

UM PROJETO DE ESCRITA AUTORAL INTERMIDIÁTICA: O VÍDEO-ENSAIO *DIES IRAE, HOMINES IRAE*¹

AN INTERMEDIAL AUTHORIAL WRITING PROJECT: THE VIDEO ESSAY *DIES IRAE, HOMINES IRAE*

Carolina Vanso França²

RESUMO: Neste artigo, propomos analisar o vídeo-ensaio *Dies irae, homines irae*, um projeto de escrita autoral multimodal intermediária em francês (língua não-materna), concebido e realizado em contexto universitário. Acorados na perspectiva da Intermedialidade (RAJEWSKY, 2005; CLÜVER, 2011), esmiuçaremos o processo de criação do projeto intermediário, levantando os índices que permitem caracterizá-lo como produção autoral multimodal intermediária, revelando de que maneiras as estratégias de reformulação interdiscursiva e os recursos intersemióticos utilizados garantem ao vídeo-ensaio seu caráter de transposição midiática (RAJEWSKY, 2005) e de transcrição (GARCIA, 1990). Como *locus* discursivo autônomo, a produção autoral intermediária é a garantia da inscrição do estudante como sujeito discursivo em língua outra, ao mesmo tempo em que engendra um espaço de negociação intersubjetiva a sujeitos espectadores da obra autoral.

Palavras-chave: Yasmina Reza. Transposição midiática. Teatro. Cinema. Vídeo-ensaio. Autoria.

ABSTRACT: In this article we propose an analysis of the video essay *Dies irae, homines irae*, a multimedia intermedial authorship writing project in French as an additional language, executed in the context of college education. Based on intermedial research (RAJEWSKY, 2005; CLÜVER, 2011), we'll detail its creative process showing which elements allows us to categorize the video as a multimedia intermedial authorial text, indicating how the usage of strategies of interdiscursive reformulation and intersemiotic resources guarantee its character of media transposition (RAJEWSKY, 2005) and transcreation (GARCIA, 1990). As an autonomous discursive **locus**, the intermedial authorial text it's the guarantee of the student's inscription as an individual in another language, while creating a space of intersubjective negotiation to others.

Keywords: Yasmina Reza. Medial transposition. Theater. Cinema. Video essay. Authorship.

¹ Artigo recebido em 22 de setembro de 2019 e aceito em 21 de novembro de 2019. Texto orientado pelo Prof. Dr. Paulo Roberto Massaro (FFLCH-USP).

² Graduanda do Curso de Bacharelado em Letras Francês-Português da FFLCH-USP.
E-mail: carolina.franca@usp.br



INTRODUÇÃO

Engajar-se como o Eu do discurso que se coloca interacionalmente em relação a um Tu não só mobiliza identidades, mas sobretudo desloca subjetividades constituídas na e pela linguagem, já esclarecia Benveniste em 1966. Além do mais, articulando, na Linguística, o dialogismo de Bakhtin com a abordagem psicanalítica do sujeito de Lacan, Authier-Revuz (1982; 1990) distingue esta heterogeneidade constitutiva da mostrada no discurso, revelando, por conseguinte, variados planos polifônicos que caracterizam toda configuração enunciativa. Sejam comentários nas redes sociais, postagens em *blogs* pessoais ou comunitários, publicação de narrativas ficcionais próprias ou transformativas, evidencia-se, de toda forma e igualmente, portanto, que a inserção do indivíduo no mundo e nas múltiplas comunidades a que possa pertencer se dá pela reatualização, pela ressignificação de discursos alheios, incorporados e amalgamados na interação discursiva Eu-Outro.

Convém salientar ainda que diferentes aspectos identitários-subjetivos serão deslocados por diferentes práticas sociais de uso da língua. Assim, um comentário opinativo sobre um filme assistido lida com preferências subjetivas do tipo gosto/desgosto quanto ao gênero cinematográfico em questão, ao passo que uma resenha crítica sobre o mesmo objeto pressupõe reflexões que levantam questões relevantes à identidade do sujeito-receptor, portanto sua posição no mundo e em relação à narrativa cinematográfica. Não está em discussão, aqui, se um gênero discursivo é mais subjetivo/objetivo que outro. Como salienta Kerbrat-Orecchioni (1980), todo discurso é, em alguma medida, subjetivo visto que, de acordo com seus parâmetros de produção, será construído por um indivíduo; por outro lado, o grau de subjetividade presente se delineará segundo as possibilidades apresentadas pelas características que delimitam os diferentes gêneros discursivos.

Se, por um lado, esta descrição extremamente sintética do objeto “engajamento discursivo” (AUTHIER-REVUZ, 1990) em língua materna se tornou praticamente lugar comum em publicações na área da Linguística Geral a partir dos anos 1960, por outro, a Linguística Aplicada tem questionado mais recentemente, sobretudo no Brasil, na virada do século XXI, de que maneiras a referida constituição discursiva do sujeito se operacionaliza no processo de aquisição-aprendizagem de uma língua não-materna, sobre o qual incidem, além de estratégias de apropriação linguística variadas e individuais, formas de negociar a identidade nesta língua outra (SIGNORINI, 1998).

Tendo por meta contribuir para o debate científico centrado na constituição da identidade-subjetividade do sujeito em língua não-materna, projetos de pesquisa-ação envolvendo graduandos em Letras (Habitação em Francês) da Universidade de São Paulo vem sendo desenvolvidos desde 2014. Os referidos projetos de pesquisa têm por objetivo discutir o processo de criação



autoral em francês de sujeitos-aprendizes de níveis B1 e B2 do *Quadro europeu comum de referência para as línguas* (Conselho da Europa, 2001) por meio da análise de suas produções multimodais, obtidas graças a procedimentos de transposição midiática (RAJEWSKY, 2005, p. 51), realizados com base na leitura de um texto teatral francófono contemporâneo, concomitante à recepção da obra cinematográfica que ao primeiro corresponde.

Denegando fronteiras estanques entre os conteúdos das disciplinas de língua e os de literatura, os projetos de pesquisa-ação implementados geram discussões teóricas em língua francesa sob a perspectiva dos Estudos da Intermidialidade (RAJEWSKY, 2005; CLÜVER, 2011) que, por sua vez, culminam com o desenvolvimento de um projeto de escrita autoral multimodal intermidiática para cada estudante matriculado, na qual certas formulações linguístico-discursivas prototípicas do nível de proficiência a ser alcançado devem potencialmente caracterizar o discurso do sujeito-aprendiz, tornado autor.

Por conseguinte, ao longo do artigo, trataremos de um dos projetos de escrita autoral multimodal intermidiática concebidos e realizados em 2017: o vídeo-ensaio *Dies irae, homines irae*³. Apresentaremos e analisaremos a obra da graduanda em Letras, produzida em língua francesa não-materna, esmiuçando seu processo de criação, de modo a levantar os índices que permitem caracterizá-la como produção autoral multimodal intermidiática, engendrada nas confluências das redes de sentidos emergentes por um lado, do texto teatral *Le Dieu du carnage* (REZA, 2011) e, por outro, da obra cinematográfica *Carnage* (POLANSKI; REZA, 2007)⁴.

TEXTOS E ENTRE-TEXTOS: UMA DISCUSSÃO SOBRE A INTERMIDIALIDADE

Desde a exposição vanguardista de Duchamp, composta por seus *ready-mades*, as artes como a pintura e a escultura constituíram novas possibilidades de inter-relação e interação, ao se verem reconceituadas como mídias, nas quais está implicado um “cruzamento de fronteiras midiáticas” (CLÜVER, 2011, p. 8). A esse fenômeno deu-se o nome de **intermidialidade**,

³ O vídeo-ensaio pode ser assistido no Youtube, por meio do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=o-IGGztsefo>>.

⁴ A nosso conhecimento, o texto da peça teatral de Yasmina Reza nunca foi traduzido para o português. Em contrapartida, o filme de Roman Polanski foi lançado no Brasil sob o título *O Deus da carnificina*.



terminologia que, muito embora não fosse um conceito de todo novo, passa a figurar no discurso acadêmico de forma mais consistente a partir dos anos 1980. No entanto, este aspecto intermediário das artes alçado a primeiro plano pelas experiências artísticas das vanguardas do século XIX já se figurava na modalidade material de construção de mídias como a ópera, por exemplo, mas será ao longo do século XX que veremos este modo de composição tornar-se a base comum de todas as novas experimentações artísticas, principalmente após o surgimento do cinema.

Assim apresentado, o conceito de intermedialidade pode parecer de definição estável e universal, mas, na realidade, seu debate compreende uma variedade de abordagens heterogêneas, o que já se afigura no problema da construção da definição de **mídia**. Segundo Clüver, a base de toda discussão sobre intermedialidade, no que pese as diferentes definições para o conceito de mídia, parte da abordagem da **modalidade material**, ou seja, os meios técnicos de produção e os instrumentos de transmissão de um texto midiático⁵, onde mídia é compreendida como **mídia de comunicação**, “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2011, p. 9).

Assim, é a “suposição de fronteiras tangíveis entre mídias individuais, bem como de especificidades e diferenças midiáticas” (RAJEWSKY, 2012, p. 53) trazidas pela materialidade da constituição do texto que constitui a categoria fundamental de uma análise que se utilize do conceito de intermedialidade. Contudo, o termo ainda pode ser compreendido em duas acepções distintas, como o faz Rajewsky (2005) distinguindo a intermedialidade **em sentido amplo** daquela **em sentido estrito**.

Entendida em sua amplitude, a intermedialidade serve, primeiramente, como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que, em alguma medida, situam-se em um “entre lugar” (RAJEWSKY, 2012, p. 54) midiático. Nesta perspectiva, intermedialidade designa todo e qualquer texto no qual as fronteiras entre uma ou mais mídias individuais⁶ estão sendo cruzadas em sua composição, diferenciando-se de fenômenos **intramidiáticos** e **transmidiáticos**⁷. Concepções mais restritas do termo, por sua vez, pautam-se em

⁵ Adotaremos, neste artigo, a terminologia utilizada por Clüver, de “texto/texto midiático” (CLÜVER, 2011, p. 10), para nos referirmos a qualquer configuração midiática, seja ela uma mídia verbal ou não, e não “configuração midiática” (RAJEWSKY, 2005, p. 45) de Rajewsky, para guardarmos o sentido de comunicação e discurso que o conceito de mídia traz.

⁶ Rajewsky salienta que não se deve entender por “mídia individual” uma “monomodalidade” ou “pureza” (RAJEWSKY, 2012, p. 54), e sim mídias que são distintas umas das outras. A autora ainda aponta que as mídias individuais sempre serão multimodais (presença de diferentes mídias dentro de um texto individual) ainda que não sejam plurimidiáticas (várias mídias dentro de outra mídia, como o cinema).

⁷ Intramidiaticidade designa a combinação de diferentes gêneros dentro de uma única mídia, ao passo que transmidiaticidade diz respeito ao uso de certos motivos, estéticos ou tipos discursivos em diferentes mídias.



três distinções fundamentais: 1) se diz respeito a um estudo sincrônico ou diacrônico; 2) se o termo está sendo compreendido como categoria fundamental – como o são o dialogismo bakhtiniano e a teoria da intertextualidade de Kristeva –, de onde se deriva que a intermedialidade é um fenômeno intrínseco ao processo de produção cultural, ou se o mesmo trata de uma categoria crítica para análise de um texto midiático individual; 3) sob qual aspecto pretende-se analisar o fenômeno.

Partindo de uma abordagem sincrônica, a fim de compreender os modos particulares de cruzamento de fronteiras entre mídias, Rajewsky (2005) propõe três subcategorias individuais de intermedialidade, distinguindo, portanto, três grupos de fenômenos que poderíamos assim sintetizar:

1. Intermedialidade no sentido estrito de **transposição midiática** (a exemplo de adaptações cinematográficas, novelizações, etc.), caracterizada pela transformação de um texto midiático (ou de seu substrato) em uma outra mídia, configurando um segundo texto independente do primeiro.

2. Intermedialidade no sentido estrito de **combinação de mídias**, o que inclui fenômenos como a ópera, filme, teatro, performances, história em quadrinhos, entre outras; categoria na qual a construção do sentido do texto midiático depende da articulação das materialidades de cada uma das mídias que o constitui (texto multimídia).

3. Intermedialidade no sentido estrito de **referências intermidiáticas**. O texto midiático tem por tema, ou evoca elementos de uma outra mídia por seus próprios meios materiais de configuração, como a pintura hiper-realista que procura se aproximar ao máximo da fotografia.

Note-se, ainda, que o processo de intermedialidade extracomposicional (WOLF, citado em RAJEWSKY, 2012) da transposição midiática baseia-se num processo obrigatório de **transformação** midiática. Ao longo da disciplina ministrada, para efeitos de análise, foram diferenciadas pelo docente as seguintes categorias, baseadas em Alain Garcia (1990)⁸: **ilustração** (justaposição de signos não verbais a uma sequência discursiva restituída do texto original, sem qualquer deslocamento de sentido); **amplificação** (ênfase de uma sequência discursiva a partir de elementos não verbais); **adaptação livre** (reelaboração com base em uma situação/personagem ou do tema); **transcrição** (relativização da noção de fidelidade ao texto original).

Partindo desses pressupostos, ao longo da disciplina de graduação, propôs-se aos alunos matriculados a criação autoral de um produto intermidiático multimodal, um **único texto midiático**, portanto, partindo de uma das peças teatrais da dramaturga francesa Yasmina Reza lidas ao longo do curso:

⁸ As categorias do modelo desenvolvido por Alain Garcia foram simplificadas para fins exclusivamente didáticos.



Une pièce espagnole (2004) e *Le Dieu du carnage* (2007), em diálogo com suas transposições midiáticas para o cinema, *Chicas*⁹ (2010) e *Carnage* (2011) respectivamente. Em conjunto ao texto midiático, foi solicitado que se redigisse uma análise do projeto intermidiático, justificando-o e explicitando em qual(is) dos fenômenos de intermedialidade o texto autoral do estudante se encaixava e quais dinâmicas semióticas o compunham.

Observa-se, assim, que todo o processo de confecção do projeto está vinculado à identidade-subjetividade do graduando, pois coube a ele a escolha individual da forma e do tema a embasarem seu texto midiático autoral final, a partir de interpretações e questões suscitadas pela sua leitura do texto teatral e da recepção do filme. Por meio desta compreensão inicial dos textos teatral e cinematográfico, procurou-se observar os temas centrais que constituíam o caminho semiótico único entre ambos, assim como os processos inter e intradiscursivos utilizados em um e outro para discuti-los.

Em um segundo momento, passou-se à escolha da transposição midiática como o fenômeno intermidiático que informaria a composição do texto multimodal intitulado *Dies irae, homines irae*, concebido no formato de um vídeo-ensaio. Gênero textual digital que surgiu recentemente no âmbito da internet e que, à maneira do ensaio escrito, busca analisar os mais diversos produtos midiáticos, intercalando à exposição oral dos argumentos pelo ensaísta – em voz *over* ou fisicamente presente –, trechos de filmes, música ou imagens que com eles dialoguem, em consonância ou dissonância, deslocando sentidos, em suma. Também podem fazer parte do vídeo-ensaio citações teóricas em forma de texto escrito sobreposto a um signo não verbal durante a exposição.

Dies irae, homines irae, no entanto, burla as convenções do gênero ao aproximar sua técnica de composição à do filme documentário do diretor brasileiro Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* (1999), no qual a tentativa de narrar o breve século XX é feita a partir de colagens, sobreposições, justaposições, distorções de imagens e vídeos de arquivo, elementos verbais e o uso de trilha sonora minimalista, sem a incidência de qualquer narração em *off* ou *over* que as explique.

Da mesma maneira, o vídeo-ensaio *Dies irae, homines irae* recorreu a múltiplos signos para apresentar sua reflexão central, engendrando um processo de significação que age em camadas. Num plano superficial, as narrações em voz *off*, que aparecem em quatro momentos específicos, seguida da combinação das mídias pintura e trechos fílmicos. Por último, e talvez o aspecto mais sutil do vídeo-ensaio, está a trilha sonora que atravessa todo o texto midiático

⁹ A nosso conhecimento, nem o texto teatral *Une pièce espagnole* (2004) nem o filme *Chicas* (2010) têm títulos em português. Sugeriríamos: *Um apartamento espanhol* e *Filhas*.



e contém elementos intramediáticos que promovem a articulação da argumentação central.

DA CARNIFICINA À IRA

Antes de nos debruçarmos sobre a análise do projeto intermediático propriamente dito, convém recuarmos ao momento de leitura anterior à sua elaboração, no intuito de apreender como cada texto midiático procura, por meio de suas linguagens próprias, discutir seus temas centrais, assim como examinar o caminho de tradução intersemiótica escolhido para se passar de um texto ao outro.

Le Dieu du carnage (2007) é um texto teatral da escritora francesa Yasmina Reza, cujo drama central gira em torno dos casais Reilles e Houllié que, após seus filhos encenarem um pequeno conflito do qual Bruno Houllié sai com um dente a menos, se reúnem para buscar resolver o impasse. O que, no começo, se mostra como um diálogo pautado em todas as regras de convívio e civilidade vai, ao longo do texto, ganhando ares cada vez mais violentos: objetos são usados como armas, personagens acusam-se uns aos outros rispidamente e a polidez é substituída pela brutalidade. Esta rápida descrição nos permite entrever que o comportamento violento dos filhos – apenas relatado ao longo do diálogo que abre o texto, mas cuja ação não se encena –, acabará por ser espelhado nos pais, o que nos permite colocar o impulso à violência como um dos temas em discussão na peça. Mas como?

Como adultos, os personagens estão a todo momento observando as regras de conduta que cerceiam suas atitudes e garantem o convívio cortês e polido em sociedade; por isso, o crescimento da violência ao longo do texto se dá, primeiramente, pela linguagem. A própria didascália que abre o primeiro ato aponta para este caráter de **máscara** que é a civilidade, ao descrever que na cena “reina uma atmosfera grave, cordial e *tolerante*” (REZA, 2007, p. 9, ênfase acrescentada), e é sobre esse aspecto de tolerância que as reformulações intradiscursivas efetuadas por Reza agem, aumentando de pouco a pouco o aspecto violento que existe nas interações dos personagens¹⁰:

¹⁰ Até a redação deste artigo não foram encontradas traduções para o português brasileiro do texto teatral de Reza ou do roteiro fílmico de Reza e Polanski, portanto, todas as traduções das citações utilizadas foram realizadas pelos autores deste artigo. O mesmo vale para trechos retirados do roteiro do filme de Polanski.



ALAIN. **Armado?**

VÉRONIQUE. Armado? Você não gosta da palavra “armado”, o que a gente coloca Michel, **munido, dotado, munido de um bastão, o que você acha, tá bom?**

ALAIN. **Munido, sim.**

MICHEL. Munido de um bastão¹¹. (REZA, 2007, p. 9)

Ou:

VÉRONIQUE. Ele **tem consciência** de que **desfigurou** o colega dele?

ALAIN. Não. Não, ele **não tem consciência** de que **desfigurou** seu colega.

ANNETTE. Mas porque você está dizendo isso? Ferdinand **tem consciência, sim!**

ALAIN. Ele compreende que **se comportou de forma brutal, mas não que desfigurou** seu colega.

VÉRONIQUE. Você pode até não gostar do termo, mas infelizmente é o termo correto.

(...)

MICHEL. **Momentaneamente desfigurado**¹². (REZA, 2007, p. 20-21, ênfase acrescentada)

¹¹ Nessa citação, as aspas correspondem à ênfase no original e os negritos indicam as ênfases acrescentadas. No original:

“ALAIN. Armé ?

VÉRONIQUE. Armé ? Vous n’aimez pas ‘armé’, qu’est-ce qu’on met Michel, muni, doté, muni d’un bâton, ça va?

ALAIN. Muni oui.

MICHEL. Muni d’un bâton.”

¹² No original:

“VÉRONIQUE. Il réalise qu’il a défiguré son camarade ?

ALAIN. Non. Non, il ne réalise pas qu’il a défiguré son camarade.

ANNETTE. Mais pourquoi tu dis ça ? Ferdinand réalise bien sûr !

ALAIN. Il réalise qu’il a eu un comportement brutal, il ne réalise pas qu’il a défiguré son camarade.

VÉRONIQUE. Vous n’aimez pas le mot, mais le mot est malheureusement juste.

(...)

MICHEL. Momentanément défiguré.”



Parece-nos claro, e o grifo evidencia, que este reformular vem para explicitar que a atmosfera de tolerância está o tempo todo sob ameaça de um instinto de violência contido pelo acordo de sociabilidade. E quando este falha, quebra-se a máscara de civilidade que reprime o comportamento, e a linguagem violenta dá lugar a instantes de violência física, marcados nas didascálias: "*Véronique se joga sobre o marido e o estapeia com um desespero desordenado e irracional*"¹³ (REZA, 2007, p. 63, ênfase no original); "*Anette vira-se para Alain, arranca o celular de sua mão e... após procurar rapidamente onde colocá-lo... o mergulha dentro do vaso de tulipas*" (REZA, 2007, p. 66, ênfase no original)¹⁴; "*(Ela [Anette] finge ir embora, depois volta, se aproximando das tulipas, e as arremessa violentamente contra a parede. As flores voam, se despetalam e despencam por todo lado)*"¹⁵ (REZA, 2007, p. 76, ênfase no original).

Essa questão central da **natureza violenta do homem** também ronda o filme de Roman Polanski, mas o elemento que dará vazão a essa carnificina deve ser buscado não no roteiro do filme, pois este, colocado lado a lado com o texto teatral, apresenta nas réplicas e didascálias leves reformulações por sinonímia, que não se distanciam, portanto, do sentido do texto original em francês, e sim em seus signos não-verbais.

INT. APARTAMENTO DOS LOGNSTREET – DEN – DIA

(...)

PENELOPE LONGSTREET está sentada diante do computador.

Seu marido, MICHAEL, amigavelmente ao seu lado, se inclina e já está ciente das palavras que virão.

Também de pé, alguns passos atrás, estão ALAN e NANCY COWAN. Ambos estão vestidos formalmente. Ela deve ter colocado seu casaco em algum lugar, ele carrega o seu sobre o braço. Ambos olham para o monitor.

Fica claro, desde o início que esses dois casais não são próximos. Reina uma atmosfera séria, cordial e tolerante.

(...)

¹³ No original: "*Véronique se jette sur son mari et le tape, plusieurs fois, avec un désespoir désordonné et irrationnel.*"

¹⁴ No original: "*Annette se dirige vers Alain, lui arrache le portable et... après avoir brièvement cherché où le mettre... le plonge dans le vase de tulipes.*"

¹⁵ No original: "*(Elle fait mine de partir puis revient vers les tulipes qu'elle gifle violemment. Les fleurs volent, se désagrègent et s'étaient partout.)*"



ALAN

Armado?

PENELOPE

Armado. Você não gosta de armado? Michael, o que podemos colocar? Carregando? Segurando? Carregando de um pedaço de pau, está bom assim?

ALAN

Carregando, é.

MICHAEL

Carregando um pedaço de pau¹⁶. (POLANSKY; REZA, 2019, p. 1-2)

Buscando realizar reformulações interdiscursivas por meio da linguagem midiática do cinema, Polanski constrói, em *O Deus da carnificina* (*Carnage*, 2011), um movimento de **duplicação pelo espelho**. Por meio dos movimentos de câmera, o diretor enquadra os personagens para que, a todo momento, possamos ver seu reflexo em alguma superfície (porta do elevador, espelho no corredor, janela, espelho do banheiro, etc.), ou mimetiza esse espelhamento pela disposição física dos personagens (um de frente para o outro), o que evoca simbolicamente a ideia de que a **verdade** desses personagens está escondida. Não por acaso, um dos cartazes do filme joga com essa **revelação** da imagem refletida, esse **outro** que se mostra mais verdadeiro, pois despido das **regras de civilidade** social.

¹⁶ No original:

“INT. LONGSTREET APARTMENT – DEN – DAY

(...)

PENELOPE LONGSTREET is seated at the computer.

Her husband, MICHAEL, is standing by amiably, leaning over and already prepared for the words which are to follow.

Also standing there, but a couple of steps back, are ALAN and NANCY COWAN. They are dressed in business clothes. She must have put her coat down somewhere, he has his on his arm. They both stare at the screen.

It is clear from the start that these two couples are not close. The prevailing mood is serious, cordial and tolerant.

(...)

ALAN

Armed?

PENELOPE

Armed. You don't like armed? Michael, what could we say? Carrying? Holding? Carrying a stick, is that all right?

ALAN

Carrying, yeah.

MICHAEL

Carrying a stick.”



Conseguimos perceber, agora, que a dinâmica intersemiótica que conduz a transposição intermediática do texto teatral para o cinematográfico é o da amplificação, onde temos a ênfase de uma sequência discursiva pelos signos não-verbais. Polanski, portanto, escolheu manter uma proximidade textual com o texto teatral para amplificar outros aspectos. Diferentemente, o vídeo-ensaio *Dies irae, homines irae* busca estabelecer uma relação intersemiótica de transcrição, onde a noção de “fidelidade ao texto” (GARCIA, 1990) base é relativizada, mas guarda o fio condutor semiótico que atravessa o texto teatral e o filme.

A IRA TOMA FORMA: ESTRATÉGIAS DA CRIAÇÃO AUTORAL

Partindo da reflexão central colocada pelo texto teatral, e retomada pelo filme, formulou-se a ideia de um vídeo-ensaio cujo propósito era discutir os impulsos de violência autorizados pela sociedade. Lembremos que, nos dois textos midiáticos acima discutidos, os instantes de violência, por menos brutais que sejam, estão a todo momento sendo censurados – não por acaso, em ambos, o silêncio que se segue ao vaso de tulipas arremessado é constrangedor –, uma vez que a máscara de civilidade que nos permite viver em sociedade deve ser preservada. No entanto, a história da humanidade está repleta de momentos onde a violência foi empregada pelas instituições e pelos homens do poder como legítima; basta recordar os autos de fé da Idade Média, a perseguição aos judeus, bem como os genocídios cometidos ao longo do século XXI.

Contudo, aquele **Deus** não está enunciado por acaso tanto no título do texto de Reza quanto no do vídeo-ensaio. Nas mitologias do mundo, o direito à violência não pertence aos homens, mas às divindades, e seu uso por aqueles provém da influência ou permissão divina. Este é um conceito caro aos teóricos do Absolutismo, por exemplo, cujas reflexões sobre o poder político afirmam que o poder do rei, incluindo seu monopólio da violência¹⁷, provém de Deus. Todavia, ao passo que o direito à violência nas mitologias antigas e absolutistas permanece como atributo divino, os homens que procuram daquele se apoderar são punidos, a exemplo de Prometeu¹⁸, em *Le Dieu du carnage* este

¹⁷ O conceito do “monopólio da violência” (WEBER, 1964, p. 80) foi criado pelo sociólogo alemão Max Weber, em sua reflexão sobre o Estado moderno, onde propõe como uma de suas características o fato de que apenas esta entidade (Estado) pode exercer a autoridade, com o uso da violência, sobre seu território. Embora o escritor não analise o Estado absolutista, este caráter monopolista é fundamental para legitimar o poder do rei.

¹⁸ No mito, narrado na *Teogonia* de Hesíodo, o titã Prometeu, que tenta se apoderar do fogo dos deuses, símbolo do poder divino, para dá-lo aos homens, é punido por Zeus a ser acorrentado a uma rocha e ter seu fígado comido por uma águia, todos os dias.



direito é deslocado para o próprio homem, o **homem** é esse Deus de que fala o texto teatral, o que incorre, simbolicamente, não propriamente em sua divinização, mas em uma tentativa, pelo exercício da violência, de **se fazer divino**.

É deste paralelismo traçado entre o **poder divino** e o **poder dos homens**, inter-relacionados pela disputa do direito à violência, que surge o argumento central do vídeo-ensaio, qual seja, que o impulso de violência não é uma característica da natureza humana, mas o recurso pelo qual o homem busca tornar-se um deus. A opção por este texto multimodal intermediário vem, justamente, tornar possível a exposição da reflexão pautada nesta ideia central, a partir de signos verbais e não-verbais. Para tanto, optou-se pela estratégia da reformulação interdiscursiva que se faz presente pela justaposição de pinturas e fragmentos fílmicos, e pela sobreposição de vozes *off* e trilha sonora.

As pinturas que aparecem ao longo do texto vídeo-ensaístico têm, como tema central, episódios mitológicos ao longo dos quais a violência divina se exerce, ao passo que os trechos fílmicos (documentais ou ficcionais) versam sobre atos de violência cometidos pelos homens do poder. Dispostos paralelamente – a uma pintura, segue-se um fragmento – estes dois textos estabelecem entre si uma relação de dialogismo na qual os significados internos a um e outro serão reinterpretados à luz da nova relação semântica estabelecida pela justaposição.

Nessa perspectiva, os minutos iniciais do vídeo-ensaio são fundamentais para o estabelecimento do enquadramento semiótico que o organiza: sobreposto a uma tela preta, ouve-se uma narração em *off* retirada do filme de terror norte-americano *The purge* (*Uma noite de crime*, 2013), que acompanha a aparição repentina da tela *The end of the world* (*The great day of His wrath*) – *O fim do mundo* (*O grande dia de Sua ira*) – de 1853, do pintor britânico John Martin, cuja imagem, por uma técnica de recorte e *zoom*, parece nos tragar. A narração percorre a dilatação da pintura, até esta ser substituída pelo fragmento de abertura do filme acima citado, no qual vemos diferentes atos de violência sendo cometidos, no que vem a ser o tal dia do expurgo (*purge*).



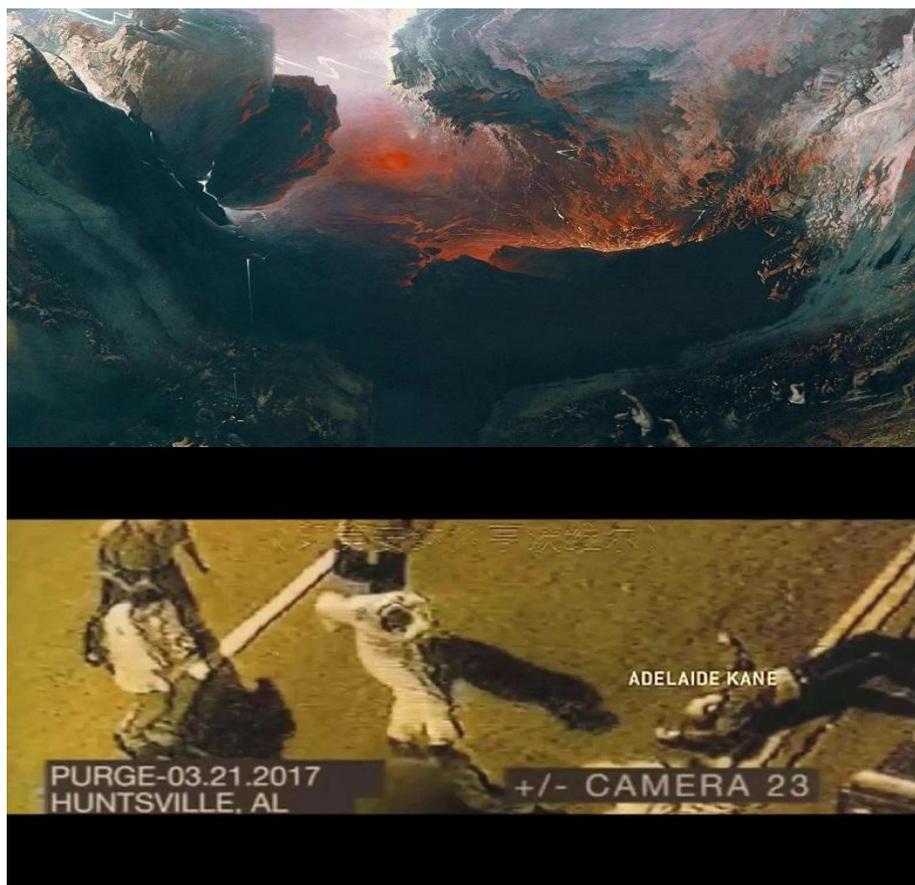


Figura 1 - Justaposição da pintura *The end of the world* (1853, John Martin) ao trecho fílmico de *The purge* (2013), no vídeo-ensaio *Dies irae, homines irae* (2017). Disponível em: <<https://youtu.be/o-IGGztsefo>>.

O efeito dialógico, portanto, fica claro. O elemento verbal reinterpreta a cena bíblica do dia do juízo final como uma noite de expurgo anual criada pelo governo, ao passo que os dois textos, agora articulados, interferem na leitura do trecho fílmico, no qual, agora, cidadãos comuns agem como Deuses, executando o **seu** juízo final. Este movimento circular de leitura-releitura-leitura será repetido em todas as outras sequências justapostas, imprimindo um **ritmo de pulsão** ao texto intermediário, apontando para o substrato latente, violento, que o informa. Se o aspecto do se fazer divino já aparece aqui, a cena que segue o sedimenta.

Fundo preto, narração em *off*: "É preciso um certo aprendizado para substituir o direito à violência. Vamos lembrar que, no princípio, o direito era a força. Eu? Eu acredito no deus da carnificina. O único que governa sem



compartilhar [seu poder], desde o surgimento do mundo e de suas noites”¹⁹ (REZA, 2007, p. 61-62). O texto verbal, recortado da peça de Reza, não vem sobreposto a nenhum outro signo para que o elemento apresentado de forma diegética possa funcionar como o seu contrário – uma voz *over*. Sem precisar recorrer à esta narração não-diegética que incluiria a voz da autora como uma presença onisciente, a mesma se vale da fala de um dos personagens do texto teatral para explicitar o argumento central que embasa o vídeo-ensaio, qual seja, que na história da humanidade, a única constante é a defesa do direito à violência do homem, esse deus da carnificina.

Outra estratégia utilizada para compor a reflexão do vídeo-ensaio foi o uso da música. A faixa, proveniente da trilha sonora original do filme de terror norte-americano *The shining* (*O iluminado*, 1980), foi escolhida não só pelo elemento de tensão que expressa, mas principalmente por citar intertextualmente, na melodia, o hino em latim do século XIII *Dies irae* (*Dia de ira*), que descreve o momento do Juízo Final. Poderia ter-se escolhido citá-lo de maneira direta, mas optou-se por uma música que apenas o evocasse, a fim de manter a estratégia de reformulação interdiscursiva que estabelece a relação intersemiótica entre as mídias. Assim, o aspecto da tentativa humana em alcançar a posição divina através do exercício da violência, referenciado desde o título do texto intermediático multimodal, é a todo momento reiterado pelo elemento musical.

É preciso apontar, em contrapartida, que a forma do vídeo-ensaio tem seus limites. Nenhum dos recursos de construção do texto midiático garante que seu espectador irá estabelecer as relações semânticas do modo como estas foram pensadas. Não queremos dizer, com isso, que o efeito dialógico criado pela justaposição pintura-trecho fílmico será perdido, ele sempre existirá, pois é a forma de leitura deslocada por essa estratégia intersemiótica; o que não está assegurado é, evidentemente, a coincidência das interpretações individuais, pois estas são dependentes da subjetividade de cada sujeito-espectador, como em qualquer ato de leitura de um fragmento escrito, ancorado pelo tripé interacional texto/contexto/leitor.

¹⁹ No original:

“ALAIN. (...) Il faut un certain apprentissage pour substituer le droit à la violence. À l’origine, je vous rappelle, le droit c’est la force.

(...)

ALAIN. (...), moi je crois au dieu du carnage. C’est le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps.”



CONCLUSÃO

O escopo deste artigo abrange o processo de constituição do sujeito como autor no interior do novo espaço inventivo engendrado por novas experiências artísticas intermediáticas, a partir da análise pormenorizada de um dos projetos produzidos no âmbito de uma disciplina universitária de francês, língua não-materna. Não seria possível compreender como a posição autoral se deu na criação do texto multimodal intermediático *Dies irae, homines irae* sem antes contextualizar o debate sobre o conceito de intermedialidade, trazendo para a discussão aqui realizada seus aspectos mais relevantes, como os fenômenos intermediáticos e as estratégias intersemióticas que encampam, pois são eles que embasaram as reflexões e interpretações realizadas sobre os textos teatral e cinematográfico.

Leitura e reflexão foram fundamentais no processo de instituição do sujeito-autor, pois foi um primeiro momento em que este se colocou diante da alteridade textual e instaurou um **eu discursivo**; além do mais, em língua não materna. Nesta rede dialógica, surge a criação autoral e seu texto multimodal intermediático, que assumiu a forma de um vídeo-ensaio. É ao nos debruçarmos sobre *Dies irae, homines irae* que compreendemos as estratégias midiáticas e os recursos semióticos mobilizados no esforço da autora em comunicar-nos sua reflexão central. As justaposições, sobreposições de vozes *off* e a inserção de um elemento musical também nos permite entrever toda a reflexão da autora sobre a forma mesma que o texto multimodal intermediático deveria tomar para conseguir expor o tema a discutir. Destacamos ainda que mesmo aquilo enxergado aparentemente como os limites deste texto midiático autoral são, na verdade, um modo de conceder ao espectador um espaço de negociação intersubjetiva.

Como *locus* discursivo autônomo, a produção autoral intermediática de um estudante universitário de Letras em dupla habilitação é a garantia de sua inscrição como sujeito que não só passa a dizer seu Eu em uma língua Outra, mas também se conscientiza de seu papel como futuro formador e, sobretudo, mediador **entre** pelo menos duas línguas-culturas: a materna e a não materna. Em outras palavras, constitui-se professor que, por sua vez, dará acesso a seus respectivos alunos – esperamos – às potencialidades da produção autoral.



REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos linguísticos*, n. 19, Campinas, 1990, p. 25-42.

_____. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain*, n. 26, Vincennes, 1982, p. 91-151.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris: Gallimard, 1966.

CARLOS, W.; ELKIND, R. Main title "The shining". In: _____. *The shining* (original motion picture soundtrack). Warner Bros. Records, 1980, faixa 1.

CARNAGE. Direção de Roman Polanski. USA: SBS Productions; SBS Productions e Sony Pictures Classics, 2011. 1 DVD (140 min).

CLÜVER, C. Intermedialidade. *Pós*, v. 1, n. 2, Belo Horizonte, nov. 2011, p. 8-23.

CONSEIL DE L'EUROPE. *Un cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*. Paris: Didier, 2001.

DIES irae, homines irae. Editado por Carolina Vanso França. São Paulo, 2017. 1 vídeo digital (9 min).

GARCIA, A. *L'adaptation du roman au film*. Paris: Dujarric, 1990.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

MARTIN, J. *The end of the world* (The great day of His wrath). [1851?]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-great-day-of-his-wrath-n05613>. Acesso em: 20 set. 2019.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte: Rona; FALE/UFMG, 2012, p. 75-93.

POLANSKY, R.; REZA, Y. *Carnage*. Disponível em: https://www.scripts.com/script/carnage_212. Acesso em: 20 set. 2019.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte: Rona; FALE/UFMG, 2012, p. 51-71.

_____. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, n. 6, Montréal, 2005, p. 43-64.

REZA, Y. *Le Dieu du carnage*. Paris: Albin Michael, 2007.



SIGNORINI, I. (Org.). *Lingua(gem) e identidade*: elementos para uma discussão no campo aplicado. São Paulo: Fapesp, 1998.

THE PURGE. Direção de James DeMonaco. USA: Blumhouse Productions; Universal Pictures, 2013. 1 DVD (88 min).

WEBER, M. Politics as a vocation. In: GERTH, H. H.; MILLS, C. W. *From Max Weber: essays in sociology*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1946, p. 77-128.

