que criamos situações em sala de aula que possam envolver o aluno com a leitura dessas obras numa perspectiva mais participativa e estimulante de conhecimento.

É muito importante promover o acesso a nossos clássicos e o principal veículo continua sendo a obra impressa. Por isso mesmo, de saída, o propósito do projeto “Tradução Intersemiótica e Cibercultura: letramento literário nas redes digitais”, que promove o cruzamento de elementos da estética literária com elementos das redes sociais contemporâneas, no processo dos múltiplos letramentos do aluno, foi pensado em duas propostas nitidamente demarcadas: trabalhar a leitura da narrativa clássica machadiana no suporte tradicional livro e conhecer e experimentar a leitura do clássico machadiano nos suportes digitais. Entre a grande miscelânea de formas híbridas que a *internet* promoveu como

possibilidades de acesso para leitura dos jovens, a fronteira entre o texto literário e sua manifestação física é muito instável. É preciso se ter em mente as diferentes perspectivas do aluno adquirir a leitura da obra indicada nesse meio. Conectados em tempo integral, os nossos alunos da geração *net* estão mais propensos a terem seu primeiro contato com as obras literárias clássicas pelos suportes *online*. Esta experiência inicial nem sempre ocorre com o texto original na sua forma digitalizada para alguma plataforma de leitura, ela corre um grande e provável risco de ser viabilizada por meio de adaptações ou de alterações para linguagens mais próximas dos jovens ou ainda pela cultura do resumo. O texto literário, em seu suporte impresso, evita esses desencontros do aluno com a obra original ou de referência.

O primeiro momento na realização do projeto correspondeu a explorar o texto literário machadiano em seu ambiente de origem: papel e tinta. Partindo do pressuposto de que não há letramento literário sem “o contato direto do leitor com o texto literário” e porque acreditamos na legitimidade da seguinte afirmação:

[...] não se pode pensar em letramento literário abandonando-se o cânone, pois este traz preconceitos sim, mas também guarda parte de nossa identidade cultural e não há maneira de se atingir a maturidade de leitor sem dialogar com essa herança, seja para recusá-la, seja para reformá-la, seja para ampliá-la (COSSON, 2006, p. 34).

Adotamos o critério de promover o encontro pessoal do aluno com a experiência estética do texto de Machado em todos os seus sentidos, inclusive com o formato da época de sua publicação.

Quanto à seleção da narrativa machadiana que seria transfuncionalizada para a mídia digital, como contávamos com um tempo bem curto (12 meses) para a realização do projeto, entendemos ser mais coerente para uma leitura mais profunda e concentrada do texto, trabalhar as narrativas curtas de Machado. A partir daí, foi montada uma lista com algumas sugestões de contos machadianos e levados para a sala de aula para que os alunos pudessem fazer sua própria seleção para a releitura *online*. Como se tratava de uma literatura com a trama distanciada histórica e social do aluno, fizemos uma pré-seleção de narrativas que trouxessem um significado para o aluno em seu tempo. Como postulado por Cosson, “o letramento literário trabalhará sempre com o atual, seja ele contemporâneo ou não. É essa atualidade que gera a facilidade e o interesse de leitura dos alunos” (COSSON, 2006, p. 34). Entre as pretendidas para a leitura dos alunos, “A cartomante” (1884), “Luís Soares” (1870), “Uns braços” (1885) e “Cinco mulheres” (1865), eles se decidiram pela apropriação do conto “Uns braços” para a ciberadaptação em *fan video*.

6.2.3 Encontro com a literatura machadiana em outros espaços – a página tela

Explorado o conto de Machado em seu suporte de entrada no mundo ficcional, o segundo passo do projeto foi apresentar a sua literatura clássica nos mais variados intertextos nas plataformas do ciberespaço. Neste aspecto, o conhecimento anterior dos alunos da literatura machadiana em seu suporte de origem foi importante para que pudessem identificar aquilo que estavam experienciando em outro ambiente. O objetivo em envolver o aluno com a travessia da narrativa literária para a multiplicidade de práticas textuais *online* correspondia ao efeito de interagi-lo com a trama machadiana em múltiplas condições interpretativas, além de mostrar como o clássico do século XIX estabelece conexões intensas com o contexto imediato das mídias dominadas por sua geração, inclusive pelas suas variadas versões nas redes sociais.

Aproximar o aluno desse movimento convergente que une a literatura canônica aos gêneros emergentes do ciberespaço, significava projetar o literário para dentro de seu território de conhecimento. Surpreender o literário nas formas e veículos, por onde o jovem nativo digital trafega com fins comunicativos e de entretenimento, levaria o estudante à percepção de como a palavra literária participa desse ambiente frequentado e dominado por ele. As mídias por onde ele circula naturalmente é espaço do qual a obra literária também se apropria para se comunicar. Esse compartilhamento de espaço entre o leitor e o texto literário faz com que a leitura torne-se mais significativa para essa comunidade de leitor que se forma no meio *online*, pois “o efeito de proximidade que o texto literário traz é produto de sua inserção profunda em uma sociedade, é resultado do diálogo que nos permite manter com o mundo e com os outros” (COSSON, 2006, p. 28).

Cosson observa que a Literatura na escola deve privilegiar o investimento na leitura diversificada, passando pela literatura e os outros sistemas que a constitui, para se compreender como o discurso da arte literária articula as manifestações plurais da língua e da cultura. Para o autor das teorias e prática do letramento literário, “é papel do professor partir daquilo que o aluno já conhece para aquilo que ele desconhece, a fim de proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura” (COSSON, 2006, p. 53). Envolver o aluno com as ciberadaptações machadianas e levá-lo a apropriar-se das configurações do literário nos espaços das redes sociais das quais ele é usuário recorrente efetiva um modo singular desse aluno em construir sentido para o literário. Tal singularidade viria mediada pelo texto clássico, vivida na experiência intensa da palavra verbal, e pelas possibilidades de experienciar essa palavra em sistemas outros dos quais ele participa

ativamente. Pela prática de seu conhecimento, o aluno estaria construindo o campo de seu saber literário. Este seria o princípio para o letramento literário nas redes digitais contemporâneas, a construção de uma comunidade de leitores que domina os saberes do ciberespaço, criando novas oportunidades de sentido para o texto literário. Esta comunidade oferecerá “um repertório, uma moldura cultural dentro da qual o leitor poderá se mover e construir o mundo e a ele mesmo” (COSSON, 2006, p. 47).

Articulado nesses pressupostos abre-se, aqui, um parêntese para argumentar que estamos diante de novas perspectivas de letramento. Essa dimensão de atuar na construção de sentido do literário como “um novo estado ou condição” de exercer práticas culturais e sociais de escrita e de leitura por meio das ferramentas da *internet* colabora para a confluência do processo do letramento literário e do letramento digital, que aparecem agregados em um só processo – o dos múltiplos letramentos. “Diferentes tecnologias de escritas criam diferentes letramentos”, e “diferentes espaços de escrita e diferentes mecanismos de produção, reprodução e difusão da escrita resultam em diferentes letramentos”, como bem exemplifica Magda Soares (SOARES, 2002, p. 155-156).

Roxane Rojo, em *Letramentos Múltiplos, escola e inclusão social* (2009), define os múltiplos letramentos como múltiplas estratégias de utilizar a leitura e a escrita, absorvendo tanto as práticas da cultura escolar e suas formas dominantes, como também as práticas culturais e sociais locais e populares com as quais alunos e educadores estão envolvidos, bem como os produtos da cultura de massa. Para Rojo, exercer a prática dos letramentos múltiplos significa deixar de “ignorar ou apagar os letramentos das culturas locais de seus agentes (professores, alunos, comunidade escolar), colocando-os em contato com os letramentos valorizados, universais e institucionais” (ROJO, 2009, p. 107). A autora põe em evidência a resistência da escola em relação ao repertório cultural adquirido pelo aluno nos meios de comunicação do universo digital. Exemplifica que o “internetês” ou “bloguês” funcionam como caso de letramento marginalizado, uma vez que é ignorado e desprezado pela escola. Segundo Rojo, “é comum vermos professores e a mídia reclamando da migração dessa linguagem social da mídia digital para outras esferas de comunicação, como um ataque à língua portuguesa” e que essa linguagem, fluente entre os estudantes, é considerada para muitos como uma linguagem pobre de regras gramaticais (ROJO, 2009, p. 103).

No contexto do ensino da Literatura, a situação não se faz diferente, embora novas práticas de letramento (letramento múltiplos) sejam cada vez mais exigidas, dada às mudanças nos meios de leitura e escrita do literário. Devido à multimodalidade das mídias digitais, as aulas de literatura tradicionais, reduzidas ao sistema canônico, ignoram as práticas culturais e

sociais de escrita e de leitura do estudante fora da escola, quando estas deveriam acompanhar as atividades envolvendo a literatura na escola. Como é o caso das narrativas de fãs. Inspiradas no texto literário, essa prática cultural e social de escrita invade os sítios *online*, mas não é sistematizada pelo meio escolar, permanece como produto de uma subcultura, silenciada, marginalizada e reprimida. Isso, no entanto, não impede que práticas informais de leituras e escritas continuem ocorrendo e a literatura continua fazendo parte da vida desses jovens alunos, talvez porque experimentam esta ficção literária de uma forma mais intensa do que aquela vivenciada junto com o professor na sala de aula. O professor fecha-se a estas leituras e escrita da vivência do aluno, deixando-a do lado de fora de seu estilo pedagógico. “Quem lê, contudo, quer o lado de fora, para onde se desloca, comandado pela imaginação. Por isso talvez seja o caso de se pensar em transformar o “de dentro” da sala de aula em “de fora” da leitura” (ZILBERMAN, 2010, p. 54).

Foi buscando formas de negociar a leitura do clássico nesse espaço multicultural e assimilar as muitas maneiras de ler e de se apropriar do literário nesse universo, onde nossos alunos vivem suas práticas de conhecimento de maneira diferente, que propusemos transformar, como sugere Zilberman, o que ensinávamos “dentro” da sala de aula – o clássico machadiano – em um gênero digital “de fora” das leituras do universo escolar. O cânone será visto, assim, “como uma atividade que produz texto, mas também *produtores* que usam esses textos para criar novos *produtos* e novas formas de fazer literatura” (COSSON, 2014, p. 24-25, grifos do autor).

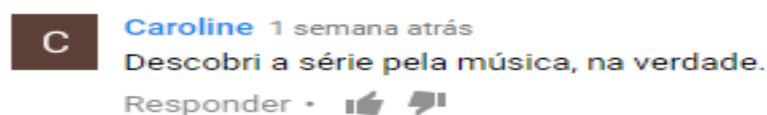
6.2.4 *Lendo Machado como um usuário do YouTube*

Jenkins lembra-nos de que não são os aparelhos, por mais sofisticados e tecnológicos que sejam, os responsáveis pela convergência. Ela é produto da ação de consumidores: “A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2008, p. 28). Na rede social *YouTube*, essa convergência em ação, no entorno da narrativa clássica machadiana, dá visibilidade a uma comunidade participativa de usuários de mídia, na qual cada indivíduo constrói “sua própria mitologia pessoal”, re combinando o rico manancial da literatura do escritor canônico em audiovisuais – convencionais e amadores – de crítica, teorias literárias, práticas pedagógicas e também de novas formas narrativo-ficcionais. Há, sem dúvida, um interesse básico entre esses consumidores/ produtores, o apreço por um único objeto cultural: a literatura de Machado de Assis.

No canal *online*, essa vanguarda em termos de apropriação textual³⁴ retroalimenta a literatura do bruxo do Cosme Velho com múltiplas interpretações, que por sua vez motivam outros fãs-leitores navegadores a revisitarem a ficção de Machado e produzirem novos conteúdos, cujos contornos parecem se alargar continuamente. O *aca-fan*³⁵ (acadêmico e fã) Henry Jenkins explica que sua experiência como fã o fez perceber que esses textos “são muito significativos e que evocam o passado para as pessoas”. Para o teórico da cultura participativa, os sentidos dessas produções só podem ser entendidos se pensarmos a atividade de seu público. O que alguns entendem como “fragmentação ou desconstrução do texto” é para ele “uma forma de aprofundar o vocabulário da história” (JENKINS, 2011, s/ p). Uma ocorrência da potencialização da ficção pelos fãs deu-se em 2008, com a exibição da série *Capitu*, adaptação televisiva de *Dom Casmurro*. Exibida pela Rede Globo na tela da TV e no *site* oficial da emissora, fãs da série e da literatura, instantaneamente, apropriaram-se de suas cenas, capítulos, personagens, trilha sonora e a fizeram circular em por outras plataformas, incluindo o canal de compartilhamento do *YouTube*.

Essas apropriações dos fãs alcançaram muito mais audiência que a telinha da TV e fizeram a série permanecer em movimento até os dias atuais. Outros a alimentaram em novos arranjos audiovisuais, como é o caso do *fan video Capitu: Beirut – Elephant Gun*, criado a partir de cenas da ficção televisiva e de sua trilha sonora, com o alcance de 1.251.259 visualizações e 8.734 marcações positivas. Interessante também repisar a articulação que essas *fanmades* estabelecem entre si, por meio da cultura participativa no canal. No *videoclipe* oficial da música *Elephant Gun*, do grupo Beirut, usuários comentam que chegaram até a série *Capitu*, baseada no romance machadiano, por meio do audiovisual da música postado no *site*:

Figura 75 – Comentário de usuário no *YouTube*



Fonte: YouTube³⁶.

³⁴ A expressão é emprestada de Jenkins em *Fans, bloggers and gamers: exploring participatory culture* (2006).

³⁵ Termo criado para denominar acadêmico e fã.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWSz_PAfgNc>. Acesso em: 12 mar. 2107.

Esse encontro, provavelmente, foi promovido por outros fãs que estão na plataforma aberta à participação, comentando ora a música, ora a minissérie, ora o clássico *Dom Casmurro*:

Figura 76 – Comentários de usuários no *YouTube*

cristina viana 6 meses atrás
gostar dessa música é fácil difícil é saber se Capitu traiu Bentinho.
Responder • 492

Aser Oliveira 4 meses atrás
Afinal, Capitu traiu ou não traiu?
Responder • 23

Lemon Lemon 1 mês atrás
TRAIU
Responder • 5

10 anos mais velho 1 mês atrás
Claro que não. Bentinho era louco! kkk Tudo que sabemos é sobre a cabeça de Bentinho pensava. Embora seja muito suspeito tudo sobre Capitu. kk
Responder • 5

Percel Macedo 4 meses atrás
eis a questão kkkkkk machado poderia ter deixado uma carta secreta com o dna kkkkkk
Responder • 21

Fonte: YouTube³⁷.

O evento é a música *Elephant Gun*, mas a discussão que conduz o diálogo entre os fãs da série *Capitu* e do romance *Dom Casmurro* é tão intenso a tal ponto de um usuário comentar que ele era o único brasileiro a aceitar o convite para a visualização do *videoclipe* por ser fã da música ou do grupo Beirut:

Figura 77 – Comentário de usuário no *YouTube*

arturleaorf 5 meses atrás
O único brasileiro que não veio por causa de Capitu.

Fonte: YouTube³⁸.

Os usuários do *YouTube*, que por sua vez são espectadores fãs da ficção televisiva e da música e também fãs leitores da ficção literária, circulam entre *Dom Casmurro*, *Capitu* e *Elephant Gun*, “com a possibilidade, não apenas, do acesso a uma diversidade de objetos

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWSz_PAFgNc>. Acesso em: 12 mar. 2107.

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWSz_PAFgNc>. Acesso em: 12 mar. 2107.

culturais – expandida pela convergência midiática –, mas de uma resposta efetiva por parte dos usuários, que então dispõem de meios para replicar os textos que consomem” (DOMINGOS, 2015, p. 60). Jenkins afirma que a cultura de fãs não interrompe a cultura anterior, uma vez que ela “é mais dialógica do que disruptiva, afetiva mais do que ideológica e colaborativa mais do que confrontadora” (JENKINS, 2006, p. 150)³⁹. Acrescentamos que o nosso aluno leitor, consumidor, usuário e cibernauta, atua como parte ativa nesse ambiente de afinidade. É ele também quem estabelece diálogos a partir do objeto cultural livro, muitas vezes acionados pela memória coletiva promovida pelos fóruns de debate no *site*. No *fanvideo Capitu: Beirut – Elephant Gun*, fãs replicam trechos da série *Capitu*, misturados a trechos de *D. Casmurro*:

Figura 78 – Comentários de usuários no YouTube

Anderson Bruno 11 meses atrás

“– É pecado sonhar?
– Não, Capitu. Nunca foi.
– Então por que essa divindade nos dá golpes tão fortes de realidade e parte nossos sonhos?”

Vinicius Cruz 1 semana atrás

Amigo, essa citação você tirou ela do livro ou da série, se por acaso foi do livro em que parte ela se encontra pois eu procurei e não encontrei a mesma, obg!

Lucas Alves 11 meses atrás

“Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.”

Grande Machado de Assis....

Erika Marx 2 anos atrás

Juntamente com "Os Maias" a minissérie "Capitu" foi uma das coisas mais lindas já produzidas pela Rede Globo, gostaria que a banda Beirut visse um trecho dessa minissérie com sua música ao fundo, eu morreria de orgulho dessa história ser tão nossa (brasileira) e ao mesmo tempo se encaixar em qualquer lugar. Michel Melamed foi o Dom Casmurro

mih h 1 ano atrás

melhor minissérie que a globo já fez.. Até comprei o DVD <3

Li Dom Casmurro na escola antes da série ter saído e já amava... depois da série então.. apaixonei

Marcos Megiolaro 5 meses atrás

Li a primeira vez na adolescência e, obviamente, não cheguei a nenhuma conclusão. Decidi que leria depois de alguns anos para tomar algum partido. Li esse ano, para um trabalho na faculdade, tendo agora uma visão mais adulta, mais experiente e a única conclusão a que cheguei é que não há conclusão.

Fonte: YouTube⁴⁰.

³⁹ Fan culture is dialogic rather than disruptive, affective more than ideological, and collaborative rather than confrontational (Tradução livre).

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bYmaGvexazI>>. Acesso em: 13 fev. 2107.

A interação acima, em meio a tantas outras falas do grupo de fãs que aparecem na publicação do videoclipe de fã, representa os direitos de uma cultura informal de ler, discutir e escrever sobre nossos mitos literários essenciais antes só pertencentes à cultura formal e convencional escolar ou acadêmica. Essas reivindicações dos consumidores de mídia em participar de mitos culturais essenciais podem ser encaradas como “as atuais lutas sobre o letramento, como tendo o efeito de determinar quem tem o direito de participar de nossa cultura, e sob quais condições” (JENKINS, 2008, p. 229). Recentemente, o teórico das mídias ressaltou a importância da educação para o letramento midiático:

Podemos esperar, portanto, que, na era digital, as instituições de ensino tenham um papel a desempenhar na promoção de competências na cultura midiática, na criação de oportunidades para os jovens reivindicarem e exercitarem suas vozes, garantindo que tenham a orientação de que precisam para encontrar o caminho das redes, que serão a fonte produtiva para sua energia criativa e suas necessidades sociais. Além disso, devem ter um papel importante na promoção de uma séria reflexão sobre as normas éticas que podem permitir que uma sociedade diversificada respeite todos os participantes e se responsabilize pela qualidade das informações colocadas em circulação” (JENKINS *apud* KALINKE, ROCHA, 2016, p. 217).

Como educadores, não podemos simplesmente permanecer como se o ambiente de ensino estivesse inalterado com a invasão das ferramentas tecnológicas e midiáticas no cotidiano de nossos alunos. Temos que repensar os objetivos de nossa pedagogia diária e atender para os diferentes letramentos do nosso tempo, a fim de que nosso aluno nativo digital possa se considerar participante cultural criativo e não apenas consumidor de mídias, crítico ou não.

6.3 *Fan video Um beijo a furto* – Contribuições para a *fanmade machadiana* no *YouTube*

Encontrar um caminho para trabalhar o texto literário no contexto hipermidiático das redes sociais dependeu seguir uma sequência de passos que exigiu o entendimento desde às configurações estruturais da plataforma *YouTube* e das atividades coletivas que ali se realizam até os sentidos que o texto literário poderia experimentar nesse novo espaço de recepção. Como observado por Burgees e Green, “ser letrado” no contexto do *YouTube* não significa apenas ser capaz de criar e consumir o conteúdo em vídeo, é preciso também desenvolver habilidades e capacidades para conhecer e compreender o modo como o *YouTube* funciona como conjunto de tecnologias e como rede social (BURGEES, GREEN, p. 99-101). Envolver o letramento literário no universo do ciberespaço e no fluxo de suas redes sociais pressupõe

traçar vias de sentido para o literário dentro da complexidade desse ambiente. Para nos aproximarmos da linguagem do *site* de compartilhamento de vídeos *YouTube* e aproveitá-la como prática textual dialógica com o clássico machadiano, tivemos que buscar experiências de leitores e leituras do meio digital para atingir nossos objetivos.

A primeira e fundamental aproximação foi a criação de um sistema de domínio de fãs, ou seja, um *fandom* machadiano na sala de aula. A intenção foi criar uma comunidade reunida em torno da obra de Machado de Assis, na qual os alunos pudessem conversar, trocar ideias e produzir outros textos a partir da narrativa de referência do escritor. Esta metodologia atendia a dois propósitos: despertar nos alunos o sentimento de pertencimento a uma comunidade literária, confluindo interesses e afinidades compartilhados por uma mesma obra eleita, e levar o aluno a descobrir os sentidos do objeto cultuado – o texto literário – dentro da perspectiva de convergência do imaginário dessa comunidade de fãs leitores. Como explica Miranda: “A reunião dos fãs em torno de uma mesma obra de eleição, e às vezes de culto, é a característica determinante de um *fandom*” (MIRANDA, 2009, p. 2-3). Miranda argumenta que essa comunidade virtual de leitores tem contribuído para a atualização e continuidade do literário:

O *fandom* mostra como a recepção da literatura, (re)apropriada pelos usuários em contexto hipermediático, vem permitindo uma atualização do sistema literário, com a renovação das atividades tradicionais de leitura e escrita e com a formação de novos cânons. Constituídos por obras clássicas e modernas, eruditas e populares, esses cânons parecem se compor obedecendo tanto a critérios antigos quanto a demandas contemporâneas. Espera-se dos textos eleitos que respondam ou continuem respondendo às interrogações da atualidade, e que possam oferecer desafios ao exercício da interatividade, que parece ser a marca distintiva da leitura e da crítica no *fandom* (MIRANDA, 2009, p. 4).

Cosson lembra que embora o *fandom* não seja uma atividade reconhecida pelo ensino formal na escola, nada impede que seja usado como prática de leitura “nas aulas de literatura ou língua portuguesa” (COSSON, 2014, p. 119). O autor adverte que é preciso alguns cuidados ao organizar um *fandom* na escola, devido à questão dos riscos acerca da propriedade intelectual. No caso da formação do *fandom* machadiano, tivemos o privilégio de não termos esta preocupação, uma vez que suas obras já são domínio público. Não correríamos o risco de nos deparar com um Machado ressentido do uso de suas criações por um grupo de leitores amadores participativos. Cosson também orienta sobre a institucionalização escolar do *fandom*. Segundo ele, a relação do aluno com o texto “precisa mesmo ser de fã, pois do contrário será apenas uma tarefa escolar feita na internet.” E o mais importante para o autor

do letramento literário é “o cuidado com o produto mesmo da apropriação que não pode ser uma mera paráfrase do texto original, nem um mero pasticho do que já se encontra na internet” (COSSON, 2014, p. 120).

Seguindo essas orientações, buscamos estratégias para que nossa atividade com o texto machadiano dentro da especificidade do *fandon* fosse negociada com os benefícios pedagógicos de exploração das duas mídias: a impressa e a digital. Nesse sentido, a leitura interativa, participativa e criativa do aluno, como parte do reino de fãs de um objeto cultural cultuado, deveria se pautar na valorização dos sentidos do texto literário em si e na sua potencialidade de oferecer material para a criação e exposição de novas demandas textuais nos meios digitais. Para atingir a admiração gratuita pelo clássico literário, conduzimos os alunos para além das narrativas impressas, pelas vias do ciberespaço, à procura de *fandons* machadianos espriados pelas plataformas e redes sociais da *Web 2.0*. Visitamos *sites* de *fanfictions* e o *site YouTube*, numa demonstração das atividades de leituras alternativas e criativas da obra do escritor canônico no ciberespaço. O passeio por esses centros de interação com a literatura de Machado foi apropriado para o aluno se acercar da compreensão de que o clássico de nossa literatura não atua somente nos meios tradicionais de leitura, ele permanece também na preferência dos hábitos de leitura e de escrita coletivas dos jovens fãs/ internautas. Ainda que o *fandon* digital represente a cultura jovem atual, atraída pelo seguimento dos *Best-Sellers* da literatura internacional, a força do clássico nacional continua atuante e também goza do prazer da leitura dessa cultura participativa emergente.

Para concretizar as atividades do *fandon* machadiano, apresentamos à comunidade escolar os vários gêneros de ocorrência dos conteúdos criados e recriados pelos fãs, de acordo com a descrição de Guedes 2015: *fansites* (*site* ou *blog* sobre algum artista, banda, pessoa pública ou qualquer produto cultural, alimentado por fãs com notícias, fotos, vídeos, entrevistas sobre a pessoa ou produto a que se refere); *fanfics* (narrativa ficcional, oriunda de um produto cultural, ou pessoa pública, preexistente, escrita e divulgada por fãs em *blogs*, *sites* e/ ou outras plataformas); *fanarts* (artes, desenhos, ilustrações, imagens, pinturas, criadas por fãs baseadas em um personagem, uma história ou qualquer produto cultural); *fanvideos* (vídeos de diversos gêneros criados por fãs a partir de um produto cultural preexistente); *filking* (composições musicais feitas por fãs a partir de melodias já existentes ou não) (GUEDES, 2015, p. 65).

Os envolvidos optaram pelo *fan video* e para a realização da versão de fã em vídeo do conto “Uns braços”, de Machado de Assis, para a plataforma *YouTube*, adotamos algumas estratégias que, segundo Jenkins, são elementos básicos de intervenções de fãs na ficção

original. Para Jenkins, fãs podem buscar, na narrativa de inspiração, as seguintes brechas para novas criações:

- Sementes: pedaços de informações introduzidas na narrativa para indicar um mundo maior que não é completamente desenvolvido na própria história. As sementes tipicamente nos afastam do enredo central e introduzem possibilidades de histórias a explorar;
- Buracos: elementos narrativos dos quais os leitores sentem falta e que são centrais à sua compreensão dos personagens. Buracos tipicamente impactam o enredo primário. [...] Na comunidade de fãs, um grande número de histórias diferentes pode explicar o que aconteceu; cada versão pode refletir uma interpretação diferente;
- Contradições: dois ou mais elementos na narrativa (intencionais ou não) sugerindo possibilidades alternativas para os personagens.
- Silêncios: elementos que foram sistematicamente excluídos da narrativa com consequências ideológicas;
- Potenciais: projeções sobre o que poderia ter acontecido além dos limites da narrativa. Muitos leitores terminam um romance e se encontram querendo especular sobre o que acontece em seguida (JENKINS, 2012, p. 16-18).

Para Jenkins, embora as práticas de leitura e escrita de fãs sejam recorrentes nas séries de TV populares e filmes, não há razão para que docentes não as ajustem ao cânone literário. Orienta o seguinte processo a ser seguido:

- Encorajar estudantes a encontrar exemplos de Sementes, Buracos, Contradições, Silêncios e Potenciais.
- Pedir que considerem quais finalidades esses elementos exercem dentro do romance original.
- Convidá-los a especular como esses elementos poderiam oferecer a base para histórias adicionais.
- Pedir que encontrem outras passagens que revelem detalhes dos principais relacionamentos de personagens.
- Discutir quais elementos seriam necessários em uma nova história para sentir que ela pertence a esse mundo fictício.
- Pedir aos estudantes para escrever histórias refletindo suas descobertas.
- Compartilhar histórias entre estudantes, principalmente aquelas trabalhando com os mesmos elementos, para que tenham uma noção das maneiras muito diferentes pelas quais escritores podem construir sobre esses mesmos pontos de partida (JENKINS, 2012, p. 19).

Na ficção de Machado, não é difícil encontrar o rico mundo de possíveis potenciais que os fãs buscam para consumirem suas histórias. O escritor do século XIX, como presenciamos no capítulo das *fanfctions* inspiradas em seu cânone, vem para as regiões fictícias da *fanmade* para contar que o universo fictício criado por ele está repleto de histórias além daquelas contadas em suas narrativas. A escritura de Machado abre-se ao leitor forçando-o a preencher as lacunas de suas narrativas e supri-las com outras histórias que lá

parecem faltar. No conto “Uns braços”, alunos e professor encontraram exemplos de **Sementes** anunciadas na informação de uma fala irônica do narrador que dizia que o adolescente Inácio se apaixonou pelos braços da senhora de Borges porque D. Severina os trazia nus, mas “que ela os não trazia assim por faceira, senão porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas” (ASSIS, 2004, p. 67). Essa informação, jogada ironicamente no texto, contém sementes de possíveis histórias que podem ser construídas a partir dela: D. Severina era uma esposa subversiva por usar vestidos de mangas curtas em uma época em que não era comum mulheres se vestirem assim? O esposo Borges estaria passando por problemas financeiros ou era avarento demais para não comprar novos vestidos para a esposa? Os braços de D. Severina provocaram a paixão em Inácio porque o adolescente nunca presenciara a mãe e as irmãs em trajes como aqueles? Logo, teríamos as sementes para criação de diferentes versões a partir dos braços nus de D. Severina.

Os **Silêncios**, que excluem da narrativa a relação extraconjugal entre D. Severina e Inácio em decorrência da ideologia do Brasil Imperial, na qual o adultério da mulher e o adultério do marido não eram igualmente culpáveis, desafiam o fã a criar histórias paralelas ao conto, ambientadas em contextos diferentes da sociedade oitocentista. O espaço social atual, por exemplo, no qual os direitos das mulheres em relação ao adultério são tratados de forma igualitária aos dos maridos. Outra marca de **Silêncio** é a dúvida de Inácio sobre o beijo e o desconhecimento de Borges sobre aquele fato. O adultério é sabido por nós e D. Severina, mas é omitido das duas personagens masculinas. Esse **Silêncio** faria emergir novas possibilidades de contar a história com um final trágico, como em “A Cartomante”, outro conto machadiano de conhecimento do aluno.

Esse mesmo detalhe pode indicar **Potenciais** para projetarem os fãs leitores machadianos a especularem o que poderia ter acontecido se o desfecho do conto fosse reaberto e outros finais fossem elaborados para a história: Inácio e D. Severina poderiam ter assumido o relacionamento adúltero e de fato se beijado em pleno acordo e consciência; no episódio do beijo, Inácio não estaria dormindo e descoberto que D. Severina também nutria os mesmos sentimentos por ele, conquistaria os braços e a dona deles; Borges descobriria o desliz da esposa e a expulsaria de casa. Poderiam, ainda, criar uma ficção, que agradaria a muitos leitores tradicionais de “Uns braços”, sobre um futuro em que Inácio e D. Severina se reencontrassem e ela, já viúva do solicitador Borges, desenvolveria com Inácio um laço romântico que o confortaria da doce sensação daquele beijo no sonho de sua adolescência.

Os **Buracos** foram explorados pelo intervalo que o narrador deixou entre o episódio do beijo e o fato de D. Severina aparecer à mesa com os braços cobertos por um xale. De

várias maneiras críticos e professores exploraram essa atitude de D. Severina, mas o narrador dá uma reduzida explicação dos fatos. Recebemos apenas a informação que Dona Severina permaneceu calada e que o elemento cultuado por Inácio não estava mais à mostra e o impacto que tal evento provocou na vida de Inácio, inclusive em sua volta repentina para a casa de seus pais. Os fãs poderiam preencher esta falta e ausência de detalhes e criarem novas histórias, sugerindo, por exemplo, que a própria D. Severina, com medo de ter sido flagrada em sua falta, teria convencido Borges a enviar o rapazinho de volta ao interior, alegando que o adolescente privava o casal de suas intimidades.

As **Contradições**, sugerindo possibilidades de alternativas para as personagens, foram exemplificadas na personalidade fraca, hesitante e conflitante de Inácio, na sua constante vontade de ir embora da casa de Borges e do seu desejo de ficar por causa dos cobiçados braços de D. Severina. Outras histórias podem emergir dessa indecisão de Inácio e o imaginário do fã poderia ajudar o mocinho a decidir seu destino, inventando uma história em que a mãe ou o pai do adolescente adoecera repentinamente, obrigando-o a voltar para casa. Não somente o conto “Uns braços” mas toda a literatura machadiana é propícia a revisitações de outros escritores, amadores ou não, que queiram exercer outros imaginários em diálogo com ela.

O convite dessa especulação acerca da ficção “Uns braços” encorajou a comunidade de fã, formada na sala, a explorar o conto a partir de seu ponto de vista. Selecionando o episódio do beijo como ponto central que perspectiva uma outra história dentro da história de “Uns braços”, os fãs leitores decidiram explorar a releitura do conto através desse acontecimento. A natureza daquele beijo e as circunstâncias de sua realização levaram os leitores a criarem e confirmarem hipóteses interpretativas para assumirem sua própria produção ficcional. Como seria, então, o episódio do beijo reformulado e reformado pelos fãs? Quais os elementos seriam necessários na construção da nova história para que outros leitores pudessem identificá-la como pertencente ao universo fictício de Machado de Assis? Os fãs leitores asseguraram a permanência da intriga e do comportamento das personagens no conto e propuseram a transformação e ressignificação da história por meio da criação de um novo título para ela: *Um beijo a furto*. Esse pequeno ajuste muda a interpretação do texto, uma vez que promove o deslocamento da atenção do leitor do ponto central do conto, os braços de D. Severina, para uma atitude dela na narrativa: o beijo furtado.

6.3.1 A produção do fan video *Um beijo a furto*

Os *fan videos* proveem, em sua maioria, de obras audiovisuais como filmes, desenhos animados, séries de TV, telenovelas, mas eles também têm se inspirado em obras literárias. Em relação às criações de vídeos de fã, baseados em universos literários originais, o trabalho do fã exige a passagem de um sistema semiótico (a literatura) para outro (o vídeo para a plataforma *online*). Haverá aí o processo de transposição da palavra literária em sons, imagens, diálogos, músicas e também a habilidade com os diversos recursos de filmagens, montagens e edição do vídeo. O desafio de promover a transcodificação do literário para o audiovisual, por meio de uma produção amadora, tornou-se, no contexto atual, uma experiência mais tranquila devido à tecnologia das câmeras digitais e dos programas de edição digital. Com popularização dos programas de edição de imagem e som via *internet*, os fãs tiveram acesso a diferentes formas de produção de vídeos e puderam, assim, aperfeiçoar suas criações. Foi por meio dessas tecnologias facilitadoras que o *fandon* machadiano pode dar vida à elaboração criativa em vídeo da narrativa clássica e colocá-la em circulação em um novo espaço de leitura e participação: o *YouTube*.

Figura 79 – Capa do *fan vídeo Um beijo a furto*



Fonte: *YouTube*⁴¹.

Para o fã, ou qualquer outro usuário, enviar e publicar vídeos, na rede social *YouTube*, é necessário que se tenha uma conta de e-mail no Google, que por sua vez, permitirá que o produtor do audiovisual crie uma conta no *YouTube*. Antes de subir o vídeo, o participante

⁴¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzIzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

deve escolher que tipo de conta deseja: comediante, guru, músico, diretor, repórter e *YouTuber*. Todas as contas possuem os mesmos recursos básicos do *site* que incluem enviar, comentar, compartilhar, responder aos vídeos, etc. No momento de enviar seu vídeo, o usuário deve classificá-lo em uma das quinze categorias do *YouTube*: Animais, Automóveis, Ciência e Tecnologia, Educação, Entretenimento, Esportes, Filmes e Desenhos, Guias e Estilos, Humor, Jogos, Músicas, Notícias e Políticas, Pessoas e Blogs e Sem fins lucrativos. Cada conteúdo enviado ao *site* deve ser descrito, o que é realizado recorrendo aos metadados – dados sobre dados, informações sobre os vídeos por meio de palavras-chave. De acordo com as informações do próprio *site*, são considerados metadados o título, a descrição e as palavras-chave que identificam o vídeo. Todo participante deve informar os metadados sobre o material postado, pois os mecanismos de busca da plataforma utilizam combinações a partir das *tags*, palavras-chave de cada vídeo. Para experimentar o site como laboratório de nossas experimentações literárias nas redes digitais, a publicação do vídeo de fã *Um beijo a furto* cumpriu com todas essas prévias⁴². É preciso frisar que, além de utilizar as ferramentas dessa rede social, é importante compreender que usá-las, no meio educacional, requer fazer um uso com ética e responsabilidade. Assim, além de seguir os passos básicos para a postagem da criação do aluno, houve a preocupação com o conteúdo veiculado ali, inclusive na utilização de material livre de direitos autorais e dando informações dos *links* das fontes originais dos outros textos e recursos reaproveitados na edição do vídeo:

Figura 80 – Descrição do *fan video Um beijo a furto*

Publicado em 23 de out de 2016

LEIA A DESCRIÇÃO DO VÍDEO

-Curta e Deixe seu feedback -

Um beijo a furto: Curta-metragem amador, baseado no conto "Uns Braços", de Machado de Assis, desenvolvido pelo aluno bolsista Gabriel Heroito Ribeiro de Souza, como parte do resultado do projeto Tradução Intersemiótica e Cibercultura: Letramento Literário nas Redes Digitais, do programa de iniciação científica BICJúnior CEFET-MG/ Unidade Curvelo, sob a orientação da Profa. Ms. Marina Leite Gonçalves e co-orientação do Prof. Ms. Luciano César Alves de Deus.

Projeto apresentado no:
26º META (Mostra Específica de Trabalhos e Aplicações)
12ª Semana C&T (Semana de Ciência e Tecnologia)

Outubro, 2016

E-mail para contato:
gabrielheroito2@gmail.com

⁴² Os futuros usuários do site contam com mecanismos do próprio site para conhecerem os seus princípios básicos operacionais, para isso o *YouTube* disponibiliza uma Central de Ajuda Geral, bem como Fóruns de Ajuda da Comunidade e ainda Vídeos de Ajuda.

Domínio público - OBRA ORIGINAL:
<http://www.dominiopublico.gov.br/down...>
 --
 Pode Conter:
 Brandenburg Concerto No4-1 BWV1049 - Classical Whimsical de Kevin MacLeod está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution (<https://creativecommons.org/licenses/...>)
 Origem: <http://incompetech.com/music/royalty-...>
 Artista: <http://incompetech.com/>
 Canon in D Major de Kevin MacLeod está licenciada sob uma licença Creative Commons Attribution (<https://creativecommons.org/licenses/...>)
 Origem: <http://incompetech.com/music/royalty-...>
 Artista: <http://incompetech.com/>
 Categoria [Entretenimento](#)
 Licença [Licença padrão do YouTube](#)

Fonte: *YouTube*⁴³.

De acordo com Silva, no *YouTube*, “quem envia material também se transmite e é medido a partir das informações – metadados – presentes nos vídeos. Tudo isso contribui para que o *YouTube* figure como uma plataforma a ser explorada e analisada de acordo com seu conteúdo e discursos” (SILVA, 2012, p. 16). Os participantes são também aqueles encarregados de selecionar e avaliar os audiovisuais, como observado por Jenkins, “o *YouTube* funciona como um arquivo de mídia onde curadores amadores esquadrinham o ambiente à procura de conteúdos significativos, trazendo-os a um público maior (por meios legais e ilegais)” (JENKINS, 2008, p. 348). Puhl e Araújo (2012) observam que, ao manifestar suas preferências por dado conteúdo no *site*, “os usuários acabam por colaborar com a memória coletiva já que partem do “gosto” individual para se expressar para o grupo, iniciando assim uma forma de diálogo com outros usuários” (PUHL, ARAÚJO, 2012, p. 721).

Contribuir com a memória coletiva e cultural do texto fonte é atividade em que se desdobram os esforços do fã. No seu ensejo de participar criativamente do texto alheio, personagens, trama, cenários, tudo é para eles pontos confluentes de encontro com a obra de origem. É como se dissessem ao autor da obra cultuada: “A história não acabou, vamos virar a página e ela continua”. E isto faz com que, a despeito do tempo, objetos culturais, como a literatura de Machado de Assis, permaneçam vivos. É o que propõe o narrador fã em *Um beijo a furto*:

Caro leitor, incorre elucidar, antes de iniciar esta história de fato, a diferença entre roubo e furto para entender o que uma ação respaldada em uma dessas palavras pode desencadear na mente fértil e no coração apaixonado de um adolescente. Tivesse o autor do conto esclarecido essa dúvida vocabular e semântica, não estaríamos aqui perdendo tempo com explicações, mas, vamos à diferença significativa: Se eu dissesse: “roubou-lhe um beijo” é

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzIzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

certo que soaria diferente de “furtou-lhe um beijo”, posto que roubar pressupõe a ideia de que a vítima é forçada, sob ameaça ou mesmo violência, a entregar o que lhe é tirado, no caso o beijo; já furtar é uma ação sorrateira, feita às escondidas, à surdina, no caso, o beijo furtado, aconteceria sem que o outro permitisse? É mais ou menos, assim. Na vida militar, por exemplo, a diferença está no valor da coisa subtraída. No caso do furto, se tratava de uma falta disciplinar e no caso do roubo, de um crime. Vamos à história que ocorreu na rua da Lapa, em 1870, e verás porque aquele beijo se tratou de um beijo a furto e não de um beijo roubado (YOUTUBE)⁴⁴.

Estas são as palavras introdutórias do narrador do *fan video* ao leitor/ navegador do *YouTube*. Há, na expressão “tivesse o autor do conto esclarecido essa dúvida vocabular e semântica, não estaríamos aqui perdendo tempo com explicações...”, a intenção de desafiar o leitor/ navegador a confirmar a hipótese desta ausência de informação indo até ao texto original investigar se Machado, realmente, apagou este detalhe de sua narrativa. Um dos fatores que enriquece uma produção de fã é sua parcela de influência na propagação e recepção do cânone. O retrabalho criativo da literatura clássica de Machado no canal *YouTube* captura o que Jenkins denominou de modelo participativo de leitura: “o texto como escrito é o ponto de partida; leitores podem estar motivados a responder à obra criando outras novas histórias” (JENKINS, 2012, p. 15). O mais importante na produção de narrativas de fãs, sejam elas em quaisquer gênero, é a competência de leitura que o fã desenvolve dentro do campo literário, dada a sua capacidade de apropriar da tecedura de um texto e elevá-lo à criação de um outro tecido ficcional. Esse é o objetivo do letramento literário na escola, uma vez que ao formar uma comunidade de leitores, estes “não devem ser meros consumidores de cultura, quer da tradição, quer como contemporaneidade, mas sim como membros de uma comunidade que se apropriam da sua herança cultural e com ela dialogam” (COSSON, 2012, p. 104).

As *fanfictions* surgem articulando essa percepção de apropriação de uma herança cultural, pois seu efeito é a busca constante da cultura anterior, de um texto ou obra preexistente, para ali poder brincar também de “poeta-criador” com o universo da narrativa fonte, adicionando informações ausentes ou mesmo detalhes a mais no objeto de leitura, presentificando-o em outros contextos. Fãs estão efetivamente tão entrosados com seu objeto cultural de admiração que insistem em compartilhar conosco o nível de suas afeições. Fãs não querem apagar, negar ou mesmo “mudar o trabalho do original”, como sugere o escritor de fantasia Robin Hobb (2005 *apud* JENKINS, 2012, p. 21). Pelo contrário, as produções de fãs buscam vincular-se à obra preexistente. Uma destas intenções é a referência declarada ao

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzlzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

texto de origem, mas fãs-autores possuem autonomia em desenvolver novas concepções de personagens ou expandir a narrativa fonte em outras direções.

O vídeo de fã, por ambientar a obra literária de Machado em sistema de linguagem diferente, já promove esta expansão expressiva, pois a “passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme [...]” já sustenta uma “adaptação automaticamente diferente e original, devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2008, p. 20). A comunidade de fã machadiana, ao ciberadaptar “Uns braços”, buscou uma proximidade com o escritor do século XIX, na perspectiva de escolha de cenários, figurinos, personagens e na intromissão de um narrador em terceira pessoa no audiovisual, que conferiu maior entrosamento com a narrativa anterior. Guedes observa que:

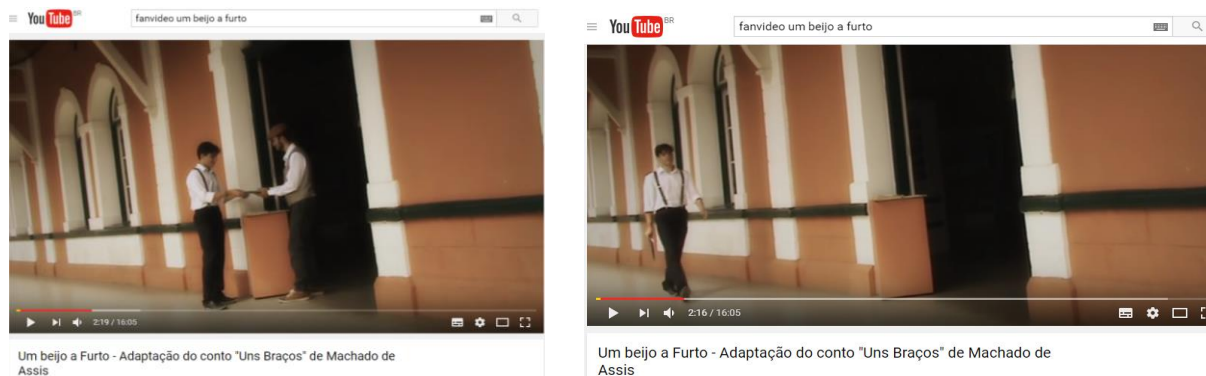
A cultura fanvideo está ligada a todos os produtos audiovisuais de entretenimento, mas podemos perceber que na maioria das produções que recriam videocliques, os fãs “estão presentes fisicamente” nos vídeos. Os fanvideos de séries novelas ou filmes por exemplo, também têm produções onde os fãs refilmam, recriam, reproduzem e inventam novos vídeos, porém a maioria desses vídeos são produções de remixagem, colagem e edição com imagens originais desses produtos, ou seja, o indivíduo não está presente fisicamente o vídeo (GUEDES, 2015, p. 74).

Em uma adaptação literária amadora de fã, a possibilidade de reaproveitar imagens somente se daria se esta criação fosse reproduzida a partir de outra adaptação já existente desse literário. No *fan video Um beijo a furto*, como a apropriação se deu diretamente do clássico “Uns braços”, a comunidade de fã assumiu também o papel de atores-fãs. Vale lembrar que um trabalho de *fan video* desenvolvido com a finalidade de letramento na escola deve contar com a autorização dos alunos participantes ou dos pais destes, quando se tratar de menores, para que as imagens sejam veiculadas e divulgadas na rede.

No início deste capítulo, traçamos algumas noções que Cosson considera como básicas para um ensino significativo da literatura, ou seja, para o letramento literário: primeiro, o letramento literário só se efetiva na relação direta aluno e texto literário; segundo, o processo de letramento literário se produz em espaços de compartilhamentos de leitura com a formação de uma comunidade de leitores; terceiro, para que ocorra o letramento literário é necessário expandir o repertório do texto, acolhendo no espaço de aprendizagem outros suportes e meios além dos textos escritos; quarto, o objetivo do letramento literário é alcançado quando as atividades oferecidas ao aluno são “sistematizadas e contínuas”, cumprindo o papel da escola na formação do leitor. Visto, constituir-se em um acontecimento e em um experimento para

cumprir o objetivo de letramento literário na rede social *YouTube*, expomos, a seguir, alguns recortes de cenas do *fan video Um beijo a furto*:

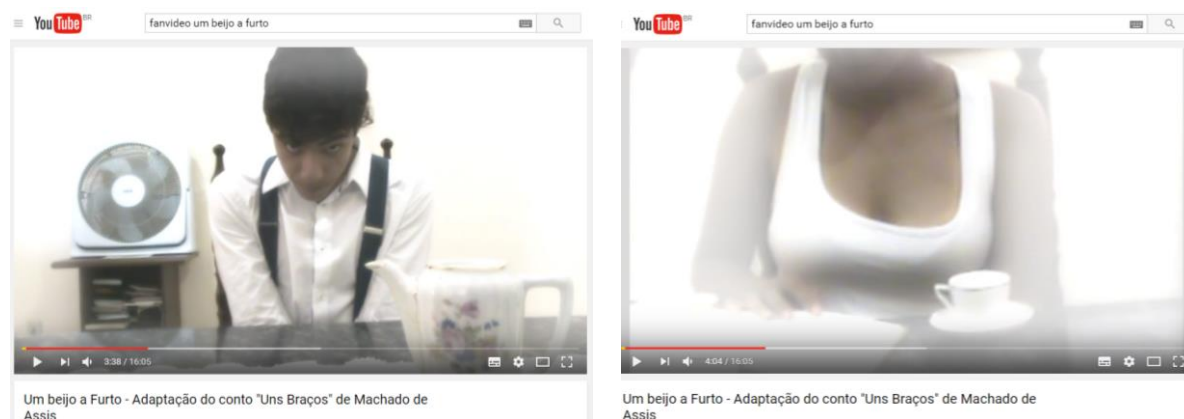
Figura 81 – Cenas do *fan video Um beijo a furto*



Era um domingo... Nunca ele esqueceu aquele domingo. O dia estava magnífico. Não era só um domingo cristão, era um imenso domingo universal. Inácio passeava pela cidade, pensando na tediosa vida que levava desde que viera do interior para aprender a trabalhar com o Solicitador Borges, no fórum da capital. Sua vida se resumia em separar papéis e andar correndo a entregá-los nos cartórios e repartições, e voltar à hora do almoço ou à noite para casa e ser descomposto pelos xingamentos do comendador Borges. Malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco, preguiçoso, eram alguns dos elogios que o marido de D. Severina dirigia a Inácio.

Fonte: *YouTube*⁴⁵.

Figura 82 – Cenas do *fan video Um beijo a furto*



“Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que não se esquecesse de si e de tudo.” Os braços de D. Severina o acorrentavam até a alma. Desde que chegara à capital, foi fisgado e enamorado por aqueles braços de poucas mangas. Paixão pueril, de menino imberbe que acabava de despertar para as metonímias do corpo de uma mulher. Nem encará-los, abertamente, Inácio conseguia, olhava-os com o canto dos olhos, meio cabisbaixo e, aos poucos, foi descobrindo e amando-os.

Fonte: *YouTube*⁴⁶.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzlzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzlzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

Figura 83 – Cenas do *fan video Um beijo a furto*

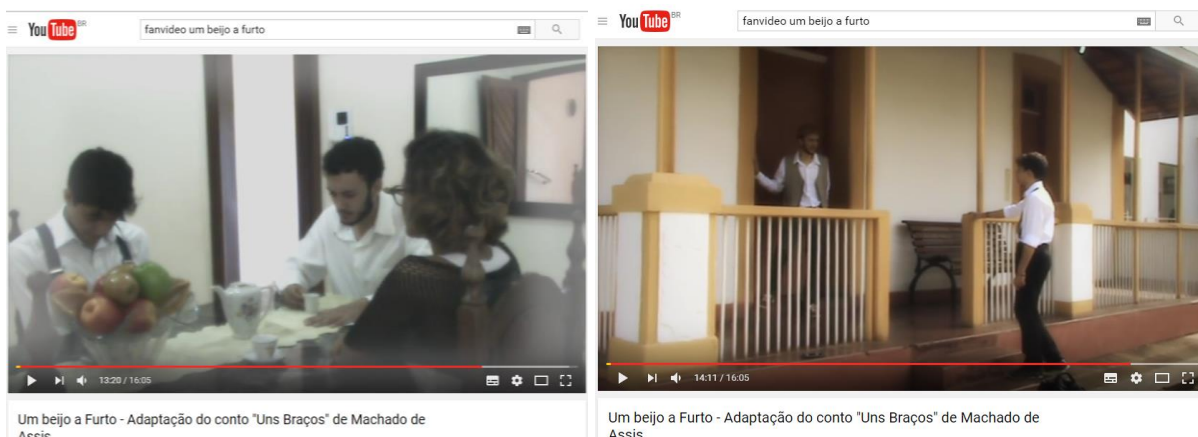


Inácio passou o resto do dia ali no quarto, relendo um dos folhetos que trouxera consigo. Contos de outros tempos, histórias de mocinhas sendo resgatadas por heróis. Nunca pode entender porque é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina.

Foi quando lhe veio a ideia de furto de um beijo do mocinho, furto aquilo que ela pensava ser o desejo dele também. Não era crime, não seria adultério, apenas ela e Deus saberiam. Não importa. Era apenas uma falta com os homens. Abandonou-se ao ímpeto das paixões humanas e não pensou mais nas consequências. Meio que por um impulso, se levou de forma suave em direção aos lábios de Inácio e lhe furto um beijo.

Fonte: *YouTube*⁴⁷.

Figura 84 – Cenas do *fan video Um beijo a furto*



Nem a rispidez de um nem a severidade da outra podiam lhe dissipar a visão graciosa que ainda trazia consigo ou amortecer lhe a sensação do beijo. Sequer reparou que D. Severina tinha um xale que lhe cobria os braços. Reparou depois, na segunda-feira, e na terça também e durante toda a semana e até no sábado, que foi que foi o dia que Borges mandou dizer ao pai que não podia ficar com ele.

Não importa. Levava consigo o sabor do sonho. Divino sonho que o deixou nas alturas. Sonho com colorido de realidade. E através dos anos, por meio de experiências mais efetivas e longas, nenhuma sensação achou, nunca, igual à daquele domingo, na rua da lapa, quando ele tinha 15 anos. Ele mesmo ainda exclama, sem saber que se engana: Foi um sonho, um simples sonho ... Mal sabe ele que um dia ainda saberá a verdade sobre aquele beijo: *um beijo a furto*.

Fonte: *YouTube*⁴⁸.

É a partir daquilo que os alunos são, daquilo que conhecem e daquilo que representa algo significativo para eles e para sua comunidade que eles podem atribuir sentidos ao texto

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzlzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzlzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

literário. O fã só concretiza sua existência a partir da admiração de um objeto cultural. Ele nasce e se firma a partir do momento que se encontra com algo do qual ele possa ser fã. O professor pode usar esse jogo constitutivo a seu favor. Ele, que tanto deseja despertar em seus alunos o envolvimento afetivo com o texto literário, pode oferecer a eles esse objeto de admiração. Tornar o clássico ou outro texto literário sua propriedade midiática favorita. Na textura de nossa experiência de letramento literário na rede social *YouTube*, por meio da criação de um *fandon* do clássico machadiano, tramamos práticas de leitura e escrita, que demonstram ser possível nos apropriar daquilo que existe fora da escola e que movimentam a cultura participativa dos jovens e enredam esse saber informal à nossa pedagogia institucional. Jenkins argumenta que educadores podem aprender muito com a produção de *fan fiction*:

Acreditamos com convicção que existe valor em aprender a engajar com trabalhos de ficção criativamente tanto quanto criticamente; que o processo de criar obras transformativas muitas vezes motiva uma leitura mais próxima do texto original, que isso fortalece os jovens a pensar por si próprios como autores e portanto a encontrar suas próprias vozes expressivas, especialmente no contexto da atual cultura participatória (JENKINS, 2012, p. 23).

Devido às experiências adquiridas pelos alunos com a navegação, a leitura e produção de texto na internet, “há uma contígua necessidade de inserção de práticas pedagógicas centradas no uso de ferramentas digitais no cenário escolar, fazendo com que se processe uma consonância entre o que se ensina e o que está sendo utilizado para além dos muros e portões da escola” (ARAÚJO, 2013, p. 114-115). Ao tratar das novas e emancipadas formas que a nova geração de leitores está criando de ler e “dialogar ao mesmo tempo com o texto e outros leitores”, Defilippo alerta que se essa nova prática leitora dos jovens for “ignorada, irá separá-los por completo da sala de aula”. Para a autora: “As literaturas não se excluem e podem muito bem ser exploradas com cuidado e crítica nas mãos de um professor despidido de preconceitos literários e consciente desse universo que ora se forma em torno da leitura e da literatura nas mãos da geração z” (DEFILIPPO, 2015, p. 107).

Nossa proposta de letramento literário no meio *online* efetivou-se por essa perspectiva. No meio da convergência de conhecimento e partilha que a cultura participativa impôs, “nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos habilidades” (JENKINS, 2008, p. 28). Podemos assumir o desafio de uma aprendizagem que preza pelas competências e habilidades, sustentadas no conhecimento que o aluno tem da tecnologia e de seus dispositivos digitais,

bem como nas redes sociais que ele frequenta. Podemos agregar nosso saber centrado na cultura oficial e cultora da literatura clássica ao saber do espaço aberto, democrático e alheio às leituras padrões da escola, dos *fandons* do ciberespaço. “É assim que se tem lugar na escola o novo e o velho, o trivial e o estético, o simples e o complexo e toda a miríade de textos que faz da leitura literária uma atividade de prazer e conhecimentos singulares” (COSSON, 2012, p. 36).

O projeto *Tradução Intersemiótica e Cibercultura: letramento literário nas redes digitais*, obteve resultados além daqueles que seus idealizadores almejavam, alcançando um público maior que os alunos envolvidos no projeto. Apresentado ao público das feiras científicas e tecnológicas, na 26ª Mostra Específica de Trabalhos e Aplicações (META) e 12ª Semana de Ciência e Tecnologia (Semana C&T), organizadas pelo CEFET/MG, na Unidade de Curvelo/MG, no ano de 2106, o projeto foi agraciado com duas premiações de 2º lugar, nos referidos eventos. A maior significação da premiação decorreu do fato de que um projeto sobre letramento literário pouca chance teria de valorização em uma comunidade escolar na qual o desejo primordial dos estudantes é aprender o sentido específico de uma determinada profissão e poder utilizá-lo no futuro: os cursos de ensino técnico profissionalizante. O desafio de defender a circulação e presença da literatura nesse espaço é ainda maior. O projeto também recebeu o convite de publicação oficial na Revista CEFET/MG, o que indica que a escola também está começando a valorizar o aprendizado que ocorre nos espaços de entretenimento do meio digital.

Ainda estamos em momentos de aprendizado de como lidar com essas novas experiências de ensino do literário nas mídias digitais contemporâneas. Ao voltarmos nosso olhar de educador para esse meio múltiplo em possibilidades do saber, é preciso, no entanto, mantê-lo em equilíbrio, no limiar do encantamento, para não incorrer no erro de apagar outras práticas pedagógicas anteriores que também possuem sua singularidade de desenvolver no aluno a cultura literária. Nossa proposta de letramento literário só buscou um caminho para fazer da literatura na escola o aprendizado que os alunos estão construindo fora dela: conhecimento informal e partilhado. Aos educadores que desejarem compartilhar dessa experiência, fica a orientação: há benefícios para o letramento literário nas práticas de leitura e de escrita informais do ciberespaço. Se nós educadores oferecermos ao aluno a oportunidade de construir sua própria aprendizagem e competência literária por meio da apropriação da leitura e da escrita despretensiosas que ocorrem no espaço das plataformas *online*, estaremos desenvolvendo nesses alunos aquilo que a Literatura tem de melhor a ensinar: sua força libertária que não se prende a tempos e a espaços, mas que está em todo lugar.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O jornal matará o livro? O livro absorverá o
jornal?*

Tudo se regenera: tudo toma uma nova face.

(Machado de Assis)

Uma olhada, no “espelho retrovisor” da crônica machadiana “O jornal e o livro”, faz-nos aventar que a competição do livro impresso com outros meios de comunicação mais populares não é assunto que preocupa somente intelectuais do século XXI. Nesta crônica, publicada no Correio Mercantil do Rio de Janeiro, em 1859, e dedicada ao escritor Manuel Antônio de Almeida, Machado questionava se o aparecimento do jornal, meio de comunicação mais conforme ao espírito da comunicação humana, naquele período, “nulificaria” o livro, assim como o livro “nulificou” a “página pedra”.⁴⁹ Para o notável escritor de nossa literatura clássica, quem enxergasse, em seus argumentos, uma idolatria ao jornal e sua possibilidade de aniquilamento do livro, poderia conceber suas ideias como “uma convicção parva”, mas o jornal era a expressão e sintoma de democracia e participação, que fazia desaparecer “as fronteiras sociais” para que a humanidade pudesse entrar “no pórtico da felicidade, essa terra de promessa” (ASSIS, 1994, s/ p).

Outros avanços na tecnologia da comunicação vieram após o jornal, mas nenhum deles fez cumprir as profecias do desaparecimento do objeto de tinta e papel. Não que ele seguirá inalterado. No que diz respeito à profecia de Machado de que: “Tudo se regenera: tudo toma uma nova face” (ASSIS, 1994, s/ p), o livro impresso e seu conteúdo assumem novas interfaces em formas híbridas tanto em formato quanto em conteúdo. Estas alterações, entretanto, não diminuem ou apagam o valor de nossa literatura clássica. Mais do que nunca, ela se coloca como intermediária entre os leitores e os novos meios de comunicação e informação que vão surgindo nas sociedades.

Foi o que esta pesquisa registrou na encarnação da literatura impressa de Machado em outros suportes de recepção. À medida que nos movemos, no contínuo de intertextos do clássico machadiano nas várias mídias de tempos e culturas diferentes, percebemos que a literatura do escritor carioca insere-se em uma relação fluida e fecunda com obras e mídias

⁴⁹ A expressão é utilizada por Machado para referir-se aos suportes da escrita, em seus primórdios, em blocos de pedra.

posteriores à sua. O imaginário de suas histórias viajou e continua viajando, adaptado e se adaptando às diferentes mídias, gêneros e culturas. Suas histórias são recuperadas por meio de novos materiais e em diversos contextos culturais. Em meio a modificações, transformações e mutações, elas se adaptam aos novos sistemas por meio de suas traduções e adaptações, ganhando uma “nova face”.

O tempo gasto com os livros impressos pode ter diminuído, mas o tempo do contato do leitor com a literatura machadiana tende a aumentar, considerando todas as releituras envolvidas na adaptação de sua obra para gêneros e mídias da era digital. Arriscamos afirmar que, em tempos de cultura compartilhada e participativa, o texto códice clássico de Machado e os suportes contemporâneos de circular os textos literários continuarão a convergir. Independente do que atrae adaptadores e tradutores de sua obra, e mesmo que surjam novos sentidos para suas narrativas durante o processo de adaptação, o cânone tem relevância dentro do universo cultural em evolução. A cultura de leitura e escrita muda em velocidade vertiginosa, mas as histórias machadianas criam seu universo imaginário, junto à produtividade textual do ciberespaço, porque, como observa Hutcheon, as obras “mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem” (HUTCHEON, 2013, p. 59).

Machado, como representante da literatura nacional, entra no processo contínuo de dialogismo contemporâneo, comunicando tanto com artistas especializados quanto com a cultura de fãs, que estimulam a sua literatura confluir nas várias plataformas da *Web 2.0*. A usualmente democrática e participativa cultura da mídia alternativa levou leitores da literatura do escritor do século XIX a entrar “na terra de promessa” da fantasia de suas histórias. Os novos níveis de cultura participativa dos internautas e de artistas emergentes reinventam novas práticas textuais em diálogo com seu universo ficcional, dissolvendo ainda mais as fronteiras entre a arte literária e a cultura de massa.

Os textos do ciberespaço, derivados das narrativas machadianas, abrem caminho para a construção de uma verdadeira “família” literária que se constitui de “crias” bem heterogêneas da obra clássica de Machado. Os adaptadores, sejam amadores ou não, têm ciência do significado de suas histórias no contexto cultural em que vivem. Perceberam, por exemplo, que poderiam conectar a trama de *D. Casmurro* às redes sociais e explorar seus limites ficcionais nesse espaço de comunicação contemporâneo. Personagens casmurrianas instigaram os usuários adaptadores a imaginarem como elas reagiriam no contexto das mídias *facebook*, *instagram*, *tumblr*, *twitter*, *YouTube*, devido à trama de ciúme, desconfiança, traição, vivida por elas, na engenharia do romance, encontrar ressonância e estar ligada às circunstâncias da vida em sociedade no momento atual. Tanto na simulação de *Facebook*

quanto no projeto de narrativa transmídia *Papo de Carol*, Bentinho, Capitu, Escobar concederam-se a ser transficcionalizados para o universo de nossas redes sociais, por que seus dramas pessoais ficcionais encontram equivalência e visibilidade no comportamento de usuários dessas mídias em nosso século digital.

Nas operações das mídias digitais, a continuidade da literatura de Machado é, às vezes, promovida pelo engajamento do leitor/navegador que a faz permanecer ativa e visível nas plataformas em rede. Foi o que presenciamos com o episódio *D. Casmurro* na telessérie *Tudo o que é sólido pode derreter*. O fã usuário entendeu que a história machadiana televisionada não deveria findar com o encerramento da teleficção na TV. Usou, então, os recursos à sua disposição para fazê-la fluir e circular por mais tempo pelas nossas redes sociais. No contexto das tecnologias em rede, fãs constroem novos esquemas de divulgar cultura e escolhem os textos que querem continuar a experienciar. Em nossa leitura, foi possível perceber o protagonismo dos fãs leitores que reduplicou o episódio da TV Cultura, *D. Casmurro* para outras plataformas como *facebook* e *YouTube*, estimulando sua permanência e leitura no meio digital.

Foi da produção dessa emergente geração de colaboradores e participantes da cultura *online* que descobrimos uma gama de releituras do clássico machadiano navegando pelas plataformas da internet. Apesar dos *Best Sellers*, que ganham popularidade e notoriedade no mundo da *Web 2.0* com o grande movimento de fãs, Machado de Assis tem incentivado muitos fãs leitores a reescrever e compartilhar suas histórias em sites de *fanfiction*. A participação ativa dos fãs que buscam, na sua ficção, fonte de inspiração para criar suas próprias histórias, fez o escritor do século XIX chegar ao reino dessa cultura emergente, desenvolvida, entre nós, com o advento da internet. Cada vez mais, fãs leitores se dão licença para brincar de leitor e escritor no universo ficcional da obra machadiana. Esse diálogo, no entanto, ainda permanece às margens dos discursos acadêmicos e da crítica e da teoria da literatura e da adaptação. Poucos estudos foram desenvolvidos, até o momento, em torno dessa prática textual que se prolifera nas plataformas da *Web 2.0*.

Passar pela experiência estética, demandada pelos novos e emergentes modos de releituras da ficção de Machado no ciberespaço, levantou questionamentos e provocou a tomada de postura crítica em relação a alguns gêneros textuais que ainda estão por ser investigados, com maior atenção, nas pesquisas acadêmicas. Considerando que para os estudos da Adaptação e das Teorias Literárias, é necessário investigar, também, fenômenos complexos que permanecem na falta de conceituação e espaço dentro desses estudos, buscamos articular conhecimentos e olhares dentro de uma análise atenta da complexidade

das *fanfictions* machadianas. Adotamos, primeiro, a estratégia de colocar em evidência as releituras dos fãs em diálogo com as narrativas clássicas de Machado. Procedendo em análises comparatistas, contemplamos, em nossa investigação, as inter-relações entre os elementos das *fanfictions* e os elementos do texto literário. Nossa atenção voltou-se, especificamente, para as formas como a escrita de fã interagia com as personagens, enredos e tramas do discurso ficcional de Machado. Identificar as relações dialógicas entre as narrativas de fãs e o clássico permitiu que estabelecêssemos para elas uma proposta de análise marcada pelos estudos da intertextualidade e da adaptação.

Nosso desafio foi entender a *fanfiction* como um gênero textual digital que traz, em sua constituição, elementos relacionados ao processo de apropriação e revisitação anunciadas de um texto preexistente. Hutcheon não considera a *fanfiction* uma adaptação de fato. Entretanto, foi por meio de sua teoria da adaptação “abrangente o suficiente”, permitindo a abordagem “não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e *covers* de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de videogame e arte interativa” (HUTCHEON, 2013, p. 31) como adaptação, que marcamos a *fanfiction* nesse território das adaptações, ou melhor, das ciberadaptações. Machado dialoga com esse novo público ciberadaptador de sua obra no meio digital. E nós, como público leitor dessas práticas textuais, propusemo-nos a experienciar a rede de narrativas que alimentam sua literatura, no ambiente *online*, como uma adaptação específica desse ambiente. Afinal, como observa Hutcheon: “E, no fim, o público é quem deve experienciar a adaptação *como uma adaptação*” (HUTCHEON, 2013, p. 229, grifo da autora).

Seja dentro ou fora dos processos formais da adaptação, os projetos de reinvenção do clássico machadiano para as mídias digitais proporcionam que mais e mais leitores/navegadores entrem em contato com o mundo imaginário da literatura de Machado. As várias produções de audiovisuais da TV Escola, em intertexto com as narrativas curtas do escritor, serviram ao impulso pedagógico de aproximar os leitores nativos digitais da literatura clássica. O exame das diferentes versões de Machado em desenho de animação, cujo público alvo é o infanto-juvenil, fez-nos perceber que além do prazer estético de adaptar, os agentes adaptadores deram relevância ao potencial de acesso desses jovens às narrativas de Machado por meio do apelo contextual de suas adaptações. Para atender à expectativa desse público, no processo de transcriar os contos clássicos para o novo gênero e mídia, houve, obviamente, cortes, substituições, modificações, subtrações dos textos de origem. Entretanto, os

adaptadores souberam aliar os acréscimos e as transformações com os sentidos interpretativos e significativos da narrativa de origem.

Orientados pela expectativa de um público conectado ao conteúdo cultural das mídias contemporâneas, os adaptadores contextualizaram as narrativas curtas machadianas à linguagem e cultura dos jovens atuais. As mídias digitais, propagadoras de entretenimento, foram utilizadas como mecanismo para assegurar que o leitor nativo digital interagisse com o texto literário de forma prazerosa e descontraída. Para isso, os contos foram atualizados com os discursos da cultura urbana e das mídias de comunicação (*funk* de ostentação, *blogs*, programas televisivos, etc). Quando não houve essa introyeção de elementos do mundo contemporâneo na articulação dos roteiros, os adaptadores se envolveram numa intensa exploração dos recursos digitais na construção da mídia animada. Assim, as personagens e enredos dos contos oitocentistas além de ganharem novas personalidades, em conformidade com a cultura urbana do século XXI, ganharam também expressão e movimento através da computação gráfica, modelagem e animação 3D. A motivação educacional dessas narrativas machadianas em animação é relevante, pois podem levar a criança ou o adolescente, que têm a tecnologia e a cultura do audiovisual infiltradas em seu cotidiano, a chegarem até aos contos que lhe serviram de inspiração. O “faça-com-que-eles-leiam” é a intenção das adaptações da TV Escola.

A literatura de Machado é obra-prima e patrimônio de nossa cultura literária. Suas histórias adaptam-se aos gêneros digitais de se criar ficção porque são boas histórias que podem dar base para múltiplas outras histórias. São as tramas bem articuladas de suas narrativas que as fazem atender às expectativas transtextuais das novas mídias e dos novos gêneros que surgem no ambiente convergente do ciberespaço. Esse é um dos motivos de tantos adaptadores lançarem mão da sua literatura e adaptá-la para outros tempos, outros públicos, outras mídias e outras culturas. Esse processo dialógico e palimpséstico que fez o clássico machadiano chegar até às plataformas da *Web 2.0* levantou questionamentos em busca de novos significados para caracterizar essa construção intertextual do espaço digital. Também abriu oportunidades de expandir o conceito de adaptação em função da emergência desses novos paradigmas de recriação e apropriação do literário nas mídias eletrônicas. Localizamos, assim, essas práticas textuais em diálogo com o literário por meio dos neologismos cibertradução (intersemiótica) e ciberadaptação, como modelos de práticas dialógicas encontradas no ciberespaço.

No contexto dessas adaptações e traduções digitais, pertencentes ao universo das redes e da cultura visual eletrônica, encontramos três definições, a partir de nossa exploração de

intertextos do clássico machadiano: (a) transposição de conteúdo e gêneros que pertencem à tradição do processo de adaptação do literário para o meio digital, como ocorreu com as novelas, séries, filmes, histórias em quadrinhos, que já existiam antes em suas próprias mídias e com o advento da internet foram transferidos por fãs para o suporte *online*, podendo ser acessados nessa mídia (a série *Capitu*, adaptação de *D. Casmurro* para a TV é um exemplo desse modelo de ciberadaptação); (b) adaptações do literário que foram para o meio digital a partir de práticas adaptativas geradas fora dele, mas que sofreram transformações e passaram a circular, com facilidade, e ser recepcionadas, com intensidade, nesse meio (caso da teleficção *Tudo o que é sólido pode derreter*, adaptação realizada para a mídia televisiva, que foi divulgada no site oficial da TV Cultura e, mesmo após seu encerramento no *site* oficial da série, continua ativa no *YouTube* e *facebook*). O processo de adaptação, em capítulos independentes, pode ter facilitado a fácil adequação dos episódios da série juvenil ao ambiente digital. A simulação de *D. Casmurro* em *facebook* também se define por esse processo; (c) adaptações do literário que são práticas adaptativas específicas do ambiente digital, ou seja, criadas a partir de seus recursos e divulgadas somente nessa mídia (a *websérie Papo de Carol*, inspirada na obra *Dom Casmurro*, é uma produção específica da mídia digital e divulgada nessa mídia). As *fanfictions* machadianas também são um gênero textual escrito com os recursos do computador e divulgado na internet. No caso dos curtas de animação da TV Escola, os mesmos foram realizados com a ajuda das técnicas da mídia digital, computação gráfica, efeitos 3D, mas sua divulgação, além do meio *online* – site oficial da TV Escola, *YouTube* – ocorre também na programação do Canal da TV Escola. Isso os faz transitarem entre as definições do item (b) e (c).

O caminho para a recriação e transcrição do clássico machadiano, no ciberespaço, começa a ser aberto. Essa abertura está ligada ao momento atual da transformação midiática que, segundo Jenkins (2008), reafirma o direito do cidadão comum contribuir ativamente com sua cultura. Essa cultura aberta à participação incentiva a criatividade alternativa e propõe novas demandas de se pensar, ler e produzir o literário no contemporâneo. No processo de evolução das formas de apropriação do literário no ciberespaço, verificamos que aumenta a oferta de leitura do texto literário, articulado a formas cada vez mais complexas. Dessas produções, é claro, há muita coisa que não poderá ser aproveitada. Mas, como observa Jenkins, “uma cultura próspera necessita de espaços onde as pessoas possam fazer arte ruim, receber as críticas e melhorar.” (JENKINS, 2008, p.186). Uma das formas de tornar essas produções menos hostis é valorizar o aprendizado que ocorre nesses espaços de entretenimento, como possível recurso para a construção de habilidades de leitura e escrita do

literário na sala de aula. Se as crianças, adolescentes e jovens devem aprender as habilidades para participarem da cultura literária interligada às mídias digitais, é melhor que as desenvolvam no ambiente escolar, espaço oficial para os processos de letramento. O projeto de múltiplos letramentos, desenvolvido em paralelo com o aporte teórico de nossa pesquisa, demonstrou que o meio digital e os espaços de afinidades nele construídos com a cultura participativa de fãs podem oferecer ricas oportunidades para o ensino da literatura.

Como possíveis candidatos para o exercício de adaptação do clássico machadiano no ciberespaço por meio da produção de um gênero textual próprio desse meio: o *fan vídeo*, foi possível alcançar uma comunidade de leitores capazes de fruir o literário tanto no paradigma impresso quanto na experiência estética dessas novas estruturas textuais da tecnologia digital. Tal fato permite-nos, a título de futuras problematizações, pensar na resistência de educadores em atribuir restrições a essas novas formas textuais da mídia eletrônica com o efeito de justificá-las como responsáveis pelo baixo interesse do aluno pela leitura do literário. Se o docente de literatura é quem deve garantir ao aluno o acesso ao conhecimento dos textos clássicos, ele deve estar atento aos múltiplos sistemas pelos quais a arte literária circula na internet. Outra condição: se o contexto da cultura digital trouxe múltiplas formas de se acessar e ler o literário, e o leitor não for capaz de reconhecer esse literário nestas múltiplas formas, não estará apto a reconhecê-lo e fruí-lo de acordo com as peculiaridades de cada mídia. Cabe, então, ao docente levar o aluno a se apropriar desses novos eventos e fenômenos que circundam o literário fora do espaço escolar.

Nossa aventura de educadores pelas mídias digitais, na proposta de múltiplos letramentos, mostrou-nos que podemos aprender muito sobre o ensino da literatura interligado à dinâmica das redes sociais. Nossos alunos, usuários do *YouTube*, foram protagonistas do processo de sua própria aprendizagem, posicionando-se como participantes críticos e criativos da cultura de conhecimento do ciberespaço. Além de aguçarem habilidades técnicas, ao se tornarem produtores de audiovisual, articularam forças do formato digital para se produzir conteúdo de literatura. A criação do *fan video Um beijo a furto*, inspirado no conto “Uns braços”, assim como as outras ciberadaptações machadianas investigadas nesse texto, são contributos do imaginário de adaptadores desse circuito em rede que levam a memória cultural do clássico de Machado para o universo de leitura *online*.

Como vimos nesta pesquisa, a cultura midiática da convergência é altamente produtiva em relação à apropriação do literário. Trata-se de reconhecer que existe uma comunidade participativa e colaborativa de leitores/adaptadores/ amantes da literatura de Machado que chega ao ciberespaço, com a expectativa de encontrar, nesse ambiente, a acolhida para suas

criações que, dificilmente, encontrariam nos canais tradicionais de divulgação. As ciberadaptações e cibertraduções machadianas que viemos analisando, ao longo de nosso trabalho, são pródigas em exemplos das potencialidades das mídias digitais em reinventar novos formatos para o literário. São intertextos da era digital que têm como fonte o clássico machadiano, mas que agregaram a ele todos os demais signos, linguagens e gêneros advindos da tecnologia digital, resultando numa construção dialógica literária em rede. Esta teia de signos e mídias é, no contexto cultural em convergência, parte confluyente com o signo literário e a característica principal deste – a literalidade – desdobra-se em outros universos imaginários que podem estar presentes no roteiro de uma *twitterfiction*, de uma *websérie*, de um desenho de animação, de uma narrativa transmídia, de um *fan video* ou de uma *fanficção*.

Assim como conflui com a literatura, essas novas textualidades também são partes inseparáveis da nossa condição humana, da nossa constituição de saberes diante desse mundo em constante transformação. Fechamos, assim, nossa conversa, deixando em aberto o convite: bem-vindo ao universo de reinvenção do literário no ciberespaço, onde o clássico e a mídia digital convergem, onde a pluralidade e ubiquidade de práticas textuais digitais em diálogo com a arte da palavra é um campo aberto de promessa para as pesquisas da adaptação, da teoria literária e das práticas de letramento literário e letramento digital.

REFERÊNCIAS

ABL. **ABL apresenta a pré-estreia do filme Contos do Machado, produzido pelo cineasta Jom Tob Azulay**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/noticias/abl-apresenta-pre-estreia-do-filme-contos-do-machado-produzido-pelo-cineasta-jom-tob-azulay>>. Acesso em: 07 jan. 2016

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. Disponível em: <<http://academiabrasileiradecinema.com.br/category/filmes/ficcao/page/4/>>. Acesso em: 03 dez. 2015

_____. **Filmes de Nelson Pereira dos Santos Integram Mostra Americana**. Disponível em: <www.academiabrasileiradecinema.com.br/>. Acesso em: 06 jan. 2016.

ADORO CINEMA. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118488/?page=3>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

AGUIAR, Luiz Antonio. “A dama do livro” e outros mistérios. **Revista Época**, 27 set. 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI13536-15220,00-a+dama+do+livro+e+outros+misterios.html>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Pesquisas apontam Machado de Assis como o autor brasileiro mais estudado. **Folha de São Paulo**, Folha Ilustrada, 03 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1305864-pesquisam-apontam-machado-de-assis-como-o-autor-brasileiro-mais-estudado.shtml>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

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

ARAÚJO, Júlio. O texto em ambientes digitais. In: COSCARELLI, Carla Viana (Org.). **Leituras sobre a leitura**: passos e espaços na sala de aula. Belo Horizonte: Veredas, 2013. p. 88-115.

ASSIS, Machado de. **Contos Completos**. Org. Djalma Moraes Cavalcante. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

_____. Miss Dollar. In: _____. **Contos Completos**. Org. Djalma Moraes Cavalcante. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.

_____. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo II, 1870-1889. Coleção Afrânio Peixoto. v. 92. Coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet. Reunida, organizada e

comentada Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009. Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/correspondencia_machado_de_assis_-_tomo_ii-1870-1889>. Acesso em: 31 out. 2015.

_____. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo III, 1890-1900. Coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet. Reunida, organizada e comentada Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2011. Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cap-098-corresp_de_ma_-tomo_iii_-_1890-1900>. Acesso em: 30 out. 2015.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971.

_____. **Dom Casmurro**. Obra Completa, São Paulo: Nova Aguilar, 2004.

_____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Ed. Egéria Ltda., 1978.

_____. **O Alienista e outros contos**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2004.

_____. **Obra Completa**. V. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

_____. **Obra Completa**. V. II e III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

_____. **Obra Completa**. V. III. Org. Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1985.

_____. **Obra Completa**. V. III. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. Aquarelas. In: _____. **Obra Completa**. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, VIII, 1994.

_____. Vênus! Divina Vênus! In: _____. **Obra Completa**. Vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. O jornal e o livro. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr13.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

_____. O Cônego ou metafísica do estilo. In: _____. **Várias Histórias**. Romances e contos em hipertextos. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm>. Acesso em: 04 nov. 2015.

ASSIS, Wagner. **Memórias cinematográficas de Machado de Assis** (Entrevista), 10-22 jun. 2008. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/machadodeassis/entrevista_wagner.htm>. Acesso em: 03 dez. 2015.

BAGGIO, Claudia Carmem; FLORES, Daniel. Estratégias, critérios e políticas para preservação de documentos digitais em arquivos. **Ci. Inf.**, Brasília, DF, v. 41 n. 2-3, maio/dez. 2012. p. 58-71.

BASTIN, Georges L. Adaptation (1998). In: BAKER, M; SALDANHA, G. (Orgs.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2. ed. London: Routledge, 2011, p. 3-6.

_____. **Traduire, adapter, reexprimer**. Montreal: Meta, 1990.

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro 1977. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. 16ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2013.

BBC BRASIL. **Empréstimo de Livros Digitais opõe Bibliotecas e Editoras**. São Paulo: BBC Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/01/130122_bibliotecas_3_ebooks_pai.shtml>. Acesso em: 27 fev. 2017.

BIBLIOTECÁRIOS SEM FRONTEIRAS. **Como funciona o empréstimo de e-books e audiolivros digitais?**. Disponível em: <<https://bsf.org.br/tag/cultura-digital/>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

BLOG ESTANTE VIRTUAL. **Fan Fictions**: leitores que viram escritores. Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/05/23/fan-fictions-leitores-que-viram-escritores/>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

_____. **Literatura Brasileira no Exterior**: os 12 autores nacionais mais lidos no mundo. Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/11/21/>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSSAPRO. **Cinco vezes Machado**. Disponível em: <<http://bossapro.com.br/cinco-vezes-machado/>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. Trad. Ricardo Giasseti. São Paulo: Aleph, 2009.

BARRETO, Juliano. **Internautas incrementam blogues com vídeos digitais**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u17523.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

BARROS, Leila Cristina. Palavras, sons e imagens em cartaz: aspectos de intermedialidade no romance Benjamin, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monic Gardenberg. **Aletria: revista de estudos de literatura, Poslit, Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte**, v. 6, p. 122-136, 1998-1999.

BATISTA, Christiane Matos; AGABITI, Carolina de Souza Lima. **Trajatória e concepção das diferentes narrativas de Tudo que é sólido pode derreter**. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/12/trajetoria-e-concepcao-das-diferentes-narrativas-de-tudo-que-e-solido-pode-derreter>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O hipertexto e a morte do literário. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 34, n. 56, p. 10-21, jan-jun 2009. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index_article/view/959>. Acesso em: 12 jan. 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A tarefa – renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BESSA, Carolina. O preferido pelos cineastas: Livros e contos do escritor do século XIX permanecem atuais nas muitas adaptações para o cinema. **Revista Nós da Escola**: professor do século XXI, ano 6, n. 64, p. 46-48, 2008. Disponível em: <www.multirio.rj.gov.br/nosdaescola>. Acesso em: 07 jan. 2016.

BLACK, Rebecca W. Language, Culture, and Identity in Online Fanfiction. **E-Learning**, V. 3, n. 2, p. 170-184, 2006. Disponível em: <http://www.academia.edu/6047161/Language_Culture_and_Identity_in_Online_Fanfiction>. Acesso em 28/10/2016.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

BOLTER, Jay Davis; GRUSIN, Richard. **Remediation** – Understanding New Media. Cambridge: The MIT Press, 1998.

BRANDÃO, Myrna Silveira. **Filmes de Nelson Pereira dos Santos Integram Mostra Americana**, Nova York, 2008. Disponível em: <<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRAZILIAN AUTHORS ABROAD. **Fundação Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Departamento Nacional do Livro, 1994.

_____. **Literatura Brasileña en Traducción**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012. Disponível em: <http://www.machadodeassismagazine.com.br/new/titulo.php?id_titulos=43&edicao=Edi%C3%A7%C3%A3o%2001>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BRESSANE, Júlio. Brás Cubas. In: _____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 49-59.

BULHÕES, Marcelo. A questão do espaço na ficção midiática. **Famecos** – revista da PUCRS, V. 18, n. 1. Porto Alegre, p. 253-264, 2011. Disponível em: <www.revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/ojs/index.php/.../article/.../6175>. Acesso em: 22 nov. 2015.

_____. Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: a ficção Noir. **Revista Signos**, V. 36, n. 61, Santa Cruz do Sul, p. 64-79, 2011. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/2512/1765>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

BURGUESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. Trad. Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.

BUZATO, Marcelo E. K. “As (outras) quatro habilidades.” In: *Revista Digital de Tecnologia Educacional e Educação a Distância*. Vol. 1, N. 1, nov. 2004. Disponível em: <http://www.pucsp.br/tead/n1a/artigos%20pdf/artigo4.pdf>. Acesso em: 15/05/2016

_____. Desafios Empíricos-Metodológicos para a Pesquisa em Letramentos digitais. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, n. 1, p. 45-62, jan./jun. 2007.

_____. **O letramento eletrônico e o uso do computador no ensino de língua estrangeira**: contribuição para a formação de professores. 189 p. Dissertação (Mestrado). Campinas, São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaEspanhola/Dissertacoes/4buzato_marcelo.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2016.

CADER, Michel. As tendências de venda dos e-books e outra surpresa (os jornais não estão nada mortos). **PublishNews**, 02 out. 2015. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.publishnews.com.br/materias/2015/10/02/as-tendencias-de-venda-dos-e-books-e-outra-surpresa-os-jornais-no-esto-nada-mortos>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

CALÁBRIA, Daniella. Amor proibido em cinco tempos: ‘Iaiá Garcia’ entra em ritmo de produção. O Globo, 21 out 1989. In: MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo**, v. 1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CALDWEL, Helen. Nosso primo americano, Machado de Assis. Trad. Hélio de Seixas Guimarães. **Machado de Assis em linha**. V. 6, n. 11, Rio de Janeiro, p. 01-13, 2013.

CALENDÁRIO DE SÉRIES. **Comédia dos deuses**. Disponível em: <<http://www.calendariodeseries.com.br/movie/comedia-dos-deuses>>. Acesso em: 16 jan. 2016

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CATRACA LIVRE. **Machado de Assis 100 anos depois**. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/geral/agenda/barato/machado-de-assis-%E2%80%93-100-anos-depois/>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

CINEASTA ROBERTO SANTOS. **Quincas Borba no presente**. Disponível em: <http://www.cineastarobertosantos.com.br/criticas_quincasborba_01.html>. Acesso em: 16 dez. 2016

CLARE, Cassandra. **Ler não é mais uma atividade solitária (Entrevista)**. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1504796-ler-nao-e-mais-uma-atividade-solitaria-diz-autora-cassandra-clare.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

CAMPOS, Fernando Cony. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. Editora Perspectiva, 1972.

_____. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutória**. Viva Voz. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981

CANAVILHAS, João. Da remediação à convergência: um olhar sobre os media portugueses. **Brazilian Journalism Research**, V. 8, n. 1, p. 7-21, 2012. Disponível em: <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/viewFile/369/362>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____ **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANEZIN, Paulo Frankilin Moraes; ALMEIDA, Thiago de. O Ciúme e as Redes Sociais: Uma Revisão Sistemática. **Pensando famílias. Revista Eletrônica em Psicologia**, V.19, n. 1, Porto Alegre, jun. 2015. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script>>. Acesso em 12 abr. 2016.

CARVALHAL, Tania Franco. Imagens da tradição: Haroldo de Campos e Octavio Paz. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha (Org.). **Transcrições: teoria e práticas**. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004. p.23-32.

CARVALHO, Camacho Larissa. **Práticas de Leituras e Escrita na Contemporaneidade: Jovens e Fanfictions**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, 2012. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/56394/000860576>. Acesso em: 20 set. 2016.

CARVALHO, Luiz Fernando. **CAPITU**. Projeto Quadrante. DVD Globo Marcas, TV Globo, Som Livre, 2008-2009.

CARR, Nicholas G. **A geração superficial: o que a internet está fazendo com nossos cérebros**. Trad. Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CASTRO, Cosette; FREITAS, Cristiana. Narrativa Audiovisual para Multiplataforma – Um Estudo Preliminar. **Revista Bliocom**, ano 2, ed. 7, 2010.

CATARSE. **Livro e game**. Disponível em: <<https://www.catarse.me/livroegame>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

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

_____. **“A resposta está nos nativos digitais”, diz o historiador Roger Chartier** (Entrevista a Cinthya Oliveira), 23 ago. 2016. Disponível em: <<http://hojeemdia.com.br/almanaque/a-resposta-est%C3%A1-nos-nativos-digitais-diz-o-historiador-roger-chartier-1.408767>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

_____. ‘Há um real perigo de a cultura impressa desaparecer’ (Entrevista a Rodrigo Alves), 04 out. 2014, **Jornal O Popular**. Disponível em: <<http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/h%C3%A1-um-real-perigo-de-a-cultura-impressa-desaparecer-1.675745>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

_____. Leitores e leitura na era da textualidade eletrônica. In: RIBEIRO, Ana Elisa. COSCARELLI, Carla Viana (Orgs.). **O hipertexto em tradução**. Trad. Valentina Vandeveld. Belo Horizonte: UFMG, 2007.p. 82- 96.

_____. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. Incertezas sobre o futuro do digital e do impresso (Entrevista a Angélica Queiroz). **Programa Conexões**, TV UFG, Jornal UFG Jornal UFG 72. Disponível em: <<https://jornalufgonline.ufg.br/n/80654-entrevista-roger-chartier-incertezas-sobre-o-futuro-do-digital-e-do-impresso>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

_____. Os livros resistirão às tecnologias digitais (Depoimento a Cristina Zahar). **Revista Nova Escola**. São Paulo: Editora Abril, Fundação Victor Civita, n. 204, ago. 2007. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/fundamentos/roger-chartier-livros-resistirao-tecnologias-digitais-610077.shtml?page=all>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

_____. **Roger Chartier fala sobre analfabetismo digital** (Entrevista). Disponível em: <<http://acervo.novaescola.org.br/formacao/roger-chartier-fala-analfabetismo-digital-leitura-livros-747601.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

CHECHINEL, André. Entrevista com Linda Hutcheon. **EdUFSC no jornal O Estado de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.editora.ufsc.br/noticia/detalhe/id/16>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

COHEN, Lisiane. **Memórias fotográficas de Machado de Assis** (Entrevista), 10-22 jun. 2008. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/machadodeassis/entrevista_lisiane.htm>. Acesso em: 03 dez. 2015.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CONEXÕES ITAÚ CULTURAL. **Dom Casmurro em Japonês** – conexões entrevista a tradutora em 07/03/2014. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/mapeados/dom-casmurro-em-japones-conexoes-entrevista-a-tradutora-chika-takeda/>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

_____. **Machado em tradução** – Japonês, em 25/05/2015. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/entrevistas/machado-em-traducao-japones/>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas ganha tradução em Japonês**. 18/05/2012. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/entrevistas/memorias-postumas-de-bras-cubas-ganha-traducao-em-japones/>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

COSCARELLI, Carla Viana (Org.). **Leituras sobre a leitura: passos e espaços na sala de aula**. Belo Horizonte: Veredas, 2013.

_____. **Tecnologias para aprender**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

_____. Textos e hipertextos: procurando o equilíbrio. **Linguagem em (D)iscurso**, Palhoça, SC, V. 9, n. 3, p. 549-564, set./dez. 2009.

COZER, Raquel. A internet me deixou burro demais!. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 28 mai. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2805200807.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: Introdução do inglês de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalho; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel. **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-362.

_____. Inter Textos, Inter Artes, Inter Media. Trad. Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria: revista de estudos de literatura**, V. 6, Faculdade de Letras da UFMG: Poslit, Belo Horizonte, p. 11-12, 1998-1999.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. Letramento Literário. In: **Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores**. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/letramento-literario>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

_____. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2012.

COSTA, Ana Lúcia. Machado de Assis e a Tradução: singularidades da práxis machadiana em diálogo com outros tradutores. **Scientia Traductionis**, n. 14, p. 71-84, 2003.

COSTA, Bruno. Personagens de si nas videografias do Youtube. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 206-219, mai.-ago., 2009.

_____. Práticas Autobiográficas Contemporâneas: as videografias de si. **Doc On-Line**, n. 6, p. 141-157, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.doc.Ubi.pt/06/artigobrunocosta>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Literatura comparada e tradução: práticas antigas, novas epistemologias. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha (Orgs.). **Transcrições: teoria e práticas**. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

DANTAS, Geórgia Geogletti Cordeiro. **A Cultura Informacional e Participativa de Fãs: Análise da rede e processo de criação**. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em: 11 mar. 2017.

DARTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente, futuro**. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. Novos alunos, novas leituras: ensinar literatura para a geração Z. In: SILVA, Rodrigo Fialho (Org). **Do texto ao contexto: história, literatura e educação**. Barbacena: MG: EdUEMG, 2015. p. 99-111.

DERRIDA, JACQUES. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEWET, Babi. Fan Fictions: leitores que viram escritores (Entrevista). **Blog Estante Virtual**, 2011. Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/05/23/fan-fictions-leitores-que-vm-escritores>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução: Da Semiótica à Cultura**. **Contextos** – revista do departamento de Letras, ICHS, UFOP, p. 78-83, 1996.

_____.; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. **Hiperleitura e esrileitura** [recurso eletrônico]: convergência digital, Harry Potter, cultura de fã. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Pdf/978-85-397-0769-0.pdf>>. Acesso em 16 jan. 2017.

_____. Narrativa transmídia: travessia entre Comunicação e Letras. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. V. 23, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4914>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

DUARTE, Pedro. Por que uma obra é clássica?. **O que faz de uma obra um clássico? Revista Poiésis**, n. 11, p. 191-196, nov. 2008.

DULTRA, Rogério. A legião de imbecis de Umberto Eco. **Democracia e Conjuntura** – Blog sobre conjuntura, política e democracia no Brasil, 17 jun. 2015. Disponível em: <<https://democraciaconjuntura.com/2015/06/17/a-legiao-de-imbecis-de-umberto-eco/>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Lisboa: Presença, 1979.

_____. Muito além da internet. **Caderno Mais**. Folha de São Paulo. São Paulo, 14 dez. 2003. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FACEBOOK. **Livro e Game**. Disponível em: <https://www.facebook.com/Livro-e-Game-415867665137481/?ref=page_internal>. Acesso em: 27 fev. 2017.

_____. **Tudo o que é sólido pode derreter** (2009). TV Cultura. Direção geral de Rafael Gomes. Episódios da Série. Disponível em: <<https://www.facebook.com/1595425777358333/videos/1595451414022436/>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

_____. **Tudo o que é sólido pode derreter**. Episódio 4 – Canção de Exílio. Disponível em: <<https://www.facebook.com/1595425777358333/videos/1595451414022436/>>. Acesso em 14 mar. 2016.

FAILLA, Zoara (Org.). Leituras em meio digital. **Retratos da Leitura no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Pró-livro, 2016. p. 100-109. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2017.

_____. **Retratos da Leitura no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto Pró-livro, 2016. Disponível em: <http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2017.

FANFICS. Disponível em: <<https://fanfics.com.br/>>. Acesso em: 03 out. 2016.
OITUDOCINEMA. Dom Casmurro no Facebook. Ilustração de Beatriz Carvalho. **Machado de Assis em versão Facebook**. Disponível em: <<https://oitudoemcima.wordpress.com/2011/12/01/dom-casmurro-no-facebook>>. Acesso em: 09 mar. 2016.

FANFICTION. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

_____. **Fanfic Interlúdio**. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/s/9890892/1/Interl%C3%BAdio>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

_____. **Fanfic Darling Escobar**. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/548811/Darling_Escobar/>. Acesso em: 08 nov. 2016.

_____. **Fanfic Postumamente**. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/historia/169707/Postumamente/capitulo/1/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

_____. **Fanfic Querido Joaquim** – Capítulo da fic Cartas de uma leitora. Disponível em: <<https://fanfiction.com.br/imprimir/historia/422904/capitulo/11>>. Acesso em: 31 out. 2016.

_____. **Fanfic Uma última viagem**. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/historia/466705/Uma_ultima_viagem/>. Acesso em: 01 out. 2016.

_____. **Fanfic Um Seminarista**. Disponível em:
<https://fanfiction.com.br/historia/18300/Um_Seminarista/capitulo/1/>. Acesso em: 23 nov. 2016.

FANFICTION.NET. Disponível em: <<https://www.fanfiction.net/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

_____. **Fanfic A verdade nua e crua**. Disponível em:
<<https://www.fanfiction.net/s/7338867/1/A-Verdade-Nua-e-Crua>>. Acesso em: 03 out. 2016.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Transmídiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataforma, convergências, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

FERNANDES, Millôr. O outro lado de Dom Casmurro. In: SCHPREJER, Alberto (Org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o Século XIX: Machado de Assis**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FERREIRA, Eliane F.C. Machado de Assis na história dos tradutores. **Séptimas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada**, Argentina, 2005. Disponível em:
<http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n3/inter_estudos/machado.html>. Acesso em: 25 out. 2015.

FERREIRA, Pollyanna Zati. O ethos pretensioso nos manuais de como fazer fanfictions: uma abordagem discursiva. **Revista Domínios de Lingu@gem**, Universidade Federal de Uberlândia, v. 10, n. 1, p. 131-145, jan. /mar. 2016. Disponível em:
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/viewFile/32153/18086>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

FERREIRA, Rogério de Souza Sergio. Literatura em hipertexto: da euforia ao ceticismo. In: **Interdisciplinar**, Edição especial, ABRALIN/SE, Itabaiana/SE, ano VIII, v. 17, p. 507-516, jan./ jun. 2013.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: Há futuro para a escrita?** Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Canal Sony compra produção nacional para atender cota de nova lei.** 26/11/2012. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/1191106-canal-sony-compra-producao-nacional-para-atender-cota-de-nova-lei.shtml>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

_____. **Festival de Gramado**, 06/08/2001. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118488/?page=3>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

_____. **Literatura pelas redes sociais tem adesão de autores consagrados.** Folha ilustrada, 09/05/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1451933-literatura-pelas-redes-sociais-tem-adesao-de-autores-consagrados.shtml>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

_____. **Mercado de livros digitais não decola no Brasil e estagna nos EUA e Europa.** Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/04/1759174-mercado-de-livros-digitais-nao-decola-no-brasil-e-estagna-nos-eua-e-europa.shtml>. Acesso em 12/02/2107.

_____. **Série tempera clássicos da literatura com senso crítico e boa interpretação.** Por Marco Aurélio Canônico – editor do Folhateen. 12/03/2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/03/705848-serie-tempera-classicos-da-literatura-com-senso-critico-e-boa-interpretacao.shtml>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GAMBIER, Y. Adaptation: une ambiguïté à interroger. **Meta: Translator's Journal**, v. 37, n. 3, p. 421-425, 1992. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/002802ar>> Acesso em: 22 mar. 2016.

GARCÍA, Alberto Matos. “Os jovens diante das telas: novos conteúdos e novas linguagens para a educação literária.” In: RETTENMAIER, Miguel; ROSING, Tânia (Orgs.). **Questões de literatura na tela.** Passo Fundo: Editora UPF, 2010, p.13-36.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** (Extratos) Edição bilíngüe. Cadernos Viva Voz. Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

GIBSON, Willian. **Neuromancer**. Trad. Alex Antunes (baseada na tradução da 1ª ed. de Maya Sangawa e Silvio Alexandre). 3. ed. São Paulo: Aleph, 2003.

GLEDSON, John. De Lamartine a La Fontaine. As traduções poéticas de Machado de Assis. In: FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Machado de Assis & Confrades de versos**. São Paulo: Minden, 1998.

_____. Traduzindo Machado de Assis: 'Dona Paula'. Trad. Luana Ferreira de Freitas. In: FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Machado de Assis: tradutor e traduzido**. Tubarão: Ed.Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. p. 19-33.

_____. Translating Machado de Assis/ Traduzindo Machado de Assis. **Scientia Traductionis**, n. 14, Trad. Luana Ferreira de Freitas, p. 6-63, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2013n14p6>>. Acesso em 05/11/2015.

GLOBO FILMES. **A Comédia Divina**. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/filme/acomediadivina/>>. Acesso em: 16 jan. 2016

GOLBECK, Jennifer. **O dilema das fritas enroladas**: Por que curtidas em mídias sociais dizem mais do que você pensa. (Vídeolegendado) Disponível em: <www.ted.com/talks/jennifer_golbeck_the_curly_fry_conundrum_why_social_media_likes_say_more_than_you_might_think?language=pt-br>. Acesso em: 12 abr. 2016.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Crítica de cinema no Suplemento Literário**. Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra/ Embrafilme, 1981.

GOMES, Rafael. **A trajetória de Tudo o que é sólido pode derreter**. Entrevista concedida a Christiane Matos e Carolina Agabiti. São Paulo, 10 out. 2013. Disponível em: <www.belasartes.br/revistas>. Acesso em: 04 mai. 2016.

_____. **Tudo o que é sólido pode derreter**. São Paulo: Leya, 2010.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias**. Do game à TV interativa. São Paulo: SENAC, 2003.

GOTTARDI, Ana Maria. A linguagem cinematográfica de Machado de Assis. In: GOTTARDI, Ana Maria; SILVA, Tânia Aparecida Tinonin da; SCOPARO, Tânia Regina Montana Toledo. **Machado, Eça e o Cinema**. Marília: Unimar; São Paulo: Arte & Ciência, 2008, p. 11-63.

GOTTARDI, Ana Maria; SILVA, Tânia Aparecida Tinonin da; SCOPARO, Tânia Regina Montana Toledo. **Machado, Eça e o Cinema**. Marília: Unimar; São Paulo: Arte & Ciência, 2008.

GUEDES, Fabrícia. Fanmades Music Videos: Autonomia do fã, apropriação e a produção de videoclipes. In: NICOLAU, Marcos (Org.). **Interacionalidades midiáticas**: das tecnologias de compartilhamento à supremacia dos fãs [recurso eletrônico]. João Pessoa: Ideia, 2015. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/elivre/livro_gmid_2015.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2017.

GUERRINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Machado de Assis**: tradutor e traduzido. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis : PGE/UFSC, 2012.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Literatura em Televisão**: Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV. Campinas. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 1995.

_____. Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis. In: GUERRINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Machado de Assis**: tradutor e traduzido. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGE/UFSC, 2012. p. 35-44.

HAYLES, N. Katherine. **Literatura Eletrônica**: novos horizontes para o literário. São Paulo: Global/ Editora UPF. 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Chechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

IMAGEM TEMPO. **Entrevista com Wagner Assis**. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com/machadodeassis/entrevista_wagner.htm>. Acesso em: 03 dez. 2016.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural** – Machado de Assis. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2815/machado-de-assis>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

JEHA, Julio. Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica. **Todas as letras**, n. 6, São Paulo, p. 123-129, 2004.

JENKINS, Henry. Convergência e conexão são o que impulsiona a mídia agora (Entrevista). In: KALINKE, Priscila. ROCHA, Anderson. **Diálogos Midiológicos** 33, Intercom, RBCC São Paulo, v. 39, n. 1, p. 213-219, jan./ abr. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/interc/v39n1/1809-5844-interc-39-1-0213.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

_____. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

_____. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Entrevista**: Henry Jenkins fala sobre a relação dos fãs com as narrativas. Miguel Conde. Globo Universidade, ago. 2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/08/entrevista-henry-jenkins-fala-sobre-relacao-dos-fas-com-narrativas.html>>. Acesso em: 09 mar. 2017.

_____. **Fans, bloggers and gamers**: exploring participatory culture. Nova Iorque: New York University Press, 2006.

_____. Lendo criticamente e lendo criativamente. Trad. Gabriel Morato. **Revista Matrizes**, ECA/USP, São Paulo. V. 6, n. 1-2, p. 11-24, 2012. Disponível em: <www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/48047/51801>. Acesso em: 02 jan. 2017.

_____. O que aconteceu antes do YouTube?. In: BURGUESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Trad. Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009. p. 143-164.

_____. **Quentin Tarantino's Star Wars?**: Digital Cinema, Media Convergence, and Participatory Culture. Disponível em: <<http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/starwars.html>>. Acesso em: 28 set. 2016.

_____. **Textual Poachers** – television fans and participatory culture. New York: Routledge, 1992.

JOHNSON, L.; ADAMS BECKER, S.; ESTRADA, V.; FREEMAN, A. (2015). **NMC Horizon Report**: Edição Educação Básica. Austin, Texas: The New Media Consortium, 2015. Disponível em: <<http://ppgtic.ufsc.br/files/2015/11/2015-nmc-horizon-report-k12-PT.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

KAZ, Roberto. Personagens de autor português ganham vida no *Facebook*. **Folha de São Paulo**, 24/05/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/919641-personagens-de-autor-portugues-ganham-vida-no-facebook.shtml>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

KLEIMAN, A. B. Introdução: o que é letramento? Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, A. B. (Org.). **Os significados do letramento**. São Paulo: Mercado de Letras, 2004.

LAFLOUFA, Jacqueline. **#TwitterFiction, o festival de literatura de ficção do Twitter, começa em maio**. Disponível em: <<http://www.b9.com.br/55378/social-media/twitterfiction-o-festival-de-literatura-de-ficcao-do-twitter-comeca-em-maio>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

LAJOLO, Marisa (Org.). **Antologia de contos contemporâneos**: histórias de quadros e leitores. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

LA STAMPA. **Umberto Eco**: “Con i social parola a legioni di imbecilli”. 10 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.lastampa.it/2015/06/10/cultura/eco-con-i-parola-a-legioni-di-imbecilli/>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

LEIBLEIN, L. ‘Cette belle langue’: the ‘tradaptation’ of Shakespeare in Quebec. In: HOESENLAARS, T. (Ed.). **Shakespeare and the language of translation**. London: Arden, 2012. p. 255-269.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva** – por uma antropologia do ciberespaço. Trad. L. P. Rouanet. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. A Emergência do Cyberspace e as mutações culturais. In: PELLANDA, Nize Maria; PELLANDA, Eduardo Campos (Orgs.). **Ciberespaço**: Um Hipertexto com Pierre Lévy. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

_____. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIRA, Klaus Roger. Papo de Carol: Uma Releitura de Machado de Assis em Tempos de Convergência. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXII Prêmio Expocom – Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação, 2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/expocom/EX47-1779-1.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

LOGAN, Robert K. **Que é informação?** A propagação da informação na biosfera, na simbolosfera, na tecnosfera e na econosfera. Trad. Adriana Braga. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2012.

LUIZ, Lucio. A expansão da cultura participatória no ciberespaço: fanzines, fan fictions, fan films e a “cultura de fã” na internet. In: **Simpósio Nacional da ABCIBER**, 2. Anais eletrônicos. São Paulo: CENCIB/PUC-SP, 2008. Disponível em: <<http://www.cencib.org/simposioabciber/PDFs/CC/Lucio%20Luiz.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2016.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela:** modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas.** 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

MAGALHÃES, Junior, R. *Ao redor de Machado de Assis* (Pesquisas e Interpretações) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MARTIN, George R.R. Hands off my characters. 8 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.smh.com.au/entertainment/books/george-rr-martin-hands-off-my-characters-20131108-2x6fb.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

MASSA, Jean-Michel. **A Juventude de Machado de Assis.** 1839-1870: ensaio de biografia intelectual. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. Machado de Assis: tradutor ou recriador. **Bula revista:** Literatura e Jornalismo Cultural. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/machado-de-assis-tradutor-ou-recriador>>. Acesso em: 20 out. 2015.

_____. **Machado de Assis tradutor.** Trad. Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Reflexões sobre a leitura, em Ler e Escrever.** Ensaios. Lisboa: IN-CM, 1987.

MATTAR, JOÃO. **YouTube e Educação:** o uso de vídeos em EAD. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.joaomattar.com/youtube-na-educacao-o-uso-de-videos-em-ead.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

MAWAKDIYE, Alberto. **História bem longe do fim**. Entrevista com Roger Chartier e José Castilho Neto, Editora Unesp, 21 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/blog/historia-bem-longe-do-fim-21-08-2013-12-16>>. Acesso em 12 fev. 2017.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1988.

MEMÓRIA GLOBO. **Capitu**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/premios.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2016

MENDES, João Maria. **Introdução às Intermidialidades**. Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

MERINO, R. Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos. In: CHAUME, F.; AGOST, R. (Eds.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló: Universitat Jaume, 2001, p. 231-238.

MIRANDA, Fabiana M. Fandom: um novo sistema literário digital. **Hipertextus**, n. 3, p. 1-2, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.hipertextus.net/volume3/Fabiana-Moes-MIRANDA.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2017.

MITTERMAYER, Thiago. Narrativa transmídia – entrevistas com Vicente Gosciola e Maurício Mota. **Sociotramas Wordpress**. 22 abr. 2014. Disponível em: <<https://sociotramas.wordpress.com/2014/04/22/narrativa-transmidia-entrevistas-vice-gosciola-e-mauricio-mota/>>. Acesso em: 03 mai. 2106.

MORAN, J. M. Desafios da televisão e do vídeo à escola. **Integração das Tecnologias na Educação**, Ministério da Educação, 2005. p. 96-100.

MOUREN, Yannick. Le film comme hypertexte. **Poétique**, Paris, Seuil, n. 93, p. 113-122, fev. 1993.

MUANIS, Felipe. Aprendendo a ler televisão: uma confluência possível. **Revista TXT**, UFMG, Belo Horizonte, MG, v. 1, n. 1, 2005.

MUCCI, Latuf Isaias. Para uma retórica do hipertexto. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Literatura e Hipertexto, Universidade Federal de Juiz de Fora, V. 14, n. 1, p. 11-20, jan./jul. 2010.

MÜLLER, Eggo. Where Quality Matters: Discourses on the Art of Making a YouTube Video. In: SNICKERS, Pelle; VONDERAU, Patrick. **The Youtube Reader**. Stockholm: National Library of Sweden, 2009. p. 126-139.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Minisséries brasileiras: um lugar de memória e de (re)escrita da nação. **II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação**, São Paulo, 2009.

MURAKAMI, Raquel Yukie. Ficwriters, leitores e fanfictions: A personagem no fandom e a experiência dos fãs leitores e escritores. **Ciberlegenda** – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2013. Disponível em: <<http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/ficwriters-leitores-e-fanfictions-0>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Trad. Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

NAKAGOME, Patrícia Trindade; MURAKAMI, Raquel Yukie. Autoria em questão na era da cibercultura. **Criação e Crítica**, n. 12, p. 150-160, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/74769/84835>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

NA TV. **Fãs fazem abaixo-assinado pela volta de seriado da TV Cultura**. Disponível em: <<http://natv.ig.com.br/index.php/2011/01/19/fas-fazem-abaixo-assinado-por-volta-de-seriado-da-tv-cultura/>>. Acesso em: 04 mai. 2016

NELSON, Theodor Holm. **Literary Machines**. 93, 1, Mindful Press, Sausalito CA, 1980.

O CABIDE FALA. **Conheça um pouco mais de Mayara Constantino em #Entrevista**. Disponível em: <<http://www.ocabidefala.com.br/2014/08/conheca-um-pouco-mais-de-mayara.html>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

O GLOBO. **Autores revelados pelo Wattpad, rede social literária, atraem a atenção de editoras brasileiras** – por Liv Brandão. 02/12/2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/autores-revelados-pelo-wattpad-rede-social-literaria-atraem-atencao-de-editoras-brasileiras-14711030#ixzz4VbxO1BEv>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

_____. **Morre cineasta português Manoel de Oliveira aos 106 anos**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/morre-cineasta-portugues-manoel-de-oliveira-aos-106-anos>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

_____. **Morre Haroldo Marinho Barbosa, diretor de “Engraçadinha”**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/morre-haroldo-marinho-barbosa-diretor-de-engracadinha-11123066#ixzz3x026Kjq>>. Acesso em: 20 jan. 2106

OLIVA, Pereira Osmar. **Cartas para Mariana**: contos. Montes Claros, MG: Unimontes, 2011.

_____. **O corpo e a voz**: inscrições do masculino em narrativas queirosianas. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões. Ética ou éticas da tradução?. **Tradução em Revista**, v. 4, p. 1-8, 2007. Disponível em: <<http://www.Maxwell.lambda.ele.puc.rio.br>>. Acesso em: 22 set. 2013.

O'REILLY, Tim. **What Is Web 2.0** – Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. O'Reilly Publishing, 2005.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Em Bressane, o texto, com perdão do trocadilho, é mero pretexto. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 21/10/2008.

OUTROCINE. **A nota**. Direção Kauê Klomfahs. Produção de curtametragista universitária brasileira do curso de Cinema Digital da Universidade Metodista de São Paulo. Disponível em: <<http://outrocine.blogspot.com.br>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

_____. **A nota**, curta-metragem, curso de Cinema Digital, Universidade Metodista de São Paulo. Disponível em: <<http://outrocine.blogspot.com.br/2008/09/curta-baseado-em-conto-de-luis-fernando.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

PAZ, Otávio. **Tradução**: literatura e literalidade. Trad. Doralice Alves de Queiros. Belo Horizonte: FALE, 2009.

PECHI, Daniele. 8 razões para usar o *YouTube* em sala de aula: Descubra como esta rede social pode ajudar você a produzir vídeos e planejar aulas mais dinâmicas e interessantes para seus alunos. **Nova Escola**, nov. 2011. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/1350/8-raoes-para-usar-o-youtube-em-sala-de-aula>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. **Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter**. Dissertação (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PEREIRA, Maria Antonieta. Para ler o texto e o grupo: rizoma, árvore e rede. In: RICARDO, A. Carneiro et al (Org.). **Na trama da rede social**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2007. p. 21-36.

_____. **Redes Literárias**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2007.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. Relações entre textos verbais e não-verbais. **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Belo Horizonte: Lê, 1985.

PEIRCE, C.S. **Escritos Coligidos**. Seleção de Armando Mora D'Oliveira. 3. ed. Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Semiótica e filosofia**. 2. ed. Trad. Octanny Silveira de Motta e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PLATAFORMA DO LETRAMENTO. **Machado de Assis ganha animação da TV Escola**. Acervo Dicas Letradas. Disponível em: <<http://www.plataformadoletramento.org.br/acervo-dica-letrada/873/machado-de-assis-ganha-animacao-da-tv-escola.html>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

PORTA CURTAS. **Tudo o que é Sólido Pode Derreter**, 2005, Curta metragem. Direção de Rafael Gomes (16 min.). Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=tudo_o_que_e_solido_pode_derreter>. Acesso em: 28 abr. 2016.

PRADO, Gilberto. **Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário**. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

_____. Experimentações artísticas em redes telemáticas. In: DOMINGUES, Diana; VENTURELLI, Suzete (Orgs.). **Criação e poéticas digitais**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2005.

PRIMO, Alex. O aspecto relacional das interações na *Web 2.0*. **E- Compós**, Brasília, v. 9, p. 1-21, 2007.

PULL, Paula Regina. ARAÚJO, Willian Fernandes. YouTube como espaço de construção da memória em rede: possibilidades e desafios. **Revista Famecos**, Tecnologias do Imaginário, Porto Alegre, v. 19, n. 3, p. 705-722, set./dez. 2012.

QUEIROZ, João. Sobre a tradução intersemiótica – entrevista com Augusto de Campos. **Periódicos UFSC**, v. 2, n. 22, p. 280-302, 2008. Disponível em: <www.periódicos.ufsc.br>. Acesso em: 08 set. 2013.

QUEIROZ, Maria Eli. **Machado de Assis e a religião**: considerações acerca da alma machadiana. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2008.

RADFAHRER, Luli. O domínio do Facebookistão. **Folha de São Paulo**, Ed. 835, 27/01/2015. Disponível em www1.folha.uol.com.br/colunas/luliradfahrer. Acesso em 10/04/2016.

RAMOS, Fernão. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

RD1. **Canal Sony compra séries da Band, Cultura e Globo; entenda**. Publicado em 26/12/13. Disponível em: <<http://rd1.ig.com.br/canal-sony-compra-series-da-band-cultura-e-globo-entenda/>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

REBELLO, Lúcia Sá. Sempre presente, o pensamento teórico de Haroldo de Campos numa entrevista imaginada. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha (Org.). **Transcrições**: teoria e práticas. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2004.

RELEITURAS. **Mario Prata**. Disponível em: <http://www.releituras.com/marioprata_bio.asp>. Acesso em: 18 jan. 2016.

REVOLUÇÃO EBOOK. **Escritora Mostra Novos Caminhos para Publicar sem Editoras**. 30/04/2012. Disponível em: <<http://revolucaoebook.com.br/escritora-fanfic-harry-potter-mostra-como-publicar-se-editoras/>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

REZENDE, Nathalia; NICOLAU, Marcos. Fã e Fandom: estudo de caso sobre as estratégias mercadológicas da série Game of Thrones. **VIII Simpósio Nacional da ABCiber**, 2014. Disponível em: <https://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/nathalia_michelle_grisi_rezende_60.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

RIBEIRO, Andréa Lourdes. Jogos online no ensino-aprendizagem da leitura e da escrita. In: COSCARELLI, Carla Viana (Org.). **Tecnologias para aprender**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016. p. 160-174.

RIBEIRO, Ana Elisa. Questões provisórias sobre literatura e tecnologia: um diálogo com Roger Chartier. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 47, p. 97-118, jan./ jun. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n47/2316-4018-elbc-47-00097.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

RIBEIRO, Ana Elisa. COSCARELLI, Carla Viana. **Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas**. São Paulo: Autêntica, 2005.

_____. Letramento digital. **Glossário Ceale**. Termos de alfabetização, Leitura e Escrita para educadores. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/letramento-digital>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

_____. **O hipertexto em tradução**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ROBB, Alice. **92 Percent of College Students Prefer Reading Print Books to E-Readers**. Entrevista com Naomi Baron. 14 jan. 2015. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/120765/naomi-barons-words-onscreen-fate-reading-digital-world>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

ROCHA, Sérgio Luiz da. **Leitura e escrita na era das mídias**. Disponível em: <alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/.../sem16/COLE_3841.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2016.

ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

ROSENTHAL, Adolfo. Record quer mostrar Machado de Assis ‘desconhecido’ em “Os Óculos de Pedro Antão”, 20/11/2008, por Fabíola Tavernard. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2008/11/20/ult4244u1960.jhtm>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa Transmídia e Transficcionalidade. **Revista Celeuma, Está tudo misturado: a aproximação cada vez mais forte entre as diferentes artes**, n. 3, dez. 2013. Disponível em: <www.mariantonia.prceu.usp.br>. Acesso em: 20 abr. 2016.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor: literatura e mass media**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SALAVERRÍA, Ramón; GARCIA AVILÉS, José Alberto; MASIP, Pere. Concepto de Convergencia de Medios. In: LOPEZ, Xosé; PEREIRA, Xosé (Orgs.). **Convergencia Digital: Reconfiguración de los Medios de Comunicación en España**. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010. p. 41-64.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Razão Social, 1992.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Palus, 2004.

_____. **O que é Semiótica**. 3. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Para compreender a Ciberliteratura**. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 229-240, jul./ dez. 2012.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Palus, 2005.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTIAGO, Celso. Entrevista: games como recursos para a aprendizagem. **Revista Nova Escola**, Blog Tecnologia na Educação, 06 mar. 2013. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/23/games-como-recurso-aprendizagem>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

SANTIAGO, Maria Magda. O preço do livro e a formação de leitores. In: HIGINO, Anderson; BARBOSA, Clarisse; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). **Formando Leitores de telas e textos**. Belo Horizonte: Linha editorial Tela e Texto, FALE/UFMG, 2007.

SANTOS, Roberto. **Quincas Borba no presente**. Disponível em: <http://www.cineastarobertosantos.com.br/criticas_quincasborba_01.html>. Acesso em: 16 dez. 2015.

SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Nos Labirintos de Dom Casmurro**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

SARLO, Beatriz. **Instantâneas**: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel, 1996.

SCHPREJER, Alberto. **Quem é Capitu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante. **Galaxia**, São Paulo, n. 24, p. 153-165, dez. 2012.

SILVA, Mírian Rita Lucena. O labirinto Youtube: o site em que vídeos florescem e as veredas se bifurcam. **Universitas**: Arquitetura e comunicação social, v. 9, n. 1, p. 9-18, jan./ jun. 2012.

SIQUEIRA, Márcio André Padrão de. **A desconstrução da fanfiction**: resistência e mediação na cultura de massa. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2008. Disponível em: <http://www.bdt.d.ufpe.br/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3590>. Acesso em: 26 out. 2016.

SOARES, Magda. Novas práticas de leitura e escrita: letramento digital. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 81, p. 143-160, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

SPIRITFANFICS. Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/home/>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

_____. **Fanfic A cold junes night**. Disponível em: <<https://spiritfanfics.com/historia/cold-walls-2761174>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Do texto ao intertexto. In: _____. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 225-236.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./ dez. 2006.

SZKLARZA, Eduardo. A Internet nos deixa estúpidos: entrevista com Mark Bauerlein. **Super Interessante**, edição 256, setembro de 2008. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/tecnologia/a-internet-nos-deixa-estupidos-entrevista-com-mark-bauerlein>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

TADDEI, Roberto. O que a internet está fazendo com nossos cérebros: entrevista com Nicolas Carr. **Carta Capital**, 17/11/2011. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/educacao/o-que-a-internet-esta-fazendo-com-nossos-cerebros>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

TARDIF, Maurice; LESSARD, Claude; LAHAYE, Louise. Os professores face ao saber – esboço de uma problemática do saber docente. **Teoria & Educação**, Porto Alegre, n. 4, 1991.

_____. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TAVARES, Marcus. **Literatura e TV**: Entrevista com Sandra Reimão. Disponível em: <<http://revistapontocom.org.br/entrevistas/literatura-e-televisao>>. Acesso em: 15 mai. 2016.

TELEDRAMATURGIA. **Tudo O Que É Sólido Pode Derreter**. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tudo-o-que-e-solido-pode-derreter/>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

TECMUNDO. **O que é a nuvem e por que você deve assinar um plano de armazenamento**. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/onedrive/106484-nuvem-que-voce-deve-assinar-plano-armazenamento.htm>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

TODD, Ana. **Repubblica**: Anna Todd fala sobre Indiana Evans e Daniel Sharman em entrevista para site italiano (Entrevista). Disponível em: <<http://afterbrasil.com/2016/04/04/repubblica-anna-todd-fala-sobre-indiana-evans-e-daniel-sharman-em-entrevista-para-site-italiano>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

TORNQUIST, Helena. Tradução e Recepção: textos dramáticos traduzidos por Machado de Assis. **Scientia Traductionis**, n. 14, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2013n14p64>>. Acesso em: 23 out. 2015

TUDO O QUE É SÓLIDO. Disponível em: <<http://tudooquesolido.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

TVBRASIL. **Cinco vezes Machado**. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/cinco-vezes-machado>>. Acesso em: 05 jan. 2016

TV ESCOLA. Disponível em: <www.tvescola.mec.gov.br>. Acesso em: 08 mai. 2016.

_____. **Aurora sem dia**, 2013 (curta de animação- duração 00:17:53). Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/aurorasemdia>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

_____. **A Ciência do bem e do mal**, 2015 (curta de animação – duração 00:11:29). Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/cienciadobemedomal>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

_____. **Miss Dollar**, 2013 (curta de animação – duração 00:11:37). Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/missdollar>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

_____. **Tênis da hora**, 2014 (curta de animação – duração 00:11:33). Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/tenisdahora>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

_____. **Um Apólogo**, 2013 (curta de animação – duração 00:12:33). Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/umapologo>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

TVUOL. Metrópolis. **Tudo o que é sólido pode derreter**. Entrevistas com elenco, diretores, roteiristas e produção. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--serie-tudo-que-e-solido-pode-derreter-04023360E0C19326>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

TWITTER. **Tudo o que é sólido**. Disponível em: <<https://twitter.com/tudooqueesolido>>. Acesso em: 23 abr. 2016

UFAL. **Alunos premiados no Intercom Nordeste conseguem vaga para evento nacional**. Trabalho iniciado em disciplina de Comunicação ganhou destaque na Expocom regional. (Jhonathan Pino – jornalista). Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/estudante/noticias/2015/07/alunos-sao-premiados-no-intercom-nordeste-e-conseguem-vaga-para-evento-nacional>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

UOL. **Fanfiction**: Crie seu spoiler. Texto de Bárbara Stefanelli. Disponível em: <<http://tab.uol.com.br/fan-fiction/>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

_____. **Record quer mostrar Machado de Assis “desconhecido” em “Os Óculos de Pedro Antão”**. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2008/11/20/ult4244u1960.jhtm>>. Acesso em: 16 jan. 2016

_____. **Toni Venturi termina filme baseado em Machado de Assis**. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2015/01/toni-venturi-termina-filme-baseado-em-machado-de-assis>>. Acesso em: 16 jan. 2016

_____. **TV Escola abre inscrições para editais**. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2012/06/tv-escola-abre-inscricoes-para-editais/>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

USP. **Jornal da USP**, ano XXII, n. 795, Universidade de São Paulo. Disponível em: <www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp795/cinema.htm>. Acesso em: 12 jan. 2016.

VARGAS, Maria Lucia Bandeira. **O fenômeno fanfiction** [recurso eletrônico]: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2015. Disponível em: <www.upf.br/editora>. Acesso em: 23 out. 2016.

VARIANTE. **Lista de episódios do Caso Especial da Rede Globo**, Parte III: 1974. Disponível em: <http://variantemusicapoliticaeoutrosassuntos.blogspot.com.br/2015/02/lista-de-episodios-do-caso-especial-da_11.html>. Acesso em: 12 jan. 2016.

VAVEL. **Paramount compra los derechos de explotación de “After”, ficción inspirada en One Direction**. Disponível em: <<https://www.vavel.com/es/cine/404013-paramount-compra-los-derechos-de-explotacion-de-la-ficcion-after-inspirada-en-one-direction.h>>. Acesso em: 16 jan. 2017.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. O Suicida e o computador. In: _____. **O Suicida e o computador**. Porto Alegre: L&PM, 1992.

VEEN, Wim; VRAKKING, Ben. **Homo zappiens**: educando na era digital. Trad. Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2009.

VIIRI, Piret. **Literature in cyberspace**, 2006. Disponível em: <<http://www.folklore.ee/Folklore/vol29/cyberlit.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

WIKIPEDIA. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nativo_digital>. Acesso em: 15 fev. 2017.

WORDPRESS. **A literatura mais fácil, diferente e autêntica**. Disponível em: <<https://marcianossabemler.wordpress.com/2016/03/01/a-literatura-mais-facil-diferente-e-autentica/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

_____. **Bate Papo “Esqueça um livro”**. Entrevista de Felipe Brandão com Rafael Gomes e Mayara Constantino. Disponível em: <<https://esquecaumlivro.wordpress.com/2013/10/02/bate-papo-esqueca-um-livro/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis**: Uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

XAVIER, Ismail. Do texto filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tania (et al). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú cultural, 2003.

YOUTUBE. **Adaptation** (Adaptação), Spike Jonze/Charlie Kaufman, EUA, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Acesso em: 16 mar. 2016

_____. **Estatísticas**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

_____. **Fan video Um beijo a furto**. Adaptação do conto ‘Uns braços’, de Machado de Assis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhFdJzIzSDI&t=8s>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

_____. **Papo de Carol #1 – Relacionamentos à distância** (Vídeoblog – 3:16) Publicado em 23 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KwnBXX9icrA>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

_____. **Papo de Carol #2 – Ciúmes** (Vídeoblog – 3:54). Publicado em 27 de novembro de 2014. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_x_xCELyG_A. Acesso em 12/03/2016.

_____. **Papo de Carol #3 – Ciúme parte II** (Vídeoblog – 3:54). Publicado em 28 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NbvjVOAlhj4>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

_____. **Tudo o que é sólido pode derreter**. Episódio 07 – Dom Casmurro (24:15 min.)
Publicado em 15 de dez de 2015. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=wm1TA9B5gmo>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

ZACHARIAS, Valeria Ribeiro de Castro. Letramento digital: desafios e possibilidades para o ensino. In: COSCARELLI, Carla Viana (Org.). **Tecnologias para aprender**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016. p. 16-29.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. Curitiba: Ibpex, 2010.