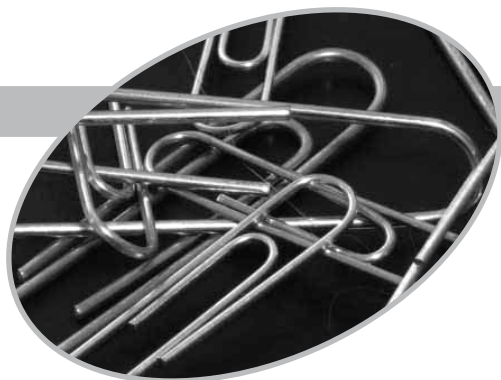


Memória ficcional na cultura das mídias



Márcio Serelle

Doutor em Teoria e História Literária (Unicamp)
Professor pesquisador do Programa de Pós-graduação
em Comunicação Social da PUC- MG
E-mail: serelle@joinnet.com.br

Resumo: Este artigo busca analisar, na cultura das mídias, processos e formas de memória ficcional, apreendidos dos fluxos traducionais intersemióticos. A onipresença do fenômeno da adaptação, já apontada por Bazin e, mais recentemente, por autores como Hutcheon, Bolter e Grusin, configura, na contemporaneidade, rede de ficções, que implica, pela recriação de narrativas em diversas mídias, variação e permanência. Propõe-se refletir, a partir desses aspectos teóricos, sobre a formação crítica das “audiências” nesse cenário e sobre os elementos constituintes dessa memória ficcional, em termos de unidades culturais transmissíveis midiaticamente.

Palavras-chave: cultura das mídias, memória, adaptação, narrativa.

Memoria ficcional en la cultura de los medios

Resumen: Este artículo busca analizar, en la cultura mediática, procesos y formas de memoria ficcional, apreendidos de los flujos intersemióticos. La omnipresencia del fenómeno de la adaptación, ya apuntada por Bazin y, mas recientemente, por autores como Hutcheon, Bolter y Grusin, configura, en la contemporaneidad, red de ficciones, que implica, por la recriación de narrativas en medios diversos, variación y permanencia. Se propone reflexionar, a partir de estos aspectos, sobre a formación crítica de las “audiencias” en ese escenario y sobre los aspectos constituyentes de esa memoria, en términos de unidades culturales transmisibles mediaticamente.

Palabras claves: cultura de los medios, memoria, adaptación, narrativa.

Fictional memory in media culture

Abstract: This article aims at analyzing, in media culture, processes and forms of fictional memory apprehended by intersemiotic translation flows. The ubiquity of adaptation phenomenon, already pointed out by Bazin, and, more recently, by authors like Hutcheon, Bolter e Grusin, arranges, nowadays, a network of fictional transmutation that implies, by reconfiguring narratives in different media, variation and persistence. This study proposes, based on these theoretical aspects, to reflect on the critical and intertextual education of the “audiences” and on the aspects that compose this fictional memory, as cultural unities transmitted by media.

Key words: media culture, memory, adaptation, narrative.

“Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.”

Jorge Luis Borges, El hacedor

Mídia, efemeridade e esquecimento

A cultura das mídias, embora constituída, no que tange à materialidade de seus aparatos, por tecnologias de registro – que podem ser vistas como memórias artificiais – é, na generalização de seus processos substituidores, apreendida como cultura do esquecimento. Seu eixo temporal presenteísta pode ser descrito a partir de, pelo menos, três aspectos: o lazer imediato, como tempo desobrigado; a reciclagem de elementos do passado que são atualizados no presente, muitas vezes de modo anacrônico; a ausência, nos produtos em circulação, de rastro ou de “prolongamento subjetivo importante”, condição verificável, por exemplo, na superexcitação imagética do videoclipe (Lipovetsky, 1989:210). Para Baudrillard (2003:126), mesmo a arte *pop*, como manifestação da *americanidade* onipresente na cultura dos meios de comunicação, não pode ser nada além de “cool”,

“na sua crônica ingênua da sociedade de consumo”, em que, como comenta Silviano Santiago (2004:114), os “objetos existem para a morte”.

O ato de adaptar realiza, por vezes, deslocamentos radicais, apartando, por exemplo, algumas obras pelo ethos ou visão de mundo que delas emerge



A qualidade do efêmero (do grego *ephemeros*, “que dura um dia”) é vislumbrada, por exemplo, na superfície e na lógica da programação noticiosa, cujos seletores¹ privilegiam, como princípio elementar, a “quebra de expectativas” e cujos modos de enunciação presentificam o passado recente, fazendo-o “atuar” ainda mais circunstancialmente. Dissemos “na superfície”, pois, como bem argumenta Luhmann (2005), a natureza temporária das notícias e sua demanda pela “novidade” instauram um jogo entre o lembrar e o esquecer, já que a demarcação de uma área de interesse jornalístico só se dá pela evocação de um outro espaço não-indicado, que deve ser lembrado como norma para que o desviante sobressaia. “Pois sem memória nada pode parecer como ‘novo’ (como desviante), e sem experiências desviantes nenhuma memória se forma” (Luhmann, 2005:73).

¹ O termo, aplicado por Luhmann (2005), designa os critérios e princípios de seleção para produção noticiosa, gerados pelos meios de comunicação, para que exigências em relação à ampliação do círculo de receptores sejam cumpridas. Como adverte Luhmann (2005:57), o conceito de “seleção”, mais amplo, “refere-se ao sistema de funcionamento dos meios de comunicação e não a seus departamentos individuais (às redações), cuja liberdade de decisão na escolha de notícias que veiculam é muito menor que os críticos geralmente supõem”.

No âmbito do entretenimento e no do *star-system* a ele vinculado, efemeridade e esquecimento são condições para conservação de um sistema que, como assinala Kellner (1995:281), no conhecido estudo sobre Madonna, associa práticas estéticas e estratégias de marketing, em obras que podem ser interpretadas como produtos culturais ou “commodities that shrewdly exploit markets” e que, por isso, demandam metamorfose contínua e estratégias multimídias.² Weinrich (2001:21) chama-nos a atenção para o fato de que as metáforas do esquecimento são, quando relacionadas às paisagens – e o caráter tópico é bastante caro tanto à *ars memoriae* como à retórica, quando esta evoca, por exemplo, os lugares-comuns do discurso (*topoi*, em grego) –, construídas a partir de locais ermos, “como os terrenos arenosos, nos quais é *desmanchado pelo vento* aquilo que deve ser esquecido. Por isso quase dá na mesma se *escrevemos algo na areia ou no vento*”. Mais que a aridez desses locais, a natureza instável dessas “interfaces” – nas quais se incluem as águas do Lete³, o rio mítico do esquecimento – podem espelhar a fluidez da cultura midiática, seu rearranjo constante, com atos de apagamento e de vivificação, numa espécie de polimento contínuo da tábua encerada, da metáfora platônica.

² Sobre o aspecto mercadológico e sinérgico das operações multimídias, ver ainda o capítulo “Cultura à moda mídia”, de *O império do efêmero*, de Gilles Lipovetsky (Companhia das Letras, São Paulo, 2002, pp. 205-237). Para o autor, há uma “racionalização da moda” nessas estratégias que planejam o desdobramento de uma obra em outras, pertencentes, por vezes, a diferentes sistemas semióticos, ou mesmo em produtos – bonecos, jogos, roupas etc – que são vendidos na esteira de um fenômeno midiático, “cada um deles se beneficiando do sucesso dos outros” (p. 209). Os próprios “atores” desse *star-system* são, muitas vezes, celebridades de “sete instrumentos”, isto é, atuam em diversos planos do entretenimento. Justin Timberlake, para citarmos exemplo recente, é cantor, ator, dublador e produtor musical. Madonna, como elencou Kellner, apresenta-se como dançarina, musicista, modelo, cantora, atriz de vídeos, cinema e palco – e hoje, podemos acrescentar, como escritora infantil e estilista.

³ Nesse rio mítico do Além, citado na *Divina Comédia*, de Dante, os mortos banhavam-se ou bebiam da água para apagar a lembrança da vida terrena (Weinrich, 2001).

Na internet, a possibilidade de constante atualização das páginas, bem como a intermitência delas, configuram ambiente mais instável do que aquele caracterizado pela fixidez do suporte livreiro. Bolter e Grusin (2000:43) assinalam, a partir do pensamento de Michael Joyce, que “replacement is the essence of hypertext”. Ainda que, na navegação, uma janela possa se abrir sem que outra tenha necessariamente que se fechar, o “novo” material frequentemente se sobrepõe ao antigo, apagando-o ou justapondo-o, em relação de contigüidade.

O contínuo fluxo traducional é apontado como um dos aspectos característicos da cultura das mídias, isto é, não somente a mídia medeia – no sentido de facultar interações entre os sujeitos e de construir conteúdos comunicacionais – como sua lógica interna de produção é marcada por mediações – no caso, específicas de caráter intersemiótico, que implicam, muitas vezes, remediações (Bolter e Grusin, 2000). Para Santaella (2002; 2004) tem-se, na contemporaneidade, um ambiente fluido, de imbricação e convergência tecnológicas que proporcionam a imiçãõ das mídias na cotidianidade, numa reticularidade que permite à sociedade (ou, pelo menos, vale a ressalva, a parte privilegiada dela) realizar outras formas de mediação tecnológica à margem dos veículos massivos. Nessa rede, “uma mesma informação passa de uma mídia a outra, distribuindo-se em aparições diferenciadas: partindo do rádio e televisão, continua nos jornais, repete-se em revistas, podendo virar documentário televisivo e até filme ou mesmo livro” (Santaella, 2002:49). O conceito de informação, embora presente no texto de Santaella em sentido contedudístico, deve ser expandido de modo a abarcar do semântico ao estético, pois é possível afirmar que, nesse fluxo midiático, o trânsito é também de arranjos sígnicos – de linguagem “concreta”, como diria Campos

(2004) –, que se transmutam em diferentes sistemas semióticos.

Adaptação e reciclagem ficcional

Os aspectos mencionados até aqui, referentes à efemeridade, fluidez e instabilidade da cultura midiática, apresentam-se, à primeira vista, como entraves à possibilidade de formação, nesse ambiente, de qualquer tipo de memória. No entanto, como veremos, no campo da ficção, transmutação e persistência não são lógicas excludentes. A dinâmica dos intercâmbios midiáticos, que podem ser também compreendidos como movimentos de tradução – não no sentido das *belles infidèles*⁴, mas a partir de noção mais expandida, que pode ela mesma ser traduzida como empresa cultural crítica e criadora (Campos, 2004), de constante passagem e não-submissão ao texto-fonte –, caracteriza, no âmbito ficcional, uma cultura da reciclagem, em que as adaptações se espraiam, com diferentes demandas de interação, para além da relação entre literatura e cinema e envolvem televisão, *games*, parques temáticos, musicais, peças teatrais, *web-arts*, entre outros produtos. (Como se vê, é uma cultura que não apenas capilariza suas tecnologias, mas, também, as narrativas ficcionais por elas organizadas). A consciência da onipresença do fenômeno revela-se, por exemplo, como sugere Hutcheon (2006), em obras como *Adaptation*, de Spike Jonze, e *Lost in la Mancha*, de Terry Gilliam – e podemos citar, em nosso meio cultural, a série televisiva global “Cena aberta” –, que, ao enfatizarem a metalinguagem, expõem, na dianteira da cena, como diegese, o próprio processo da adaptação, revelando a mimesis como *poiésis*, no sentido de imitar o ato criador, sendo este, nos casos mencionados, relacionado à tradução intersemiótica.

Nesse contexto, convém recuperar a projeção de André Bazin (2000:26), em texto de

⁴ A tradução como *belle infidèle* implica a crença na possibilidade de transmissão integral do conteúdo de um texto na passagem de uma língua a outra. A “infidelidade”, nessa perspectiva representacional da linguagem, restringe-se apenas à forma, ao significante do texto-fonte. Ver, a esse respeito, a quinta parte, “Tradução como arte da passagem”, da obra de Selligmann-Silva, *O local da diferença* (São Paulo, Editora 34, 2005, pp.166-234).

1948, acerca da emergência de um “reinado das adaptações”, que colocaria em crise os conceitos modernos de obra e autoria:

(...) it is possible to imagine that we are moving toward a reign of the adaptation in which the notion of the unity of the work of art, if not the very notion of the author himself, will be destroyed. If the film that was made of Steinbeck's *Of mice and men* (1940; directed by Lewis Milestone) had been successful (it could have been so, and far more easily than the adaptation of the same author's *Grapes of Wrath*), the (literary?) critic of the year 2050 would find not a novel out of which a play and film had been “made”, but rather a single work reflected through three art forms, an artistic pyramid with three sides, all equal in the eyes of the critic. The “work” would then be only an ideal point at the top of this figure, which itself is an ideal construct. The chronological precedence of one part over another would not be an aesthetic criterion any more than the chronological precedence of one twin over the other is a genealogical one. Malraux made his film of *Man's hope* before he wrote the novel of the same title, but he was carrying the work inside himself all along.

Podemos, a partir do cenário delineado na contemporaneidade, fazer algumas ressalvas à pirâmide de Bazin, objeto excessivamente harmônico e coeso para abarcar, em sua geometria, arestas e fraturas que podem surgir entre as diferentes faces ou diferentes “formas de arte”, no processo traducional. O ato de adaptar realiza, por vezes, deslocamentos radicais, apartando, por exemplo, algumas obras pelo ethos ou visão de mundo que delas emerge. Além disso, na cultura midiática, a matéria ficcional irradia-se, comumente, para os âmbitos do entretenimento e do consumo, gerando uma infinidade de produtos (Lipovetsky, 1989; Bolter e Grusin, 2000) que orbitam e acabam por propagar essas narrativas, deixando essa forma geométrica piramidal mais amorfa. Como afirmam Bolter e Grusin (2000:68), todos esses produtos “constitute a hypermediated envi-

ronment in which the repurposed content is available to all the senses at once, a kind of mock *Gesamtkunstwerk* [síntese completa das artes]”.

No entanto, como bem apontou Bazin, pensar a trama cultural por meio dessa tautocronia narrativa, que envolve figuras multifacetadas, de fiadas muitas vezes horizontais e sincrônicas (pensemos na obra *High fidelity*, de Nick Hornby, e suas variantes, quase que simultâneas, no cinema e no teatro⁵; ou ainda no romance e no roteiro de *O invasor* – que antecedeu à obra literária –, de Marçal Aquino, e no filme homônimo de Beto Brant), implica, de fato, colocar em questão um duplo esfacelamento autoral, tanto pela coletividade criadora inerente às produções audiovisuais (Benjamin, 1994), como por uma coletividade formada a partir de uma pluralidade de criadores (cineastas, escritores, dramaturgos, videomakers, entre outros) cujas obras se tocam, mas, como dissemos, também se afastam.

O movimento de *passagem*, próprio do fluxo dessa rede midiática, resulta em abandono e substituição dos produtos que circulam nesse meio, numa temporalidade prospectiva característica dos processos da *moda*. Sob a perspectiva do fenômeno das adaptações ficcionais, no entanto, tal instabilidade revela-se também forma de memória ficcional. Não se trata aqui, evidentemente, de retomar a questão de fidelidade, cuja inadequação aos estudos da adaptação já foi bem demonstrada, por exemplo, pela noção de intraduzibilidade do signo estético, afirmada em Plaza (1987), e por aspectos (como diversidade qualitativa dos sistemas semióti-

⁵ Referimo-nos ao filme *High Fidelity*, dirigido por Stephen Frears, em 2000, e à peça *A vida é cheia de som e fúria*, encenada no mesmo ano pela Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba, e dirigida por Felipe Hirsch. Essa “matéria ficcional” desdobrou-se, ainda, em canção pop, “Som e fúria”, composta pelo poeta Bruno Levinson, Frejat e Maurício Barros. Levinson extraiu a ideia para a letra não do livro *High Fidelity*, mas da peça de Hirsch, cujo título refere-se tanto a Shakespeare como a Faulkner, num processo intertextual e de adaptações que demonstra essa rede ficcional envolvendo sistemas semióticos diversos.

cos; hiatos inevitáveis de perspectiva; ausência, nas obras literárias, de uma essência, um “núcleo” a ser traduzido) elencados por Stam (2000). Este identifica no termo “tradução” o tropo mais apropriado para descrever o processo de adaptação, por sugerir o esforço de transposição intersemiótico, com “perdas” e “ganhos” inerentes a esse tipo de passagem. No entanto, sem negar a autonomia da adaptação como obra, podemos perceber o processo como um moto-contínuo intertextual, marcado por intensa transformação, mas também pela herança e permanência de aspectos ficcionais, justamente em virtude da mutação ou ajustamento a um determinado ambiente cultural. “Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions: stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted” (Hutcheon, 2006:31).

A permanência por meio da transmutação pode parecer, à primeira vista, paradoxal, mas é uma ambigüidade condicionante da própria narratividade, e, nesse sentido, portanto, a cultura midiática acelera e dissemina o processo, tornando-o, em alguns casos, mais sincrônico. Lembremos os estudos de Jolles (1976) e Calvino (1990; 1992) sobre as narrativas em formas simples, de acervo oral e épico, que possuem uma linguagem “que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante” (Jolles, 1976:195). Para Calvino (1990), esta é a pertinência das narrativas populares: sua infinita variedade e infinita repetição. Sua *permanência* reside, portanto, na metamorfose, na possibilidade latente de transformação de seu núcleo, que é maleável e “rígido” ao mesmo tempo. Nesse sentido, pode-se observar que, num movimento reiterado de metalinguagem, metamorfose e repetição (de etapas e instâncias) apresentam-se incrustadas nas próprias histórias das fábulas como modo de aludir a essa fixação com diferença. Na parábola de Borges (1989), “La trama”, de *El hacedor*, citada como epígrafe deste texto, um gaúcho, no momento de seu assassinato, reconhece no grupo que o ataca a presença de um afilhado, numa espécie de ree-

dição da morte de Julio César, já recontada por Shakespeare e Quevedo. Ironicamente, morresse para que uma cena se repita, sobreviva, como alternância necessária ao ato fabulador.



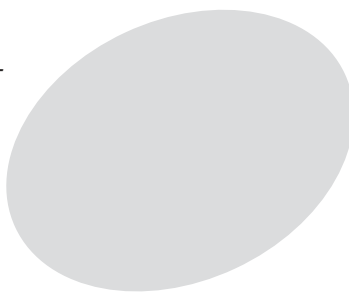
A “*experiência ficcional*”
ou de interação
de fabulação
tem-se dado num
contexto em que a
adaptação desempenha
importante função

As adaptações na cultura das mídias são formas de memória ficcional que dão continuidade à geração textual dialógica “in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin” (Stam, 2000:66). Se, como propõe José Luiz Braga (2006), presenciamos, na contemporaneidade, a transição entre processos interacionais de referência⁶, identificada na passagem da cultura centrada no livro para outra de mediação tecnológica, parece-nos que, numa sociedade intensamente midiaticizada como a brasileira – em que, como apontou Candido (2000: 137), “a difusão da *literatura literária*” sofreu, desde o início do século XX, a concorrência de meios expressivos novos ou “reequipados para nós” – as mídias, via processos de adaptação, têm suprido – para usarmos novamente o pensamento de Candido (2004:765) – a demanda universal por ficções, como bens incompressíveis, como o necessário “sonho acordado das civilizações”. A dinâmica dessa cultura, conquanto sua face pragmática e informacional, não apaga as narrativas, mas as

⁶ A expressão refere-se, no estudo de Braga (2006), a uma processualidade central que conforma as interações comunicacionais em sociedade. Mesmo quando prática não ativa, isto é, mesmo em ambientes externos aos tradicionais veículos comunicacionais, o processo atua com sua lógica tecnomidiática na composição do tecido social, construindo olhares e percepções da realidade.

adapta a um horizonte tecnológico contemporâneo, em que as histórias se proliferam “tanto no interior como ao redor dos textos da mídia” (Silverstone, 2002:80). Vejamos bem, não se trata de afirmar que a arte literária é experimentada ou fruída por meio dos veículos midiáticos (essa, uma visão equivocada), mas que a “experiência ficcional” ou de interação com a fabulação tem-se dado midiaticamente, num contexto em que o processo da adaptação – embora, por vezes, desprezado como *digest* e como uma passagem para um nível de cognição mais baixo – desempenha importante função.⁷

A compreensão da adaptação como processo de propagação ficcional demanda reflexão sobre aspectos constituintes da memória na cultura das mídias



● Palimpsestos midiáticos

Nesse sentido, retomando a pirâmide de Bazin, é preciso examinar essa semiose também pela perspectiva da recepção: que espécie de olhar crítico esse ambiente midiático, multifacetado, demanda? Sem pretender dar uma resposta definitiva à questão, observamos que, numa cultura em que uma mesma “matéria” ficcional é remodelada em diversas mídias e que as passagens não se dão em apenas uma via, o olhar crítico deve ser também movente. Lembremos que, na citação de Bazin, a qualificação do crítico como literário é seguida de interrogação, questionando,

assim, a competência ou formação “disciplinar” desse leitor/espectador, num contexto em que uma face de uma adaptação ajuda a iluminar a outra, ativando, inclusive, segundo Hutcheon (2006), uma forma de prazer – que alguns consideram elitista – no engajamento com esse processo, proveniente da combinação entre o conforto e a lembrança de uma história familiar e a possibilidade de se surpreender por um novo arranjo, em uma outra mídia, daquilo que já é conhecido. Como na imitação clássica, “adaptation appeals to the ‘intellectual and aesthetic pleasure’ of understanding the interplay between works, of opening up a text’s possible meaning to intertextual echoing” (Hutcheon, 2006:117).

Podemos argumentar, ainda, se, em alguns casos, o caráter palimpséstico da obra não seria arquitetado, pelo autor, como ironia intertextual, que, de acordo com Eco (2003:205), coloca “em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida[ndo] todos os leitores para um mesmo banquete”. A ironia intertextual, como processo excludente, seleciona “e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados” (idem, *ibidem*).

Vejamos alguns exemplos. A imagem sutilmente explorada do capim – vegetal rasteiro, “sem nobreza e indesejável” (Kunz, 2003:51), no final do filme de Suzana Amaral, *A hora da estrela* (1985), adaptação da obra homônima de Clarice Lispector, publicada em 1977, realiza-se, mais visivelmente, como metáfora da protagonista, quando associada, intertextualmente, como fez Kunz (2003), a um cotejo feito no próprio texto clariciano, que se inicia na passagem: “Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta” (Lispector, 1998:80).

Seguindo o caminho desse fluxo, perceberemos que a cena do episódio da série *Cena Aberta*, exibida pela TV Globo, em 2004, de *A hora da estrela*, em que Olímpico (Wagner Moura) gira Macabéa (Ana Paula Bouzas) no ar, aproxima-se mais da mesma cena re-

⁷ Ver, por exemplo, *Theory of adaptation*, de Linda Hutcheon (2006), em que a autora apresenta dados que comprovam que o fenômeno da adaptação vem crescendo em números. Alguns deles: 85% de todos os vencedores do Oscar para melhor filme são adaptações, assim como 95% das minisséries televisivas e 70% de todos os filmes premiados com o Emmy.

alizada no filme de Amaral do que daquela descrita no romance clariciano. Para o espectador que conhece a duas adaptações, não estaria ali um jogo intertextual, palimpséstico, envolvendo televisão, cinema e literatura? Não haveria ali uma ironia intertextual dos diretores televisivos Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé em relação à obra cinematográfica de Suzana Amaral?

Em *Amor e Cia*, de Helvécio Ratton, não somente a “camada” da novela de Eça de Queirós, *Alves e Cia.*, faz-se presente, mas, ainda, uma ironia ao próprio Eça, na fusão entre as personagens Ludovina, da novela portuguesa, e Capitu, de *Dom Casmurro*, e na inclusão de alusões ao capítulo CXXIII, “Olhos de ressaca”, do romance machadiano. Nesse sentido, as adaptações são “multilaminadas”, ativando memórias não somente relacionadas ao texto-fonte, mas a outros textos, de sistemas semióticos diversos, em que se incluem também adaptações anteriores de um mesmo texto. Evidentemente, as *unknowing audiences* – ou seja, constituídas por aqueles que não possuem conhecimento ou não estão familiarizados com o texto que está sendo adaptado – também podem fruir a obra, porém sem a duplicidade palimpséstica oferecida (Hutcheon, 2006:127). Se isso implica, por um lado, uma perda, por outro, “it is simply experiencing the work for itself, and all agree that even adaptations must stand on their own” (idem, *ibidem*).

A compreensão da adaptação como processo de propagação ficcional demanda reflexão sobre os aspectos constituintes dessa memória na cultura das mídias. De que consistem essas memórias ficcionais, isto é, o que, especificamente, é adaptado, transformado e transmitido como memória ficcional? Até então, os estudos têm-se concentrado numa análise comparativa dos sistemas semióticos por meio da narratividade como “elo comum” e “propriedade nuclear que orienta a concepção e recepção dos discursos” (Saraiva, 2003:9). No cinema e na literatura, como argumentou Ismail Xavier (2004:64), “o fato de estar presente o ato de

narrar permite o uso de categorias comuns na descrição de elementos que organizam a obra em aspectos essenciais”. Assim, nessa chave, a memória ficcional construir-se-ia, essencialmente, na repetição de fábulas e tramas – no sentido que os formalistas russos deram aos termos –, com suas variações (como nos arranjos jazzísticos) e ajustes condicionados pela qualidade dos diferentes sistemas semióticos envolvidos, por encontros e tensões interculturais (algumas narrativas migram de uma cultura a outra), por deslocamentos de perspectivas dos criadores, entre outros aspectos.

No entanto, em alguns casos, essa memória ficcional se estabelece, fora daquilo que é estritamente considerado como adaptação, pela transmissão de imagens, cenas, idéias e modos de enunciação (não propriamente na repetição de fábulas ou de tramas) que se perpetuam tecendo diálogos intertextuais em diversas camadas entre as narrativas. Por exemplo, o cartaz de *Menina má.com* (*Hard Candy*) – que exhibe uma criança com um casaco de capuz vermelho dentro de uma armadilha – alude à conhecida fábula ao mesmo tempo em que o filme de David Slade ironicamente a atualiza, em narrativa – sem ser propriamente uma adaptação – que aborda a questão da pedofilia via internet.

A teoria de Richard Dawkins, publicada em 1976, em *O gene egoísta*, acerca da existência dos *memes*, unidades de “transmissão cultural” ou de “imitação” – daí o substantivo extraído do grego “mimeme” –, tem sido, recentemente, evocada para a discussão da memória em alguns âmbitos da cultura midiática. O conceito de meme aparece apenas no último capítulo da obra, quando Dawkins estende a teoria darwinista para além do contexto de gene, usado como analogia para o entendimento daquilo que define como replicadores culturais. “Exemplos de memes são melodias, idéias, *slogans*, modas do vestuário, maneira de fazer potes ou construir arcos” (Dawkins, 1979:214), envolvendo, portanto, linguagem, arte e tecnologia. Recuero (2007:24) utiliza-se do conceito para estudar

a reprodução de idéias em weblogs, tendo como pressuposto que a “digitalização da informação proporciona uma maior fidelidade da cópia original do meme, além de uma maior facilidade de propagação”. Hutcheon (2006:32) refere-se à teoria de Dawkins para aproximar o fenômeno da adaptação a uma evolução transgeracional, que envolve mutação e ajustamento das histórias, “by virtue of mutation”, a um novo ambiente, em que “more than survive; they flourish”.

Se a teoria de Dawkins é, em alguns aspectos, inapropriada para o pensamento acerca da ficcionalidade, seja porque pressupõe, de certo modo, nessas unidades de imitação, uma “essência” a ser transmitida ou, ainda, por ser imprecisa na delimitação do que chama de “unidades de transmissão cultural” (num filme, por exemplo, o que seria um meme? Uma imagem, um fotograma, uma cena, a fábula central?), por outro, ela tem a virtude de reconhecer que, diferentemente dos genes, os “memes” não são “replicadores da alta fidelidade” (Dawkins, 1978:216), o que implica constante alteração em suas formas. Nesse sentido, juntamente com as noções de intertextualidade e de tradução, a idéia central dessa teoria de transmissão cultural pode nos ajudar a pensar a própria rede midiática que, como dissemos, é mais complexa que a pirâmide de Bazin e propaga suas narrativas num movimento que imbrica literatura, cinema, televisão, games, entre outras narrativas e produtos que, por vezes, remodelam matérias ficcionais semelhantes.

Num capítulo da obra *Clarice com a ponta dos dedos*, Vilma Arêas (2005) mostrou, com muita pertinência, a existência de um substrato felliniano (do universo clownesco de *La strada*, de 1954, e *Le notti di Cabiria*, de 1957) na construção de *A hora da estrela*, revelando como o cinema, com seus modos de narrar e campos de imagem, faz-se presente na tessitura literária. Arêas (2005:100-101) referiu-se não somente à presença dos pares circenses do clown branco e do augusto, Zampano e Gelsomina, refletidos em Olímpico e Ma-

cabéa, mas, principalmente ao jogo cênico literário da novela, que “utiliza de forma ostensiva máscaras e trejeitos, improvisações, delírio verbal, material remendado” (como na lona de circo). Como argutamente demonstra a crítica, o narrador – ele também, podemos dizer, um mestre de cerimônias – maquila, em diversos trechos, o rosto de Macabéa ante os olhos do leitor:

(...) meio “caída pela grossa camada de pó branco” com que disfarçava os “panos” do rosto, com a cara deformada pelo espelho ordinário que lhe punha “um nariz tornado enorme como o de um palhaço, um nariz de papelão”; os lábios finos pintados fora do contorno, na tentativa de imitar Marilyn Monroe, que para Macabéa era “toda cor-de-rosa” (Arêas, 2005:102).

Tudo isso – a presença de um narrador travestido (que, embora masculino, revela-se máscara da própria autora); a pobreza e os remendos da linguagem; outras personagens “cortados pelo mesmo figurino ambíguo” (Arêas, 2005:103) e hiperbólico (Glória, a colega de trabalho de Macabéa, e a cartomante, por exemplo); os clowns, a maquiagem, a história “acompanhada pelo rufar enfático de um tambor” (Lispector, 1998:22) – acaba por “se organizar numa clara figuração circense” (Arêas, 2005:101).

Na cena final de *Le notti di Cabiria*, podemos identificar procedimento semelhante, em que a *mise en scène* cinematográfica acaba por construir, pelas bordas, ambiente circense, aproximando, ainda mais, a protagonista, Cabiria, à Gelsomina de *La strada*, ambas unidas na condição de títere, que, se dolorosamente as humaniza, também as apresenta como tipos tragicômicos, talhados pela hipérbole e pela ambigüidade, na oscilação entre alegrias e tristezas. Após ser abandonada e roubada por aquele que julgava ser seu verdadeiro amor, Cabiria levanta-se do chão e retorna pela floresta. A lágrima da personagem, misturando-se ao rímel (ou delineador), imprime na face branca uma única gota negra, compondo a máscara do Arlequim, da *Commedia dell'arte*. Ao redor das personagens, jovens com chapéus em cone e instrumentos de saltim-

bancos (violão, acordeom e gaita), executam o “número” que fecha o filme (a própria hora do estrelato), sob uma luz que, nunca plena, ilumina com seu “foco” de palco ou, melhor, picadeiro – pela área circular destinada à personagem – o caminhar do clown.⁸

Curiosamente, em breve revisão da recepção crítica sobre o filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, Kunz (2003:45) constatou que “ao aprovar a película, a crítica comparou-a ao grande sucesso felliniano *Noites de Cabíria*”.⁹ Se a obra

de Fellini foi, possivelmente, importante referência para a cineasta brasileira, ela não estaria também presente, antes, na própria escrita clariciana, perpassando-a, não como matriz (pois a intertextualidade é um “murmúrio contínuo”) (Eco, 2003:218), mas, também, de certa forma, como ressonância de elementos ficcionais já presentes na *Commedia dell’arte*? Esse último exemplo aponta a complexidade desse fluxo e da interação entre as formas de expressão ficcional na contemporaneidade, num movimento em que a permanência pela transformação implica rompimento de noções como prioridade e autoridade ou ainda de pertinências e limites entre sistemas semióticos, num movimento reticular. Assim, as formas de memória da cultura midiática, não circunscritas aos suportes ou possibilidades tecnológicas de armazenamento, residem, nesse sistema, em um *modus operandi* caracterizado por processos contínuos de *passagem*, seja no sentido estrito de adaptação ou, de modo mais amplo, no de transferência de unidades culturais.

⁸ Esse desfecho de *Le notti di Cabiria*, numa cena de queda (morte) e renascimento para o estrelato do “clown”, é, de certo modo, propagado, com variações, na narrativa de Clarice Lispector e nas diferentes adaptações audiovisuais de *A hora da estrela*. No filme de Suzana Amaral, após o atropelamento e morte de Macabéa, a protagonista ressurgue em atmosfera folhetinesca (num pastiche do melodrama televisivo) e onírica, correndo, com os braços abertos, em direção à personagem do estrangeiro. Na cena final do episódio de *Cena Aberta*, que privilegia o caráter metaliterário do texto-fonte, quem “morre”, no desvelamento da ilusão ficcional, é um dublê, e as personagens Macabéa e Olímpico retomam relacionamento “fora da cena”, após o encerramento das gravações no *set*.

⁹ O cotejo foi feito também pela norte-americana Ann Kaplan, em entrevista na revista *Contracampo*. Para Kaplan, “como Cabíria, Macabéa anseia por amor, beleza, fama, mas acima de tudo deseja significar algo para alguém” (Kaplan, 2002:215).

Referências

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com as pontas dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- BAZIN, André. "Adaptation, or the cinema as digest". In: NAREMORE, James (org.). *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp. 19-27.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLTER, Jay David e GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* vol. 2. Buenos Aires: Emecé editores, 1989.
- BRAGA, José Luiz. Sobre mediatização como processo interacional de referência. In: 15º Encontro Anual da Compós, 2006, Bauru - SP. *Anais do XV Encontro Anual da Compós*, vol. 1. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006., pp. 1-16.
- CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 2000.
- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004, pp. 169-191.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 31-48.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Trad. Geraldo H. M. Florshiem. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KAPLAN, Ann. "A mulher no cinema: entrevista a Denise Lopes". *Contracampo*. São Paulo, n. 7, 2002, pp. 209-216.
- KELLNER, Douglas. *Media culture*. London, New York: Routledge, 1995.
- KUNZ, Marinês Andrea. "A hora da estrela: espelho contra espelho". In: SARAIVA, Juracy Assman (org.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003, pp. 43-65.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. Trad. Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RECUERO, Raquel Araújo. Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia. *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 32, abr. 2007, pp. 23-31.
- RIBEIRO, Renato Janine. A política dos costumes. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 128-143.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 2ª. ed. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. "A crítica das mídias na entrada do século 21". In: PRADO, José Aida. *Crítica das práticas midiáticas*. São Paulo: Hacker editores, 2002, pp. 44-56.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARAIVA, Juracy Assman. *Literatura e cinema: encontro de linguagens*. In: SARAIVA, Juracy Assman (org.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Unisinos, 2003, pp.7-26.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- STAM, Robert. "Beyond fidelity: the dialogics of Adaptation". In: NAREMORE, James (org.). *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Loyola, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *A antropológica do espelho*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- WEINRICH, Harald. *Lete, arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, pp. 61-89.