



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DAS LINGUAGENS
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

JEAN-FRÉDÉRIC PLUVINAGE

**TRANSPOSIÇÃO MULTIPLATAFORMA DA IRONIA MACHADIANA:
ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE CONTO “A IGREJA DO DIABO”
PARA O LIVRO DIGITAL**

CAMPINAS

2019

JEAN-FRÉDÉRIC PLUVINAGE

**TRANSPOSIÇÃO MULTIPLATAFORMA DA IRONIA MACHADIANA:
ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE CONTO “A IGREJA DO DIABO”
PARA O LIVRO DIGITAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO CÉSAR DA SILVA TELES

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO JEAN-FRÉDÉRIC PLUVINAGE, E ORIENTADA
PELO PROF. DR. PAULO CÉSAR DA SILVA TELES.**

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P747t Pluinage, Jean-Frédéric, 1983-
Transposição multiplataforma da ironia machadiana : análise da adaptação de conto "a igreja do diabo" para o livro digital / Jean-Frédéric Pluinage. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Paulo César da Silva Teles.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - A igreja do diabo. 2. Livros eletrônicos. 3. Mídia digital. I. Silva Teles, Paulo César da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Multiplatform transposition of Machado's irony : analysis of the adaptation of the tale "the devil church" for the digital book

Palavras-chave em inglês:

Assis, Machado de, 1839-1908 - The devil church

Electronic books

Digital media

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Paulo César da Silva Teles [Orientador]

Antonio Adami

Marciel Aparecido Consani

Data de defesa: 30-09-2019

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1864-2901>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7827107939863589>

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo César da Silva Teles

Prof. Dr. Antonio Adami

Prof. Dr. Marciel Aparecido Consani

IEL/UNICAMP

2019

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

À minha mãe, Maria José de Camargo Penteadó por todo o suporte e motivação

Ao meu avô e eterno goleiro, Pedro Octávio de Camargo Penteadó

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Paulo César da Silva Teles, por seu apoio, conselhos e orientações que apontaram caminhos importantes para a dissertação de mestrado.

Agradeço ao Prof. Dr. Antonio Adami, cujo trabalho de adaptação de Machado de Assis no rádio serviu de grande inspiração para a minha dissertação e para o livro digital desenvolvido.

Agradeço ao Prof. Dr. Marciel Aparecido Consani, que contribuiu com seu conhecimento para importantes considerações sobre o trabalho desenvolvido.

Agradeço aos meus amigos Hiago Rocha, Octávio Fonseca, Paula Pereira, Raphaela Velho e Vinícius Brito, do curso de “Divulgação Científica e Cultural”, pelo apoio, companheirismo, troca de ideias e por todos os momentos felizes que compartilhamos.

Agradeço a Patricia Nunes da Silva Mariuzzo e Ana Paula Morales pela grande experiência de conhecer a revista Ciência & Cultura e diversos outros projetos de divulgação.

Agradeço a todos os professores e profissionais do curso de “Divulgação Científica e Cultural” da Unicamp pelo conhecimento adquirido durante a produção da minha dissertação.

RESUMO

O escritor brasileiro Machado de Assis dominou as mais variadas formas de comunicação de sua época: foi jornalista, cronista, romancista, poeta, crítico, teatrólogo e também contista. Os contos de Machado apresentam um escritor que esmiúça a mente e a condição humana com ironia e humor, caso do conto “A Igreja do Diabo”. O presente trabalho analisa as possibilidades da divulgação cultural e científica deste conto por meio do livro digital gerado com a especificação ePUB3, de forma a integrar o conto com pesquisa literária e recursos multimidiáticos, hipertextuais e interativos. Para tanto, produzimos um livro digital que integra o conto original com interpretações, análises e pesquisas literárias e também adaptações para outros meios de comunicação, de forma a garantir ao leitor não apenas o acesso ao texto original mas também a um material complementar e paradidático que permita a compreensão do contexto histórico da obra e também o acesso a interpretações atuais do texto. Nele, o leitor acessará formas de imersão na narrativa machadiana, que fornecerá outros elementos sugestivos a ampliar a interpretação do conto original. Trata-se de uma busca por uma narrativa cujo conteúdo possa manter coesão interna e revele o universo machadiano, mas oferecendo junto a esse texto formas de imersão que facilitam a acessibilidade do leitor. Compreender como pode ocorrer essa narrativa imersiva com um texto clássico da literatura brasileira poderá fomentar soluções criativas para diversas questões envolvendo literatura, artes e comunicação: como introduzir a linguagem transmídia da comunicação digital para novos leitores? Quais os desafios e dificuldades encontrados? Quais critérios de qualidade devem ser considerados? Como introduzir um texto machadiano com conteúdo complementar que inclui pesquisa literária e adaptações para outras mídias? Esses diversos textos e narrativas podem ser juntados de forma coesa e racional por meio da comunicação digital? A mídia digital resultante auxiliaria na divulgação cultural da obra de Machado de Assis? Essas questões justificam a busca por um modelo que possa abraçar as possibilidades midiáticas de forma acessível de forma a facilitar a imersão de um conto de Machado de Assis para os leitores. Serão levantadas as pesquisas mais pertinentes no campo da comunicação digital, linguagem e narrativa transmídia, adaptação literária e dinâmica da cultura digital na sociedade contemporânea. A partir dessa base teórica, foram estabelecidos modelos de narrativa e estrutura transmídia para serem usados no livro digital. Por meio deste projeto, foi possível descobrir o quanto as relações transmídla nele estabelecidas permitem transmitir o conto de forma coesa a partir deste estilo autoral. O resultado aponta algumas oportunidades e dificuldades inerentes a esse método de produção editorial e sua efetividade para a divulgação cultural e literária. A análise desse processo também mostrará os melhores métodos de adaptação de um texto literário para o ambiente do livro digital e revelará como manter um diálogo vivo e atual com a obra imortal de Machado de Assis neste novo ambiente editorial.

Palavras-chave: Adaptação; Machado de Assis, Joaquim Maria; Livros eletrônicos; Transposição; Mídia digital;

ABSTRACT

The Brazilian writer Machado de Assis dominated the most varied forms of communication of his time: he was a journalist, chronicler, novelist, poet, critic, theatrologist and also a short story writer. Machado's tales present a writer who teases the human mind and condition with irony and humor, such as the tale "A Igreja do Diabo" ("The Devil Church" in Portuguese). This paper analyzes the possibilities of cultural and scientific dissemination of this story through the digital book generated with the ePUB3 specification, in order to integrate the story with literary research and multimedia, hypertextual and interactive resources. To this end, we produce a digital book that integrates the original tale with interpretations, analyzes and literary research and also adaptations to other media, in order to guarantee the reader not only access to the original text but also to a complementary and paradigmatic material that allow the understanding of the historical context of the work and also the access to current interpretations of the text. In it, the reader will access forms of immersion in the Machado's narrative, which will provide other suggestive elements to broaden the interpretation of the original tale. It is a search for a narrative whose content can maintain internal cohesion and reveals the Machado's universe, but offering with this text forms of immersion that facilitate the reader's accessibility. Understanding how this immersive narrative can occur with a classic text of Brazilian literature can foster creative solutions to various issues involving literature, arts and communication: how to introduce the transmedia language of digital communication to new readers? What are the challenges and difficulties encountered? What quality criteria should be considered? How do you enter Machado's text with complementary content that includes literary research and adaptations to other media? Can these various texts and narratives be cohesively and rationally brought together through digital communication? Would the resulting digital media help in the cultural dissemination of Machado de Assis's work? These questions justify the search for a model that can embrace media possibilities in an accessible way in order to facilitate the immersion of a Machado de Assis tale for readers. The most relevant research in the field of digital communication, transmedia language and narrative, literary adaptation and dynamics of digital culture in contemporary society will be raised. From this theoretical basis, narrative models and transmedia structure were established for use in the digital book. Through this project, it was possible to discover how much the transmedia relations established in it allow to convey the story in a cohesive way from this authorial style. The result points out some opportunities and difficulties inherent to this method of editorial production and its effectiveness for cultural and literary dissemination. The analysis of this process will also show the best methods of adapting a literary text to the digital book environment and will reveal how to maintain a lively and current dialogue with Machado de Assis's immortal work in this new editorial environment.

Keywords: Adaptation; Machado de Assis, Joaquim Maria; Ebooks; Transposition; Digital media;

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. O livro: como adaptar um texto?.....	17
1.1 Conceito de adaptação.....	22
1.2 Explorando a narrativa digital.....	39
1.3 A adaptação literária e a divulgação científica e cultural.....	48
2. Adaptação de conto para o livro digital.....	51
2.1 O livro: do impresso ao digital.....	51
2.1.1 História do livro impresso e seu processo de produção.....	52
2.1.2 Como chegamos ao livro digital?.....	57
2.1.3 Precursores.....	59
2.1.4 Consolidação dos eReaders.....	60
3. Produção de Conto.....	62
3.1 Pesquisa sobre Machado de Assis.....	62
3.1.1 Biografia de Machado de Assis.....	62
3.1.2 Machado de Assis e a inovação textual.....	71
3.1.3 Inovação no conto: A Igreja do Diabo.....	72
4. Adaptação da Igreja do Diabo: considerações.....	76
5. Conclusão	90
Referências Bibliográficas	92
Anexo 1: Entrevista com o Prof. Dr. Antonio Adami	99
Anexo 2: Entrevista com o Prof. Esp. Fabiana Grassano	103
Anexo 3 Entrevista com Fernando Nuno	106

INTRODUÇÃO

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez. (ASSIS, 1884)

A produção cultural, literária e artística de Machado de Assis constitui material de leitura sempre presente na sociedade brasileira: da leitura de seus livros no sistema educacional às adaptações para rádio, Tv, teatro, cinema, quadrinhos e outros meios de comunicação. Suas obras revelam sua visão irônica do comportamento humano e da sociedade carioca do fim do século XIX, e são de difícil classificação. Machado não pode ser isolado no campo do romantismo, tendo abordado e aprofundado temas e questões realistas, em fase posterior e mais madura, baseadas em seu contexto histórico que vão além do entretenimento. Ainda assim, o próprio escritor se recusa a um enquadramento em um desses estilos.

Em praticamente todos os manuais de história da literatura brasileira, a oposição "primeira fase vs segunda fase" se desdobra na oposição "romantismo (da primeira fase) vs realismo (da segunda fase)". Ainda que Machado eventualmente corrobore a distinção em fases da sua própria obra, dividindo-a a partir do retiro, por razões médicas, que fez em Friburgo, ele seguramente contesta ter sido ou romântico ou realista. (KRAUSE, 2007)

Além disso, seu domínio da narrativa permitiu incursões no surreal e no fantástico, criando personagens como Brás Cubas, fantasma (ou “defunto-autor” na defeição do próprio personagem) que conta suas memórias quando era vivo. Embora haja a presença do sobrenatural, Brás Cubas não deixa de ser um personagem realista, dentro da ironia machadiana, na qual julga a si próprio e a seus amigos e parentes de forma sarcástica. O realismo fantástico da ficção machadiana dá asas à imaginação, mas sempre ancorado na condição humana.

Ainda em algum tipo, episódio, ou cena de pura fantasia, nunca a ficção de Machado de Assis afronta o nosso senso da íntima realidade. Assim, por exemplo, nesse conto magnífico O alienista ou nesses outros Contos alexandrinos, como na admirável invenção de Brás Cubas, e todas as vezes que a sua rica imaginação se deu largas para fora da realidade vulgar, sob os artificios e os mesmos desmandos da fantasia, sentimos a verdade essencial e

profunda das coisas, poderíamos chamar-lhe um realista superior, se em literatura o realismo não tivesse sentido definido. (VERISSIMO, 1916, p. 188)

Com seu estilo único e criatividade, Machado explorou tanto as convenções de estilo literário como as de forma: além do romance, ele também produziu textos como jornalista, poeta, cronista, romancista, poeta, teatrólogo e também contista. A maioria de seus romances e contos foi editada em jornais e em revistas literárias, nas quais atuava como colaborador, antes de serem publicados em forma de livro.

O Machado do universo periódico é pouco conhecido em relação ao Machado romancista, embora o escritor já manifestou claro posicionamento favorável em relação ao jornal como meio de comunicação em comparação ao livro. Via no jornal o espírito do povo, um meio na qual o debate era possível em contrapartida ao estatismo do livro.

O jornal, *literatura quotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de, um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana.

O livro não está decerto nestas condições; — há aí alguma coisa de limitado e de estreito se o colocarmos em face do jornal. Depois, o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é — movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual. A discussão pelo livro esfria pela morosidade, e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo. O panfleto não vale um artigo de fundo.

Isto posto, o jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano. Nulifica-o como o livro nulificará a página de pedra? Não repugno admiti-lo. (ASSIS, 1994)

O Machado contista, dos textos curtos, difere também do Machado romancista, ele mantém a ironia e indagações filosóficas sobre a condição humana, também brinca às vezes com o realismo fantástico, mas foca em temas mais pontuais. Para a biógrafa Lúcia Miguel Pereira, o Machado contista é até mesmo superior ao romancista (PEREIRA, 1988). A verve contista do escritor adquire o papel nato de contador de histórias, com multiplicidade de casos peculiares, como um cronista da alma humana.

Do conto foi ele, se não o iniciador, um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa.

Efetivamente ninguém jamais nesta contou com tão leve graça, tão fino espírito, tamanha naturalidade, tão fértil e graciosa imaginação, psicologia tão arguta, maneira tão interessante e expressão tão cabal, historietas, casos, anedotas de pura fantasia ou de perfeita verossimilhança, tudo recoberto e realçado de emoção muito particular, que varia entre amarga e prazenteira,

mas infalivelmente discreta. Histórias de amor, estados d'alma, rasgos de costumes, tipos, ficções da história ou da vida, casos de consciência, caracteres, gente e hábitos de toda a casta, feições do nosso viver, nossos mais íntimos sentimentos e mais peculiares idiossincrasias, acha-se tudo superior e excelentemente representado, por um milagre de transposição artística, nos seus contos. (VERISSIMO, 1916, p187)

Entre seus contos, um dos mais representativos do estilo machadiano é “A Igreja do Diabo”. O conto é dividido em quatro capítulos e foi publicado originalmente em 12 de fevereiro de 1883 na Gazeta de Notícias. Trata-se de uma análise profunda sobre a condição humana que vive em contradição. Aqui, o estilo realista de Machado revela o ser humano fora de uma visão maniqueísta do romantismo: o homem não é definido unicamente bom ou mal, mas carrega a contradição, aspectos tanto positivos quanto negativos dentro de si, em constante conflito moral. Mas esse conto humano, demasiadamente humano, é ao mesmo tempo fantástico, cujo protagonista é o próprio Diabo bíblico em sua guerra divina contra o Criador. Nesse realismo fantástico, Machado mantém sua reflexão filosófica do comportamento humano com sua habitual ironia e irreverência. Na verdade, embora use temas religiosos, o foco central de Machado é o homem e sua moralidade e não a religião e a relação do homem com Deus. A ironia machadiana foca mais no comportamento egoísta dos homens do que no perigo fantástico e sobrenatural representado pelo Diabo, que, ironia das ironias, apresenta-se de forma humana, como um ser de paixões e vontades mesquinhas.

Outro aspecto marcante do conto é a intertextualidade: o conto não é fechado em si mas faz conexões voluntárias com outros textos. As principais referências são a Bíblia, devido ao tema, mas há citações de “Fausto”, obra do alemão Johannes Von Goethe, assim como “Gargântua e Pantagruel” do francês François Rabelais, a “Ilíada” de Homero e a menção a Rabelais.

O conto funciona como uma alegoria moralizante, embora não possa ser definida estritamente como fábula: os símbolos, metáforas e alegorias são utilizadas de forma irônica, quando o Diabo descreve a sua igreja, ou anti-igreja, na qual os vícios substituem as virtudes, racionalizando os motivos para tal inversão. No final do conto, longe de legitimar a vitória do bem contra o mal, ou a vitória de Deus sobre o Diabo, apenas confirma a alma dúbia do homem, independentemente da força e intenção dos dois personagens bíblicos em oposição.

Esse conto pode ser considerado uma grande introdução aos temas importantes de Machado de Assis, ao seu estilo irônico e questionador, ao seu estilo crítico ao romantismo, mas que vai além do realismo e aborda também o fantástico, a um texto genuinamente brasileiro mas que apela para o universal. São muitas as potencialidades de uso educacional e cultural deste conto, mas o texto, por si só, não revelará todo o contexto histórico, social e cultural que levaram a sua produção. Como entender o conto machadiano sem compreender que ele escrevia na época da decadência do Império, momento em que a família imperial brasileira assim como a Igreja eram questionados e relegados a uma visão mais cientifista e positivista do mundo? Embora o conto possa ser compreendido isoladamente, uma leitura complementar e paradidática pode ser incluída permitindo a imersão do leitor no universo machadiano cujas influências estão presentes até hoje. Para isso, é possível realizar a transposição do conto para o formato do livro digital, usando as possibilidades desse novo formato para ampliar a compreensão do texto.

Mas, como introduzir um texto machadiano (neste caso específico, “A Igreja do Diabo”) com conteúdo complementar que inclui pesquisa literária e adaptações para outras mídias como vídeo e quadrinhos? Esses diversos textos e narrativas podem ser juntados de forma coesa e racional por meio da comunicação digital? A mídia digital resultante auxiliaria na divulgação cultural da obra de Machado de Assis? O uso dessa tecnologia não comprometeria o texto original? Essas questões justificam a busca por um modelo que possa abraçar as possibilidades midiáticas de forma acessível (tecnologia de código aberto, distribuída de forma democrática e com recursos para deficientes visuais e auditivos) de forma a facilitar a imersão de um conto de Machado de Assis para os leitores, auxiliando na divulgação cultural de sua obra por meio da tecnologia do livro digital.

A importância do livro digital para a divulgação da literatura machadiana se baseia no tripé que forma essa nova mídia. Trata-se do tripé de *software* (o programa ou aplicativo que interpreta o arquivo do livro digital, revelando-o de modo inteligível a um usuário humano), *hardware* (o componente físico cujo sistema operacional deve conter o software de leitura de livros digitais) e de conteúdo (o livro digital em si, empacotado em um arquivo, sendo que esse conteúdo pode usar diferentes linguagens e

formatos, desde que consiga ser interpretado e exibido corretamente pelo software para o usuário) permitindo extrema facilidade no acesso a diversas formas de narrativa.

Enfim, são três os principais itens que compõem o livro eletrônico: hardware, software e conteúdo. Para nós, editores ou produtores, o principal é o conteúdo. Em seguida, vem a questão da base instalada dos equipamentos; nós devemos perceber quais são os devices portáteis que estão nas mãos dos consumidores para poder distribuir o nosso conteúdo nesse equipamento mais convergente. (PROCÓPIO, 2010, p.51).

É preciso enfatizar que um livro digital não é somente um livro impresso lido em um suporte digital. O livro digital pode incorporar um "texto" composto por elementos de várias mídias estáticas e dinâmicas e, ainda assim, manter sua característica de texto. Donald McKenzie (MCKENZIE, 1999) em sua obra *Bibliography and the sociology of texts*, ao estudar o conceito e atividade da bibliografia, defende essa visão transversal do texto:

Defino 'textos' para incluir dados verbais, orais e numéricos, na forma de mapas, gravuras e música, de arquivos de som gravado, de filmes, vídeos, e de qualquer informação armazenada em computador, tudo de fato, desde epigrafia para as últimas formas de discografia. Não há como fugir do desafio que essas novas formas criaram.¹

O livro digital pode usar uma linguagem composta de texto transversal que enriquece sua narrativa e, dessa forma, permite a troca de informações de maneira inclusiva e participativa. Aliás, a acessibilidade de livros digitais para pessoas com deficiência visual é alta, pois esses livros podem conter arquivos de áudio permitindo a audiodescrição de todo o seu conteúdo, ou recursos para o aumento e a diminuição da fonte que compõe o texto.

É preciso encontrar caminhos para produzir essa mídia globalmente acessível, que possa adaptar a obra estática (mas de interpretação sempre aberta) de um escritor como Machado de Assis para a plataforma dinâmica da comunicação digital. Machado, que já discorreu sobre as virtudes do jornal em relação ao livro, quando já ocorriam discussões se primeiro iria substituir o segundo, via o espírito dinâmico do periódico refletindo a vontade popular do dia a dia. Esse espírito aberto ao debate e a

¹ I define 'texts' to include verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography. There is no evading the challenge which those new forms have created.

acessibilidade, a intertextualidade dos textos machadianos, tudo isso remete às novas possibilidades oferecidas pelo livro digital, um novo formato de mídia que une o texto estático com metadados e a comunicação digital formada pela hipertextualidade, multimídia e interatividade. O resultado estará poderá oferecer apontamentos, por exemplo, para o futuro dos livros didáticos, sendo que o Plano Nacional dos Livros Didáticos (PNLD) atuais já solicitam às editoras a entrega de um livro impresso junto com um livro digital com a especificação ePUB3 de forma a facilitar a acessibilidade desse livro no ambiente acadêmico.

Analisando os últimos editais dos PLND de 2013, 2014, 2015 e 2016, e seus respectivos sumários executivos, nota-se que com o decorrer dos anos o governo brasileiro deixou de apenas sugerir que as versões digitais fossem entregues junto com os lotes das obras impressas, e passou a exigir isto das editoras vencedoras dos editais de cada ano. Em 2013, por exemplo, a entrega de uma versão digital (sem conter mais detalhes sobre formato ou qualquer especificação técnica) foi apenas sugerida. O edital de 2015 já era bem mais detalhado e exigente do ponto de vista técnico no que se refere a essas versões digitais dos livros. (MINORU, 2014)

O objetivo desta pesquisa é analisar a produção de um livro digital com especificação ePUB3 que apresente o conto “A Igreja do Diabo” de Machado de Assis junto com conteúdo paradidático e adaptações literárias, de forma a garantir ao leitor não apenas o acesso ao texto original mas também a um material complementar e paradidático que permita a compreensão do contexto histórico da obra e permita também o acesso a interpretações atuais do texto.

Trata-se da busca por uma mídia digital cujo conteúdo composto de diversas narrativas mantenha coesão interna e consiga revelar o universo machadiano sem comprometer o conteúdo original, mas oferecendo junto a esse texto formas de imersão que facilitam a acessibilidade do leitor.

Compreender como pode ocorrer essa narrativa imersiva com um texto clássico da literatura brasileira poderá gerar respostas para diversas questões envolvendo informação, comunicação, tecnologia e sociedade: Como introduzir a linguagem transmídia da comunicação digital para novos leitores sem distorcer o conteúdo original? Quais os desafios e dificuldades encontrados? Quais critérios devem ser considerados para obter qualidade como mídia de divulgação cultural e pesquisa literária?

Serão efetuadas, além da pesquisa teórica, a produção empírica de um livro digital em especificação ePUB3 tendo como base as tecnologias atuais de código aberto, buscando juntar tanto a fundamentação acadêmica com experiências reais. Serão levantadas as pesquisas mais pertinentes no campo da comunicação digital, linguagem e narrativa transmídia, adaptação literária e dinâmica da cultura digital na sociedade contemporânea. A partir dessa base teórica, serão estabelecidos modelos de narrativa e estrutura transmídia para serem usados no livro digital. Com a produção do livro, serão levantados dados concretos em relação a reação dos leitores sobre as narrativas transmídias.

Por meio do projeto acima descrito, será possível descobrir se a narrativa transmídia do livro digital permite transmitir o conto machadiano de forma coesa, revelando seu estilo único em uma nova forma de mídia. O resultado apontará quais as oportunidades e dificuldades inerentes a esse método de produção editorial e sua real efetividade para a divulgação cultural e literária. A análise desse processo também mostrará os melhores métodos de adaptação de um texto literário para o ambiente do livro digital e revelará como manter um diálogo vivo e atual com a obra imortal de Machado de Assis neste novo ambiente editorial.

1. O LIVRO: COMO ADAPTAR UM TEXTO?

Uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto. Deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma doutrina nova e extraordinária, com uma voz que reboava nas entranhas do século. Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas. (ASSIS, 1884)

Para a devida adaptação de um conto machadiano para uma mídia digital, é preciso analisar a possibilidade de adaptação de texto de um suporte para o outro. Há muito o que se analisar nesse aspecto. Para a inclusão de um texto neste novo suporte basta apenas mostrar o mesmo conteúdo mas em um material diferente? Sim, é possível. Mantém-se o conteúdo, mas muda-se apenas o material. O texto permanece intocado, apenas muda-se as folhas impressas pela tela de um computador, eReader ou celular com software de leitura de eBooks. Mas esse procedimento simples não exploraria a contento todas as possibilidades de um meio. Seria como ter um texto produzido para rádio que, ao ser transposto para a mídia televisão, é lido por um apresentador sentado em frente à câmera, sem imaginar que essa gravação pode agora contar com a criação de cenários, figurinos, vinhetas, panoramas e diversos outros recursos visuais que não estavam disponíveis antes.

Conforme dizia o filósofo McLuhan: “O meio é a mensagem”. Seu pensamento indica que o meio interfere no conteúdo e por isso as possibilidades da comunicação digital presentes no hardware e software estabelecem novas relações entre leitor e narrativa que não se encontram presentes em relação ao suporte impresso. Não se trata de superioridade de um em relação ao outro. Tratam-se de mídias com relações e possibilidades diferentes mas não se pode criar uma hierarquia entre o impresso e o digital. Ambos oferecem vantagens e desvantagem próprias.

Pere Gimferrer infere sobre essa possibilidade de novas narrativas ao estudar a história do cinema e suas adaptação de romances do século XIX. Para Gimferrer, o cinema teve que evoluir em ritmo acelerado a sua própria linguagem para estar em pé de igualdade com as outras mídias (GIMFERRER, 1999, p.6-7). Essa evolução inclui por exemplo a adição do som, deixando para trás o cinema mudo. Mas Gimferrer toma o cuidado de dizer que quem fazia cinema mudo não era inferior em técnica a quem fazia

o cinema com som. Apenas que, não se trata de progresso estético, mas de progresso de “possibilidades expressivas reais” (GIMFERRER, 1999, p. 7), portanto o meio ou mídia alcança toda a sua potencialidade expressiva na qual antes estava limitada, permitindo novas possibilidades de expressões dentro de uma história.

O livro digital traz possibilidades de expressão, mas ainda tem como referência o livro impresso. Uma melhor compreensão sobre o meio livro e o meio livro digital se encontra no estudo de Gisele Beiguelmen em “O livro depois do livro”. Nessa publicação, a autora recusa uma lógica de novidade iminente nas revoluções do modo de publicação.

Recusando esse tipo de abordagem, interroga-se um contexto de leitura mediado por interfaces conectadas em Rede, discutindo projetos criativos que têm como denominador comum o fato de expandirem e redirecionarem o sentido objetivo do livro, permitindo pensar experiências de leitura pautadas pela hibridização das mídias e cibridização dos espaços (on line e off line).

Mas não se fala de um mundo da leitura sem pressupor uma leitura demundo, e é inegável que o livro impresso seja ainda a referência central do universo da leitura on line e, por conseguinte, da forma como se estrutura essa leitura de mundo.

Tão estável e tão paradigmático é o livro impresso que não se conseguiu inventar um vocabulário próprio para as práticas de leitura e escrita on line. (BEIGUELMAN, 2003, p. 10)

Ou seja, a autora observa que a estrutura da leitura digital ainda se baseia na estrutura da leitura impressa. O livro impresso não somente sobrevive a um prenho apocalipse digital com o surgimento do eBook, mas também permeia a lógica estrutural e semântica da leitura digital, uma vez que a mesma precisa do vocabulário de seu “antepassado” para se fazer entender.

Esta é a mesma lógica que posso remeter a história das interfaces de computadores. Em seu início, eram máquinas obscuras para leigos, exigindo códigos difíceis para seu funcionamento. Sua popularização veio com a implementação de uma interface similar a de um escritório “offline”, de forma que o usuário passasse a compreender por símbolos as funções dos programas e botões. Uma lixeira para remeter ao programa de apagar arquivos; Uma pasta de escritório para significar um folder em que estão guardado outros arquivos; Uma caneta tinteiro para significar um programa de edição de texto, e por aí vai.

Com a contratação de ex-funcionários da Xerox, a Apple pode iniciar o desenvolvimento do computador pessoal Lisa, em 1978.

A equipe de desenvolvedores trabalhou em uma interface baseada em ícones, em que cada um deles indicava um documento ou uma aplicação. Além disso, a equipe criou a primeira barra de menu desdobrável (*pull-down*), que hospedava todos os menus logo nas primeiras linhas da tela.

Outras inovações do mesmo produto ficaram a cargo das marcas de verificação (checkmarks), que ajudam a destacar os itens do menu que estejam ativados, e também o conceito de atalhos de teclado para os comandos mais comuns. Mais uma novidade foi a aparição do ícone da Lixeira, para onde o usuário podia arrastar arquivos para removê-los posteriormente. (TECHMUNDO, 2011)

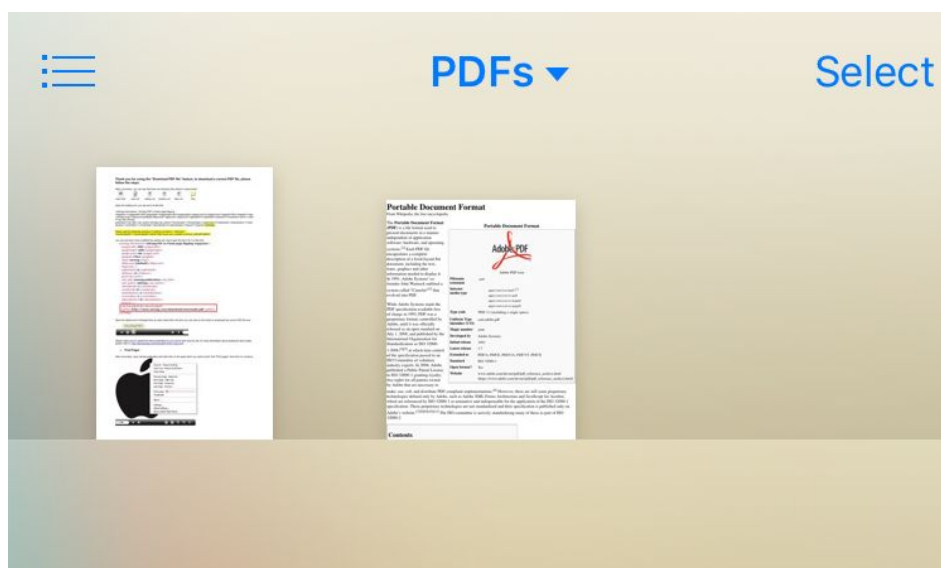
Esse design que remete a elementos e objetos do mundo real na internet digital é chamado de esqueumorfismo. Seu uso foi importante no começo da história do computador, conforme vimos. Mas, atualmente, tem sido preterido pela tendência do flat design, uma linha de design minimalista, *clean*, sem distrações e estilos como sombreadimento e texturas e sem a necessidade de remeter a elementos do mundo real. Essa tendência ficou em destaque quando a Apple decidiu mudar a interface de seus dispositivos digitais ao atualizar seu sistema operacional para o IOS7. Seus aplicativos, que antes eram uma agenda que simulava páginas de um calendário; um aplicativo de podcast que simulava um rádio; uma central de jogos que simulava uma mesa de sinuca, entre outros, agora tinham um design branco e minimalista. O mesmo aconteceu com o aplicativo iBooks, que antes simulava uma estante de madeira e perdeu essa referência.

Figura 1 - Interface esqueumórfica do aplicativo iBooks



Fonte: Apple

Figura 2 - Nova interface clean e minimalista



Fonte: Apple

O fim do esquemorfismo no uso da interface gráfica pode representar a maturidade da compreensão do usuário diante da interface digital. O usuário não precisa mais de um aplicativo com cara de calendário real para entender que aquilo é um calendário. Nem o iBooks precisa de estantes de madeira para se entender que aquilo é um aplicativo contendo livros digitais. Porém, essa maturidade que está presente na interface do computador ainda não chegou na interface e experiência do livro digital? Para Bieguelman, não, pois a autora defende que o livro digital ainda precisa do vocabulário e estrutura de sua versão impressa. Esse vocabulário ainda está preso a convenções antigas, como também atesta Janet Murray.

Quando lhe perguntaram se “Pode haver novas formas significativas de narrativas na nova mídia digital”, Janet Murray respondeu que “Sim, porque ela tem propriedades de expressão próprias: enciclopédica, espacial, processual, participativa”. Ainda que haja alguns exemplos de convenções da narrativa digital que tiram proveito dessas propriedades, a maior parte das matérias digitais usa convenções e dimensões do passado. Além disso, o vocabulário usado para descrever essas convenções é impreciso e aberto a inúmeras interpretações. (PAUL, 2010, p.122)

Mas é preciso levar em conta também que suas conclusões são anteriores ao advento dos dispositivos móveis como tablets e eReaders. A interface do livro digital realizou grandes avanços e aplicativos de livros digitais infantis, que unem texto junto a interações com a ilustração, audionarração e outros recursos, quebra barreiras entre o

que seria a estrutura de um livro impresso e a de um livro digital. Até que ponto o livro digital é um livro quando se tem tantos recursos de animações e interação? O que separaria um livro digital de um aplicativo de entretenimento, um jogo digital? Seria ainda assim um livro-jogo digital?

No ano de 2015, fui convidado pela Câmara Brasileira do livro para ser jurado de uma nova categoria do Prêmio Jabuti, a categoria “Livro Infantil Digital”. Essa categoria foi iniciativa da curadora do prêmio, a professora, escritora e pesquisadora Marisa Lajolo. Era a primeira vez que essa premiação, a mais famosa para a literatura brasileira, incluía uma categoria digital. Mas para a elaboração do edital havia o desafio de definição do que seria um livro digital. Seguimos a conceituação de que o livro digital deveria ser um arquivo digital criado para exibir informação estática (textos e/ou imagens) com opção de agregar informação multimídia (áudios, vídeos, botões, formulários, etc). Seu conteúdo costuma seguir a extensão e estrutura do livro impresso. Pode ser baixado ou arquivado em dispositivos eletrônicos.

A estrutura do livro impresso é portanto uma permanente no livro digital, estruturando-o com uma capa, sumário, elementos pré-textuais (folha de rosto, agradecimentos, lista de imagens e tabelas, etc), textuais e pós-textuais (bibliografia, índice remissivo, etc). Não é imprescindível a linearidade da leitura do conteúdo, mas a linearidade também é um conceito opcional no impresso, vide os livros-jogos baseados em Role Playing Games em que o leitor escolhe parágrafos numerados a partir de suas ações como protagonista da história, assim como experimentações literárias como o “Jogo da Amarelinha” do escritor argentino Julio Cortázar, na qual o leitor tem liberdade de ler os capítulos na ordem que quiser. Porém a estrutura de um sumário listando todo o conteúdo do livro para facilitar sua navegação é uma constante, mesmo que essa navegação não seja linear.

Nesse sentido, o que se impõe confrontar hoje é o desaparecimento dos critérios que permitiam ordenar, classificar e distinguir não só os distintos formatos discursivos dos textos, em função de sua materialidade (carta, jornal, documento de arquivo ou livro), mas as próprias especificidades entre as mídias sonoras, visuais e textuais que têm agora seus limites objetivos implodidos pela interface. (BEIGUELMAN, 2003, p.13)

1.1 Conceito de adaptação

O que é adaptação? E como se efetua com sucesso esse processo? Para Carmen Peña-Ardid, a adaptação tem como base o conteúdo - ou seja, ao adaptar para mídias diferentes, foca-se em sua substância que se molda em formas diferentes. O elemento base portanto é a história.

Um balé, um romance, uma peça teatral, um filme, a conversa cotidiana pode contar uma — e até a mesma — história, uma vez que a história tem seus próprios significantes que "não são palavras, imagens ou gestos, mas eventos, situações e comportamentos significados por essas palavras, essas imagens, esses gestos". (PEÑA-ARDID, 1992, p.129)²

A história portanto tem elementos que não são restritamente imagéticos ou textuais, mas que em sua base são ações e eventos que podem ser resignificados por meio de texto, imagem, animação. Trata-se de focar nos códigos narrativos da história. E a história, seja em que mídia ela estiver, tem uma estrutura base.

Nas páginas anteriores, indicamos que, se os códigos narrativos podem se manifestar tanto na literatura quanto no cinema, isso ocorre porque as imagens cinéticas e a cadeia de sinais discretos da linguagem compartilham algumas características "sensíveis" comuns: temporalidade e sequencialidade. E o mesmo vale para balé, quadrinhos, fotonovela e, em outro nível, música. (PEÑA-ARDID, 1992, p.129)³

A pesquisadora Linda Seger também segue essa linha de pensamento, na qual a adaptação busca abstrair da obra original, seja ela qual mídia for, a linha dramática, ou história.

Ao adaptar, o escritor procura os princípios, meios e fins no material de partida e seleciona os eventos que podem criar uma linha dramática consistente. Algumas histórias são mais facilmente adaptáveis que outras. De qualquer forma, o trabalho do adaptador será identificar, avaliar e, se necessário, criar o enredo da história. (SEGER, 2007, p. 112)⁴

² Un ballet, una novela, una pieza teatral, un film, la conversación cotidiana pueden contar una — e incluso la misma — historia, puesto que el relato tiene sus significantes propios que “ne sont pas des mots, des images ou de gestes, mais des événements, les situations et les conduites signifiés par ces mots, ces images, ces gestes”. (PEÑA-ARDID, 1992, p.129)

³ Páginas atrás indicábamos que si los códigos narrativos pueden manifestarse tanto en la literatura como en el cine, ello se debe a que las imágenes cinéticas y la cadena de signos discretos de la lengua comparten algunos rasgos “sensibles” comunes: la temporalidad y la sequencialidad. Y lo mismo sucede con el ballet, el comic, la fotonovela y, en otro nivel, con la música. (PEÑA-ARDID, 1992, p.129)

⁴ Al adaptar, el escritor busca los principios, medios y finales dentro del material de partida y selecciona los acontecimientos que puedan crear una línea dramática consistente. Algunas historias son más fácilmente adaptables que otras. En cualquier caso, el trabajo del adaptador consistirá en identificar, evaluar y, si es necesario, crear el hilo argumental de la historia. (SEGER, 2007, p. 112)

Portanto precisamos compreender a história, a narrativa em si, como elemento base da adaptação. O que é uma história? Para Seger, trata-se de “uma série de eventos ou incidentes que têm começo, meio e fim. Para Aristóteles, ele disse que uma história é uma ação.” (SEGER, 2007, p.112)⁵ A narrativa nos informa uma sequência de acontecimentos, eventos, ações que ocorrem em sequência. Essa sequência de causalidades que acompanhamos como expectadores nos leva a formar uma narrativa de forma a gerar conhecimentos, julgamentos éticos e morais, fortalecer ideologias e tradições culturais, étnicas, religiosas e muitas outras funções da comunicação. A professora e pesquisadora Cândida Vilares Gancho observa nas histórias uma atividade e manifestação que acompanha o homem desde sua origem e que sempre tem elementos fundamentais.

Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são as personagens, num determinado tempo e lugar. Mas, para ser prosa de ficção, é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente quem caracteriza a narrativa. Os fatos, as personagens, o tempo e o espaço existem, por exemplo, num texto teatral, para o qual não é essencial a presença do narrador. Já no conto, no romance, ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre aquilo que é narrado (a história) e o autor, entre o narrador e o leitor. (VILARES GANCHO, 2010, p.11)

Pesonagem, Ação, Tempo, Espaço e Narrador portanto são os elementos básicos da história, embora alguns elementos não estão necessariamente sempre presentes (o Narrador em uma peça teatral por exemplo, ou um diálogo entre dois personagens sem descrição nenhuma do espaço em que eles estão). São esses elementos que permeiam a estrutura da história, sua substância, seja em que forma, ou que mídia estiver. Chapéuzinho vermelho será sempre a menina que encontra um lobo vestido de vovozinha após ignorar os conselhos da mãe, seja esta sequência de eventos descrita em prosa ou verso, desenhada em uma história em quadrinhos ou animação, atuada em um palco ou gravada em um filme.

Até mesmo mídias estáticas, como a pintura e a fotografia, se adaptam para simular a sequencialidade quando precisam de uma narrativa, seja por exemplo a narrativa da crucificação de Cristo, em que Igrejas colocam no interior de seus templos

⁵ “una serie de acontecimientos o incidentes que tiene un principio, un medio y un final. Para Aristóteles dijo que una historia es una acción.” (SEGER, 2007, p.112)

uma sequência de imagens sequenciais da crucificação que, juntas, permitem ao espectador compreender a ordem dos eventos, ou quando o autor insere elementos suficientes na imagem para que o leitor compreenda a ação ali representada e possa deduzir eventos que ocorreram antes e que provavelmente irão ocorrer depois.

Figura 3 - “A Morte de Sócrates”, pintura óleo sobre tela realizada pelo francês Jacques-Louis David, executada em 1787. Apesar da pintura ser uma mídia estática, temos aqui elementos básicos de uma narrativa — personagens, espaço, tempo, e principalmente uma ação explícita — para deduzir uma sequência de eventos e sua provável conclusão.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Figura 4 - “V-J Day in Times Square” de Alfred Eisenstaedt, realizada em 14 de agosto de 1945. O beijo do marinheiro na enfermeira apresenta uma ação envolta na narrativa do retorno da guerra e do encontro à amada. Deduzimos a história pelos personagens, pelo cenário, pela ação.



Fonte: Revista Life

Esses exemplos de mídia estática apontam também para uma possível separação entre história e narrativa. A história é usualmente definida como uma sequência de eventos/ações, porém, eventos/ações não são histórias em si, e sim, momentos fixados no tempo. Ou, em outros termos, uma história sempre tem uma narrativa, mas há narrativas que não são histórias.

Segundo o psicólogo americano Jerome Bruner, a relação da narrativa com o tempo e a causalidade é especialmente importante. Ele ressaltou que a narrativa é irredutivelmente durável e que não há narrativa sem uma linha do tempo. No entanto, pensar em narrativa, envolve mais do que refletir sobre como uma série de eventos se conecta. Também precisamos pensar em como algo se constitui como um evento em primeiro lugar. Como Allen Feldman afirmou, “o evento não é o que acontece. O evento é o que pode ser narrado”, o que significa que uma narrativa constrói os próprios eventos que ela conecta. (WIDEWALLS, 2016)⁶

Por exemplo: a foto do beijo na enfermeira; esse beijo estático é uma ação/evento parado no tempo que é portanto uma narrativa, mas, para haver uma história temos de associar essa narrativa a uma história (associar uma ilustração estática da última ceia com a história da vida de Cristo por exemplo), ou criar uma história em nossa imaginação, ou justapor a narrativa com uma sequência de outros momentos (uma fotocomposição por exemplo) para então gerar uma história.

Essas definições são importantes pois o processo de adaptação pode engendrar o uso de mídias estáticas como fotos, ilustrações e gráficos e é preciso compreender que esses elementos não-textuais estáticos podem conter narrativas em si e podem estar **relacionadas** à história mas não **são** a história em si. O valor desses elementos é portanto de **complementar** a história. Elas se aliam à narrativa principal da história com seus elementos narrativos complementares, podendo gerar novas interpretações, evocar temas e adicionar informações, embora sem substituir a história principal.

Peña-Ardid repara nessa diferença de narrativas entre mídias, citando Yuri Lotman, acadêmico semiótico e historiador cultural, fundador da A Escola Semiótica de Tartu-Moscú, que vê o conteúdo textual mais adaptado às narrativas do que as artes figurativas (PEÑA-ARDID, 1992, p.129). E Peña-Ardid faz um paralelismo entre cinema e literatura, recorrendo aos semióticos Yuri Lotman e Umberto Eco, como “artes de ação” — engendradas na noção aristotélica de ação como uma série de acontecimentos. A arte de ação/relatos do cinema justamente empresta da literatura as

⁶ According to the American psychologist Jerome Bruner, narrative’s relationship with time and causality is especially important. He pointed out that the narrative is irreducibly durative and that there is no narrative without a timeline. Yet, to think about narrative, however, involves more than reflecting on how a series of events become connected. We also need to think about how something is constituted as an event in the first place. As Allen Feldman has stated “the event is not what happens. The event is that which can be narrated”, meaning that a narrative constructs the very events it connects. (WIDEWALLS, 2016)

ferramentas e convenções para formar sua identidade: justaposições, montagens, planos-sequências, vozes em *off*, mudanças de pontos de vista na mesma cena, etc. E é essa estrutura emprestada da literatura que permite esse “intercâmbio” entre ambos os “sistemas semióticos” (PEÑA-ARDID, 1992, p.153). Intercâmbio estudado pelos semióticos da narratologia comparada. Mas Peña-Ardid, em suas conclusões, revela que as homologias entre cinema e literatura estão também em suas diferenças.

De nossa parte, e abundantes no segundo ponto dessas conclusões, acreditamos que dentro dessa área de homologias que aproximam novelas e filmes como histórias estão as *diferenças*, as diferentes soluções oferecidas, por exemplo, o discurso cinematográfico no tratamento do tempo, o espaço, o ponto de vista, a configuração do personagem, a ordenação dos fatos narrados etc, aqueles que se tornam “provocativos” do romance, o que pode levar o romancista a procurar outras maneiras de contar ou de construir o universo narrativo e até inventar uma forma de discurso que “evoque” ou parafraseie alguns dos significados que o cinema alcança com suas próprias técnicas, ou melhor, com a mobilização e combinação de uma série de códigos não homogêneos. (PEÑA-ARDID, 1992, p.153)⁷

Portanto, apesar de uma mídia nova, o cinema, ter sua estrutura intercambiada com outra mais experiente, a literatura, vemos aqui a exploração e descoberta dos novos recursos fornecido pelo meio, com “suas próprias técnicas”, seus “códigos não homogêneos”. A história ao ser adaptada entre mídias pode manter seus elementos narrativos básicos mas eles serão explorados em novas estruturas, novos códigos semânticos, técnicas narrativas, montagens e justaposições semióticas que antes não eram possíveis, e essas novas formas de contar uma história podem engendrar novas interpretações sobre ela. Por exemplo, o poema “Aprendiz de feiticeiro”, escrito em 1797 por Johann Wolfgang von Goethe adquiriu nova interpretação ao ser adaptado para música por Paul Dukas em 1897, e essa música foi posteriormente reinterpretada por meio do filme Fantasia de Walt Disney em 1940, agregando ao som toda uma história animada pelo ratinho mascote da indústria do cinema americano. Conforme

⁷ Por nuestra parte, y abundando en el punto segundo de estas conclusiones, creemos que dentro de esa zona de homologías que aproximan novela y film como relatos son las *diferencias*, las distintas soluciones que ofrece, por ejemplo, el discurso filmico en el tratamiento del tiempo, el espacio, el punto de vista, la configuración del personaje, la ordenación de los hechos narrados, etc., las que se convierten en “provocadora” de la novela, las que pueden empujar al novelista a buscar otros modos de contar o de construir el universo narrativo, e incluso a inventar una forma de discurso que “evoque” o parafrasee algunas de las significaciones que el cine consigue con sus propias técnicas, o mejor, con la movilización y combinación de una serie de códigos no homogéneos. (PEÑA-ARDID, 1992, p.153)

defende o músico e pesquisador Filipe Salles, esse aspecto aberto da arte traz a potencialidade de novas leituras.

A arte em geral é “aberta” (no sentido de Umberto Eco), pois permite leituras potenciais não previstas pelo autor, e gera diferentes desdobramentos de sentidos estéticos, enriquecendo as várias dimensões de uma obra. O ouvinte (no caso da música) limita seu campo de interpretação segundo os desdobramentos que ele próprio permite na leitura subjetiva de uma obra. (SALLES, 2013)

A arte não é pétrea. Assim como a língua, as leis, a ética, a moral e os costumes, a arte é uma construção social que se adapta com o tempo. No caso de uma obra em si, não se pode alterar seu conteúdo original (a não ser que o autor ainda vivo queira gerar novas edições e interpretações) mas o que sempre muda e flui é a relação da sociedade com esta obra. Esta relação, enquanto ainda viva e constante, é fluida e mutável, geradora de novas interpretações, leituras e ideias. Esta é a fluidez de uma obra. Uma arte, mesmo depois da morte de seu autor, pode ser considerada como um prédio tombado. Um prédio que pode estar abandonado, ou que pode ser visitado constantemente, e a cada visita a relação do visitante com o lugar é sempre inédita. O tombamento do prédio (a morte do autor e a sacralização da sua obra) não torna a obra imutável. Seu conteúdo (paredes, estruturas, portas e janelas) não se altera, mas a relação com seus visitantes é sempre nova. E o visitante por sua vez poderá criar novas interpretações da sua visita, levantar novos prédios que fazem referência ao prédio anterior, gerando uma espécie de intertexto. A fluidez da obra aberta está portanto não no conteúdo em si, que é fixo, mas na interação do público com esse conteúdo e na geração de novos conteúdos que se referem ao conteúdo original pelo intertexto.

Para Ismail Xavier, adaptar uma obra envolve necessariamente essa interação da obra fixa com o novo tempo e a distância entre o original e o adaptado inclui portanto uma interação que necessariamente é de atualização. A obra adaptada é a releitura da original sob a perspectiva do tempo futuro.

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003)

Além disso, interações fluidas e abertas entre duas linguagens diferentes permitem, segundo o pesquisador e teórico da adaptação Pere Gimferrer, criar um “efeito boomerang” na qual não somente a obra original influencia a obra adaptada mas a mídia em que ocorrem as adaptações também influenciam a linguagem e a mídia da obra original. A literatura não é mais a mesma com o advento do cinema, e está se alterando atualmente com a influência da internet e da arte digital.

A isso deve ser acrescentado um fato final: o que poderia ser chamado de "efeito bumerangue". As relações entre romance e cinema foram, como visto, dilatadas, múltiplas e complexas, e em grande parte o modelo do romance - de uma certa classe concreta de romance - condicionou a gênese e a evolução da história cinematográfica, mas essa ação também operou na direção oposta: o cinema contaminou, influenciou e até modificou profundamente a estrutura da narração literária em alguns aspectos ou casos específicos. (GIMFERRER, 1999)⁸

A obra de Machado é aberta, sempre se desdobrando na atualidade. São constantes não somente as novas **interpretações** de seus textos, mas também suas **adaptações** para novas mídias (como por exemplo, minisséries produzidas pela Rede Globo) e sua **intertextualidade** ao servir de referência para novos artistas.

Em relação a interpretações e releituras, por exemplo, destaca-se a sempre presente questão da confiança do leitor na perspectiva de Bentinho como narrador. Uma interpretação mais atual, segundo Millôr é a de que Bentinho seria homossexual e desejaria seu amigo Escobar, desejo que nem ele como narrador conseguiria verbalizar diretamente ao leitor e nem a si mesmo. (MILLÔR, 2009).

Em relação a adaptações destaca-se adaptações textuais das obras de Machado para uma linguagem mais moderna, facilitando o entendimento do autor para jovens e adultos que querem ser introduzidos ao universo machadiano mas que tem dificuldades com o modo de fala do século XIX. Esse foi o projeto de “Os Clássicos e a Leitura” aprovado pelo Minc em 2009 por meio da Lei de incentivo à Cultura, da escritora Patricia Engel Secco. Patricia tinha a intenção de usar uma linguagem mais atual para facilitar a leitura machadiana entre crianças e adolescentes. Muitos

⁸ A ella debe añadirse un ultimo dato: el que podria llamarse “efecto boomerang”. Las relaciones entre novela y cine han sido, como se ve, dilatadas, multiples y complejas, y en buena parte el modelo de la novela - De cierta clase concreta de novela - ha condicionado la genesis y evolución del relato cinematografico, Pero esta acción tambien ha operado en sentido inverso: el cine ha contaminado, influido e incluso modificado profundamente en algunos aspectos o casos concretos la estructura de la narración literaria. (GIMFERRER, 1999)

especialistas a criticaram pelo fato de que essa adaptação poderia empobrecer os textos de Machado. Uma petição online chegou a ser criada para que o projeto dela não fosse impedido pelo Minc.

Iuri Pereira, professor de Literatura do Colégio Equipe, em Higienópolis, na região central de São Paulo, é contrário às adaptações. "Geralmente a mudança reduz, simplifica a obra", diz. "E o mais difícil de Machado, por exemplo, não é a linguagem, mas os temas, que são próprios da maturidade." Segundo ele, uma estratégia para abordá-lo com os mais novos é usar textos menores, como os contos. (VIEIRA, 2014)

Uma das críticas mais ferrenhas veio de blog digital pertencente à Revista Veja, na qual o jornalista Felipe Moura via essa adaptação como “demagogia e populismo esquerdista”, e que ao querer simplificar a leitura para os mais pobres, a autora estaria de fato infantilizando os pobres e julgando-os incapazes de ler obras machadianas. (MOURA BRASIL, 2017)

Porém, entre as respostas a essa polêmica, havia também defensores das adaptações Machadianas, respeitando-se o público alvo e a forma como esse público pode receber a obra.

A cobrança, afirma o professor de Língua Portuguesa André Oliveira, deve seguir o nível de maturidade da classe. "Depende da idade do aluno, que deve ter repertório para entender a obra", alerta ele, que dá aulas no Colégio Ofélia Fonseca, em Higienópolis, no centro. Segundo Oliveira, o cuidado é escolher adaptações que não descaracterizem os originais. "Uma boa versão em quadrinhos, por exemplo, serve como estímulo para ler o clássico." (VIEIRA, 2014)

Faz sentido, pela perspectiva da pedagogia, que nem todo discurso é assimilado igualmente. Diferenças de idade, classe social, região, referências culturais e muitos outros fatores contribuem para a facilitação ou não do entendimento de uma obra a um público leitor. Como defende a própria proponente do projeto, Patricia Engel Secco, o livro não é nem sequer para ser usado em um ambiente de sala de aula, mas para ser acessado na casa dos mais simples, daqueles que não tiveram o privilégio de ter estudos completos (RODRIGUES, 2014). Adaptar para esse público, e para diversos outros, é uma ação válida e louvável de divulgação cultural. Claro que uma adaptação que não queira ser uma sátira, reinterpretação ou desconstrução do conteúdo original deve procurar se adaptar mas sem descaracterizar, não se transformar em um

“Frankenstein” a ponto da obra adaptada ter pouca relação identitária com a obra original. Mas um trabalho de adaptação cuidadoso permite a introdução do universo machadiano a pessoas que antes tinham sérios entraves e obstáculos sociais a essa literatura.

Exemplo desse poder de ampliação do universo machadiano na sociedade brasileira inclui as adaptações para outras mídias como quadrinhos e cinema. Entre as adaptações audiovisuais, podemos destacar:

- “Capitu”, filme de 1968, dirigido por Paulo Cesar Saraceni.
- “Helena”, telenovela brasileira de 1987, produzida pela Rede Manchete.
- “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, filme de 2001 dirigido por André Klotzel.
- “A Cartomante”, filme de 2004, dirigido por Wagner de Assis e Pablo Uranga.
- “Capitu”, minissérie brasileira de 2008, produzida pela Rede Globo, marcando homenagem ao centenário de Machado de Assis. A minissérie recebeu o Grande Prêmio da Crítica da APCA (2009), foi escolhida Melhor Fotografia Prêmio ABC, ganhou o prêmio Creative Review na categoria Best in book e Design and Art Director. Sobre as escolhas autorais de Luiz Fernando Carvalho, autor da minissérie, o jornalista e escritor Carlos Heitor Cony destacou seu distanciamento à fidelidade pura à obra original para adotar “posicionamento”, ou seja, uma perspectiva singular que aborda tanto a releitura (a interação do visitante/leitor à obra tombada que a mantém sempre viva e atualizada) como a exploração técnica da nova mídia.

"Luiz Fernando Carvalho, em seu mais recente trabalho na TV (Capitu), evitou a transposição e assumiu o que eu chamaria de "posição" diante do desafio de dar imagem, som, luz e processo narrativo a "Dom Casmurro", a mais famosa obra-prima da literatura nacional. [...] No caso de Dom Casmurro, essa "posição", ao mesmo tempo em que traz o novo na abordagem de um grande clássico, traz o charme tecnicamente bem elaborado de um "mix" de várias artes autônomas, como a ópera, o teatro e o próprio romance" (CONY, 2008)

A minissérie de Luiz Fernando Carvalho mostra-se, assim como as obras de Machado, autoconsciente de si e do leitor, e busca realizar não somente um diálogo intertextual com sua obra originária como também dialoga com o expectador moderno, adotando a linguagem televisiva. Cristiane Passafaro Guzzi aponta essa escolha estética

e narrativa do autor gerando uma obra que adapta o original reinterpretando-o para nova mídia e novos leitores.

Movidos cada um com as suas convicções e com as contextualizações do tempo que os circundam, Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho parecem dialogar entre si, com suas respectivas obras, no tempo presente, ao mostrarem-se como continuadores de uma tradição de autoconsciência ficcional, cada um ao seu modo, cada com seu gênero, cada um com seus atos de fingimentos de graus variados; contudo, cada um dentro do outro, atualizando e retomando, um ao outro, como diria Bentinho, "como a fruta dentro da casca". (GUZZI, 2012)

É justamente o diálogo o que busca o diretor. Ele busca conscientemente evitar o uso do termo “adaptação” - termo que substituí por diálogo com o autor, ou aproximação. O que faz sentido ao entendermos a adaptação como uma releitura/reinterpretação do original não somente pela nova mídia que fornece novas possibilidades expressivas (“o meio é a mensagem”) mas pela distância de tempo entre original e adaptação, fornecendo a atualização da obra aberta para o novo tempo e seus novos leitores. Adaptador e adaptado se reaproximam pela releitura. O pesquisador Eli Carter destaca que o termo implica muito mais que colocar a história de uma mídia para outra tentando “ser fiel” (e sabemos o quanto essa busca de fidelidade é limitada, pois o adaptado jamais será igual ao original), havendo portanto uma interação/diálogo/aproximação ativo e original da parte do adaptador. Ele não se torna um autor original mas se torna um mediador entre o autor original e o tempo presente.

Embora o termo adaptação implique uma modificação de algo de um contexto ou estrutura específica, a fim de torná-lo mais adequado para um contexto ou estrutura diferente, Carvalho prefere o termo aproximação. Em vez da transposição implícita do texto da adaptação de um meio para o outro, Carvalho prefere uma interação sinérgica entre o diretor e o texto. A implicação aqui é uma aproximação dialógica entre o criador e seu objeto. Pode-se também entender a aproximação como uma leitura atenta. (CARTER, 2014)⁹

- “A divina comédia”, filme de 2007, produzida por Toni Venturi pela Globo Filmes. Trata-se justamente de uma adaptação audiovisual do conto “A Igreja do

⁹ While the term adaptation implies a modification of something from a specific context or structure so as to make it a better fit for a different context or structure, Carvalho prefers the term aproximação. Instead of adaptation's implied transposition of the text from one medium to the next, Carvalho prefers a synergistic interaction between the director and the text. The implication here is a dialogic approximation (aproximação) between the creator and his or her object. One might also understand aproximação as a close reading. (CARTER, 2014)

Diabo”, na qual o ator Murilo Rosa interpreta o Diabo e a atriz Zezé Motta interpreta Deus. Nesta adaptação, o Diabo também decide fundar sua igreja para ter fiéis. Mas recorre a uma personagem nova, a jornalista Raquel, para iniciar a sua pregação. Elementos adaptados para a época contemporânea incluem o uso da televisão pelo Diabo para angariar fiéis, uma sátira ao uso da Tv pelos neopentecostais. Apesar de algumas sátiras sociais e a inclusão de um Deus que é uma mulher negra e um anjo Gabriel que é homossexual, o propósito do filme é mais diversão e entretenimento do que uma mensagem ou crítica social ao estilo de Glauber Rocha.

O filme recebeu duras críticas, visto como uma comédia pífia, sem impacto, que aborda temas como a moralidade humana mas de forma caricatural e com lições de moral forçadas.

"São flagrantes os diálogos pobres e disparos ininterruptos de lições de moral, o ritmo narrativo irregular e a falta de referência à realidade social, econômica e às questões morais pertinentes no Brasil e no mundo nestes tempos . Não, o texto não precisa (nem deve) abraçar uma corrente ideológica x ou y e muito menos partidária na intenção de defender paradigmas, mas quando se aborda temas como ‘pecado’, ‘moralidade’, ‘crise de consciência’, ‘céu e inferno’, é inconcebível deixar de fora questões corriqueiras e se trancar em uma bolha. Mesmo se tratando de uma comédia claramente despretensiosa, “A Comédia Divina” torna-se raso e desinteressante, sobretudo, por este equívoco." (MENDES, 2017)

Em relação a adaptação em si, o diretor de fotografia Carlos Zalasik revelou que a produção do filme optou por trazer o céu e o inferno mais próximos à realidade.

"No primeiro momento a ideia era ter os universos de céu, terra e inferno sempre um pouco diferente um do outro. O diretor Toni Venturi propôs que a fotografia e a arte não se distanciassem de realidade para que os personagens como Deus e o diabo pudessem parecer humanos." (NORONHA, 2017)

Já em relação às adaptações para os quadrinhos, existem vários textos machadianos, tanto romances como contos. Entre vários exemplos, destaco os seguintes:

- A série “Literatura brasileira em quadrinhos” da editora Escala Educacional, que inclui adaptações, como “A Cartomante”, “A causa secreta”, “Uns braços”, “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, entre outros.

- “A cartomante”, por Flavio Pessoa e Mauricio O. Dias, pela Jorge Zahar Editora.
- “A mão e a luva em quadrinhos” por Alex Mir e Alex Genaro, editora Peirópolis.
- “Um esqueleto”, por Diego A. Molina e Márcio Koprowski, editora Pulo do Gato.
- “O alienista em quadrinhos”, por Lailson de Holanda Cavalcanti, editora Ibeb Jovem. A obra conta com relato de Lailson sobre o processo de adaptação de Machado de Assis para os quadrinhos. Segundo ele, a transposição para outro tipo de mídia envolve primeiro a preocupação de estabelecer o que é descrito na narrativa literária e o que será representado na narrativa visual, logo, uma espécie de seleção do que vale e do que não vale a pena transpor para a nova mídia. “A imagem deve mostrar o que o texto literário não necessita descrever. Já o texto deve apresentar o que a narrativa visual não pode mostrar.” (CAVALCANTI, 2013, p.59) Além dessa adaptação do conteúdo levando em conta as possibilidades expressivas de cada mídia, Lailson reconhece que adaptar é dar a sua visão, ou, como colocado por outros teóricos e adaptadores, a de dialogar/se aproximar do autor e obra original: “o adaptador deve estar consciente de que passará para os leitores sua visão do trabalho para outro autor, incluindo a escolha dos atores e o estilo narrativo” (CAVALCANTI, 2013, p.59).
- “Helena. Adaptado da Obra de Machado de Assis” pela editora NewPOP, sendo este exemplo interessante na escolha do uso do mangá ao invés dos quadrinhos de estilo americano/europeu, o que mostra uma grande intertextualidade de referências e culturas: o romance machadiano original com um estilo artístico japonês específico para romances femininos.
- “O Alienista” por Gabriel Bá e Fabio Moon, editora Agir/Ediouro. Essa obra venceu o prêmio literário Jabuti 2008 na categoria álbum didático e paradidático de ensino fundamental ou médio. Em relação a essa adaptação, mudanças tiveram que ser feitas devido à natureza da nova mídia.

Foram quatro meses de trabalho. O primeiro dedicado apenas ao roteiro, definir o que entraria, o que sairia e o que deveria ser transformado na HQ – muita narração virou diálogo, pra dar mais ritmo à história e o Porfírio, por exemplo, ganhou mais força do que tinha no conto original. Depois dessa etapa, passei o restante do tempo só desenhando e colorindo”, explica Fábio Moon." (GUSMAN, 2007)

Já a adaptação de Flavio Pessoa e Mauricio Dias de “A cartomante” se destaca pelo uso de referências iconográficas que remetem diretamente ao universo machadiano, aumentando a imersão do leitor ao ver fotos de época.

Já o **interessante** do novo trabalho lançado pela Zahar é a **mistura** entre **fotos** de época e o desenho em aquarela de Flavio Pessoa. A obra mostra uma **excelente pesquisa** no farto material iconográfico do **Rio de Janeiro** produzido durante o segundo império (época em que se passa o conto e do próprio Machado de Assis). Os fotógrafos **Augusto Malta, Marc Ferrez, Juan Gutierrez e Rodrigues & Co.** são praticamente **co-autores** da obra. Tanto que o editor está distribuindo **postais** para divulgá-la. A idéia é simples e ao mesmo tempo **genial**. Parece estranho que ninguém o tivesse feito até agora. (CRUZ, 2008)

Um artigo acadêmico de Ariel de Lara de Oliveira destrincha as escolhas feitas por Flavio Pessoa e Mauricio Dias para esta obra específica. Ariel problematiza o uso da aquarela, argumentando que ela dificulta o uso de onomatopeias (OLIVEIRA, 2013) o que impede o artista de utilizar elementos sonoros de forma visual (o barulho de tiros por exemplo). Ele também analisa que uma possível falta de domínio do artista impossibilita a identificação de cada personagem pelo rosto, restando a identificação pelas roupas usadas, devido ao uso de um estilo de aquarela pouco detalhado. Já a escolha de fotos reais como cenários também é limitadora segundo Ariel, havendo um número limitado de fotos dessa época que os autores são obrigados a escolher e a usar em momentos específicos da história em que elas fariam sentido como espaço para os personagens estarem presentes. Os autores, ao manterem o texto original de Machado, também criam um universo textual pouco adaptado à língua portuguesa atual. Por fim, Ariel considera que todas essas limitações ocorrem pela vontade dos adaptadores de quererem se manter fieis a obra original.

Uma possível explicação para isso seria uma tentativa (seja por parte da editora ou dos próprios autores) de se manter “fiel” à obra original. Essa busca por fidelidade, infelizmente ainda comum, é infrutífera pois: 1, por mais que se tente, nunca teremos uma adaptação perfeita do original; 2, essa artificialidade acaba disfarçando o fato de serem obras diferentes, prejudicando o objetivo didático; 3, ao tolhir a liberdade criativa dos artistas, temos uma obra menos interessante para o público, pois nem substitui o original, nem acrescenta uma nova visão a ele. (OLIVEIRA, 2013)

Essa conclusão de Ariel Oliveiral sobre os quadrinhos de “A cartomante”, junto com a polêmica sobre o projeto de Patricia Secco é muito interessante para compreender os dois extremos da adaptação literária (machadiana ou não). Em um extremo está a vontade popular (ou pelo menos de certo extrato conservador da sociedade) em manter uma adaptação “a mais fiel possível” ao original. Mas quando uma adaptação, mesmo com um trabalho iconográfico muito bem elaborado, mantém-se ainda muito preso às convenções da obra original, ocorre uma certa “falsificação”, uma tentativa de ser igual a obra sendo que uma adaptação por definição não é e nunca poderá se, nem sequer pretender ser, uma reprodução. A própria mídia quadrinhos permitiria a exploração de novas convenções e liberdades artísticas para reinterpretar a obra e essa liberdade poderia ser mais explorada na obra de Flavio Pessoa e Mauricio Dias.

A adaptação de uma obra literária para os quadrinhos deveria se dar a liberdade artística de fugir da obra original, referenciá-la, alterá-la e trazê-la para sua própria linguagem, sem dever nada a ninguém. O adaptador precisa atualizar a leitura do original de forma criativa, criando interesse do leitor pela história, fazendo-o atrair-se pelo original. Do contrário, mais vale ler A Cartomante de Machado de Assis. (OLIVEIRA, 2013)

Mas junto com essa necessidade de diferenciação da obra adaptada totalmente formatada para a nova mídia, e não de simples reprodução, completamente impossível por já se tratar de outra obra, há também a necessidade de evitar o outro extremo, o de criar um “Frankenstein”, um distanciamento tão grande que a estrutura básica da história original (personagem, espaço, tempo, ação, narrador) se torna outra, a tal ponto de não ser mais adaptação, mas uma história a parte.

Qual o limite desse distanciamento entre original e adaptação? Distanciamentos de cenários no espaço e no tempo conseguem ser feitos sem a perda de identidade. Isso permite, por exemplo, a adaptação de histórias antigas em cenários atuais, desde que personagens e suas ações ainda remetam a estrutura original. Isso explica adaptações ousadas como “Hamlet - Vingança e Tragédia” (2000) de Michael Almereyda que adapta Hamlet para o cenário da Nova York do século XX, no qual Hamlet é continua atormentado pelo fantasma do pai, mas o reino da Dinamarca agora é uma corporação. Ou então “Romeu + Julieta” de Baz Luhrmann que adapta a peça do

bardo inglês para uma fictícia Verona Beach dos tempos atuais, com pistolas no lugar de espadas.

Essas são adaptações de distanciamento maior, não somente por causa de possível mudança de mídia mas também pela alteração do conteúdo que se distancia da fidelidade ao original ainda que seguindo fiel a sua ideia e estrutura básica. Um crítico pode alegar que esse tipo de distanciamento faz da adaptação algo totalmente diferente do original. Mas, como vimos anteriormente, a adaptação nunca pode ser o original. O que podemos fazer sempre é a releitura - tentando manter a ideia e estrutura narrativa original em um novo ambiente. Um sucesso nesse tipo de adaptação mostra então que a obra original é realmente universal, pois mesmo um autor usando elementos locais para a sua história (seja o universo carioca do séc. XIX machadiano ou a sociedade vitoriana de Shakespeare) ainda assim é possível adaptar sua história para outros tempos e espaços. Dos elementos de uma história (personagem, tempo, espaço, ação e narrador), são os personagens e suas ações que definem os elementos singulares e identitários de uma obra mesmo que ela seja alterada para outros cenários.

“A Igreja do Diabo” tem ainda mais facilidade de adaptação pela falta de referências espaço-temporais no conto. Os personagens estão ora no Céu ou no Inferno. Quando o Diabo passa pela Terra, não se descreve lugar específico, nem época. Pode-se adaptar a história para São Paulo do século XXI ou para Paris da Renascença sem obstáculos. Porém, adaptar este conto sem manter os personagens e suas ações ou alterando a ideia/intenção do autor por trás do conto adultera sim a estrutura a tal ponto de criar um distanciamento grande demais para haver conexão entre original e adaptação. Por exemplo, fazer na adaptação, ao invés de ironia da condição humana, uma metáfora religiosa, de modo a fazer do conto uma advertência a quem seguir a Igreja do Diabo. Essa não era a intenção do conto original, e querer transformar o conto assim é válido, mas transforma a obra em uma releitura/desconstrução/nova interpretação mas que remete a uma nova ideia do “adaptador” e não a ideia original do autor.

Essa quebra às vezes é desejada pelo artista que adapta. Uma obra pode ser uma sátira, desconstrução ou inversão da história original. Muitos elementos da história original estariam presentes para serem usados de referência mas a estrutura básica da

história é alterada a tal ponto que quebra-se o elo identitário entre as obras e uma se torna intertexto da outra e não adaptação. Exemplos desse tipo de desconstrução: “Ulisses” de James Joyce já faz referência, pelo título, à “Odisseia” de Homero, e pode-se afirmar que ele “adapta” a Odisseia para o cenário da Irlanda moderna. Mas ainda que existam muitos paralelismos, o Leopold Bloom de Joyce não é uma cópia do Ulisses grego e a ideia que James Joyce defende em sua narrativa não é a mesma ideia de Homero. James Joyce quer celebrar o homem moderno, englobando suas forças e fraquezas, um microcosmo de toda a humanidade, já a ideia de Homero é apresentar um épico na qual um grande herói, sábio e valente, vence todas as adversidades para se reencontrar com sua esposa. Joyce bebe da fonte de Homero mas não o copia. Joyce desconstrói Homero para mostrar o épico do homem moderno.

É uma adaptação tão grande que o distanciamento o torna uma obra à parte. A adaptação está aí, é possível ver as referências, os intertextos, os paralelismos, mas Joyce buscou uma quebra. Ele se alimentou da obra original mas sobre ela criou algo seu, algo próprio. Ele foi além da adaptação e creio que falte uma palavra própria e original para definir o que seria esse processo de criação baseado em texto anterior - sugiro “apropriação artística”. “Apropriação” pois o apropriador não somente adapta a obra original mas a usa na verdade como um ponto de partida, fonte de energia ou matéria inicial para uma ideia original e própria. Uma nova história-ideia que nasce da história-ideia original, fazendo seus paralelismos, mas com posicionamento autoral distante o suficiente de qualquer “fidelidade a obra que se refere”.

Podemos elaborar a metáfora de que se a obra original seria uma pessoa, a adaptação seria uma aproximação (no sentido usado por Luiz Fernando Carvalho de se aproximar do autor e interagir criativamente com sua obra), uma aproximação que gera um diálogo atualizado com essa pessoa/obra original, esse diálogo atualizado faz referência direta ao original ainda que seja uma entidade separada de seu significante e que interprete essa obra com estilo próprio e contexto atualizado. Já a apropriação artística seria além de uma aproximação/diálogo com o original... seria criar uma nova pessoa, totalmente autônoma, distinta do original, embora ainda mantenha referências, intertextualidades e paralelismos com a obra original.

Essa apropriação artística faz parte do universo intertextual da arte. Como citado anteriormente, os escritores da época de Machado, imersos nos clássicos, buscavam um processo de apropriação dos grandes autores que ia além da simples imitação. “O Primo Basílio” não é uma cópia de “Madame Bovary”, nem adaptação. Eça se apropria de Flaubert e acrescenta nessa apropriação seu posicionamento autoral.

1.2 Explorando a narrativa digital

A adaptação envolve criar uma obra que não será cópia da obra original, e que deve explorar a contento a nova mídia em que está, sem a necessidade de “manter o máximo de fidelidade possível” de forma a não fazer escolhas estéticas e artísticas que limitam as possibilidades da nova mídia.

No caso da narrativa digital, precisamos compreender que tipo de comunicação é esta e o que a faz diferente da comunicação feita por outros meios. Devemos levar em conta não somente o que entendemos como narrativa digital até agora mas também compreender que a narrativa digital ainda tem seu potencial expressivo em evolução, cujo processo terá mudanças contínuas e numerosas, tanto quanto forem as atualizações, criações e inovações de novas plataformas, técnicas, formatos, mídias e formas de comunicação e narração no ambiente digital.

A narrativa digital apresenta uma história disposta em um ambiente tecnológico, embora esta história não necessite ser criada em tempo real. Como é feita sua composição? Para a pesquisadora Nora Paul, a narrativa digital conta com cinco elementos (mídia, ação, relacionamento, contexto, comunicação), conforme especificados a seguir:

1 • Mídia “refere-se ao tipo de expressão usada na criação do roteiro e suportes da narrativa” (PAUL, 2010). No jornal impresso seria o uso de textos, fotos, gráficos, etc; já na televisão seria o uso de vídeos, áudios, animações. Nora Paul destaca que a narrativa digital pode usar um ou todos os tipos de mídias para configurar seu discurso. A configuração da mídia inclui conteúdo de “mídia individual” na qual é usada apenas uma mídia (somente vídeo por exemplo — como em um canal do Youtube, etc), assim como “mídia múltipla”, que é o uso de dois ou mais tipos de mídias, que formam parte do todo da narrativa mas que se apresentam de forma

separada (por exemplo: há acesso a um texto inicial, mas é preciso clicar em um hiperlink para ver a apresentação em áudio ou vídeo). Já a “narrativa multimídia” utiliza dois ou mais tipos de mídia interligados, de forma articulada (por exemplo: textos que dão sequência a animações na mesma página, enquanto uma música de fundo que remete ao tema abordado toca). Além disso, temos o “tipo” de mídia, que identifica com precisão qual mídia está sendo usada (web câmera, vídeo, vídeo em 360 graus, etc); temos “fluxo” que envolve a mídia ser ao vivo (divulgada em tempo real por meio de streaming por exemplo) ou gravada; por fim “tempo/espço” refere-se ao grau de alterações e edições que a mídia pode passar - mídia não resumida/editada é mostrada em toda a sua totalidade, geralmente em tempo real; já conteúdo resumido/alterado previamente foi editado (PAUL, 2010, p.123-124).

2 • Ação refere-se a duas possibilidades distintas de movimentar a narrativa digital: uma é o movimento dentro da própria história, já a outra possibilidade é a ação do usuário para acessar, manipular e alterar o conteúdo.

Para determinar a condição desses dois aspectos de ação pergunte a si mesmo:

— O conteúdo se move? Se a resposta for positiva, é um conteúdo dinâmico; se não, é estático.

— Você precisa fazer algo para fazer o conteúdo se mover? Se a resposta for positiva, ele é ativo; se não, ele é passivo.

— Existem inúmeras combinações possíveis entre movimento de conteúdo e ação do usuário: dinâmica/passiva, dinâmica/artiva, estática/ativa, estática/passiva. Em alguns casos, um conteúdo pode começar como dinâmico/passivo como uma inserção de uma animação instantânea que aparece assim que uma página é acessada (abertura de um website), e em seguida há uma parada, aguardando a intervenção do usuário para deslançar o resto do programa. (PAUL, 2010, p.124-125)

3 • Relacionamento refere-se a interação entre usuário e conteúdo. É possível haver uma espécie de “feedback” do usuário (conteúdo aberto) ou ele deve acessar o conteúdo passivamente (conteúdo fechado)? A decisão do relacionamento deve ser feita conscientemente pelo criador do conteúdo, de forma a controlar a experiência do usuário. Dessa forma, o relacionamento implica se a narrativa é linear ou não-linear, se o conteúdo é manipulável, se é possível registrar a contribuição do usuário de forma a se tornar expansível.

4 • Contexto refere-se a fornecer conteúdo adicional e explicativo ao conteúdo principal; isso pode ser feito por meio de hiperlinks para páginas relacionadas

ao conteúdo acessado (tanto links internos, dentro do próprio website, aplicativo ou plataforma em que se encontra a narrativa, como links externos, que levam o leitor para outros websites ou plataformas). A relevância desses links para a narrativa principal permite que ela se torne uma narrativa hipermidiática, na qual hiperlinks contribuem para a imersão narrativa do conteúdo. Os links também podem se encontrar embutidos na narrativa, ou podem ser acessados paralelamente. Podem ser diferentes do material já exposto, sendo suplementares, ou então são redundantes ou “duplicativos”. Por fim os links podem ter objetivos diferentes como fornecer material específico (links contextuais), material similar (link relacionado) e material baseado em tópicos de interesse do usuário (links recomendados).

5 • Comunicação refere-se a habilidade de conexão entre um usuário e outropor meio da plataforma digital, um exemplo seria uma narrativa digital dentro de um MMORPG (Massive Multiplayer Online Role Playing Game — Jogo de interpretação de papéis online massivo para vários jogadores, como o jogo World of Warcraft por exemplo). A comunicação mais tradicional é ainda feita, por exemplo, por meio da comunicação do usuário com o locutor de rádio por meio do telefonema, ou do usuário com o editor da revista por meio de carta. Mas a comunicação em narrativa digital é ainda mais ampla, permitindo um espaço de comunicação dinâmico em tempo real. (PAUL, 2010, p.126-127).

Os elementos apresentados por Paul revelam elementos únicos que não são encontrados em conjunto em outros tipos de comunicação, principalmente a **hipertexto**, a **interatividade** e a **multimídia**.

A capacidade de acessar várias mídias, tanto estáticas (textos, fotos, gráficos) como dinâmicas (vídeos, áudios, animações), assim como a capacidade de controlar a experiência do usuário a essas mídias por meio da interação (interação simples por meio do uso de simples menus de navegação, interação forte por meio de participação do usuário na narrativa em tempo real) e a capacidade de gerar a intertextualidade na narrativa por meio de hiperlinks que trazem conteúdo adicional são únicos na plataforma da narrativa digital.

E mais, esses elementos não apenas extrapolam as possibilidades expressivas possíveis em um livro digital, como extrapolam a própria visão do livro como um objeto

fechado e hermético. Já sabemos que um livro não é realmente um objeto fixo e fechado, sua leitura por um leitor atual já cria uma atualização da obra na sociedade em que o leitor está, pois o leitor deverá reinterpretar essa obra. Mas o livro digital pode, além de apresentar seu conteúdo, fazer um diálogo ativo com o leitor na busca de uma experiência de usuário personalizada, buscando a melhor imersão narrativa possível. Isso inclui desde o controle no tamanho da fonte para maior conforto e legibilidade até acesso a fotos de época com um clique, uso de dicionário e marcação de notas embutidos no livro digital, uso de pesquisa para procurar termos específicos no meio da obra, hiperlinks para sites e outras mídias relacionadas ao contexto, e muito mais. Existe então a multiplicidade de mídias, de conteúdo adicionais, de intertextos, de opções de personalização de leitura, de recursos para anotação e pesquisa. O usuário se aproxima e dialoga com a obra por muitos meios e formas possíveis e personalizáveis. Pode-se adotar aqui a definição de obra rizomática de Urbano Nobre Nojosa:

Numa leitura deleuziana, uma obra rizomática possui princípios norteadores que envolvem a idéia de multiplicidade como diversidade, em que torna incapaz a possibilidade de reduzir a idéia de gênero ou estilo num objeto cultural, como uma unidade, pois as partes sobram em relação ao todo. Outra natureza da multiplicidade está na construção coletiva da subjetividade que extrapola a subjetividade do autor. (NOJOSA, 2010, p.75)

Importante destacar também, nessa narrativa rizomática, com conteúdo voltado para as subjetividades do leitor, há o fato que o livro se torna um hiperlink em si, ele contém textos, intertextualidades, hipertextos e dessa forma estabelece conexão e diálogo com outras obras, com o leitor, com a editora, com a biblioteca ou loja digital de livros, com o contexto da obra, a vida do autor... Tudo pode ser aprofundado, pesquisado, imersivo.

Um outro perfil de concepção rizomática de Deleuze é o princípio da decalcomania, que tem como sustentação a idéia de que uma obra não é a imagem que copia ou imita o mundo, mas um mapa de linhas que remetem a ele. A extensão desse princípio está em um outro princípio de auto-referencialidade, que constitui o livro como desterritorialização do mundo. Enfim, um rizoma não começa nem conclui, ele permanece entre as coisas, como um *intermezzo*. (NOJOSA, 2010, p.76)

Assim como Nojoja afirma que uma obra não copia o mundo mas faz um mapa que se refere a ele (e aqui faço um intertexto com o filósofo Baudrillard para

quem o mapa substituiu o território no campo das significações). O livro portanto não copia o mundo, mas faz referência a ele, torna-se uma simulação dele pelo olhar do autor e o leitor experimenta ver o mundo por esse olhar.

Seguindo essa mesma lógica, a adaptação também é um mapa, o mapa de um mapa do mundo. O adaptador não copia a obra original mas faz referência a ela, torna-se uma simulação da obra pelo olhar do adaptador e o leitor experimenta a “experimentação” da obra original por esse novo olhar. E a imersão rizomática da narrativa digital amplia todas as possibilidades expressivas dessas simulações possíveis. A obra adaptada em meio digital não começa nem conclui, ela é um rizoma entre obra original e sua releitura, entre autor e leitor, entre época original e época atual, ela estabelece o diálogo, amplia a conexão, ela é um *intermezzo* em si.

Alexandre Fabiarz se refere às pesquisas de Pierre Lévy e Julie de Araujo Pires para enfatizar esse *intermezzo*, esse aspecto do livro como intertexto em si, interconectando, dialogando com tudo e todos.

No ato da leitura o leitor realiza “(...) conexões mentais entre as diversas passagens lidas e fatos vividos etc. Deste modo, a própria associação de pensamentos acontece, de certa forma, em rede e não de maneira linear” (Pires, 2005:72)

Lévy (2001) corrobora essa visão quando afirma que o leitor constrói sua própria trama a partir das ligações que estabelece no ato da leitura, criando uma rede de ligações intertextuais..(FABIARZ, 2008, p.105)

E como essa obra rizomática, cujo conteúdo digital faz uso de hiperlinks, multimídia e interatividade, pode melhor explorar todo seu potencial expressivo para oferecer todas as suas possibilidades narrativas ao leitor? Um dos principais fatores para otimizar a potencialidade expressiva e imersão do livro digital é verificar se o texto gerado para o livro digital já é criado e pensado para essa plataforma. Adaptar não é meramente pegar um texto do livro impresso e colocar no digital. Mesmo em um texto inédito, que ainda não foi impresso, diretamente publicado como livro digital, não há garantia de que esse livro digital alcança toda a sua potencialidade expressiva. Um livro digital pode ser criado sem usar todas as suas potencialidades da mesma forma como um cineasta pode fazer um filme sem usar recursos como áudio, ou diferentes planos em uma cena. Por isso, é preciso considerar se o autor do texto do livro digital está preparado para gerar um texto transformável em livro digital. Pois, como destaca

Ricardo Artur Pereira de Carvalho, ao citar Roger Chartier: “O autor não escreve livros, mas textos que serão transformados em livros. Daí a compreensão de que entre o objeto que o autor escreve e aquele que o leitor lê, existe uma série de mediações (...)” (CARVALHO, 2008, p.89). Essa mediação é feita por ilustradores, designers, programadores, editores. O livro digital é uma obra coletiva que exige conhecimento técnico e específico de todo o suporte tecnológico usado, para poder garantir alta qualidade da experiência do usuário/leitor. Tanto autor do conteúdo como a equipe técnica/editorial precisam atuar em conjunto para que a narrativa, ao ser colocada na plataforma, permita total expressividade em seu ambiente digital. O autor pode, por exemplo, sugerir onde colocar hiperlinks, em quais momentos seria interessante colocar um vídeo, e a equipe técnica pode procurar vídeos ou produzi-los para os segmentos indicados pelo autor, buscando um mínimo de resolução e qualidade para a experiência do leitor. Para Alexandre Farbiarz, isso exige um conhecimento específico para gerar uma mediação condizente com a mídia digital.

Acostumados com o livro impresso, no qual forma e estrutura parecem impor uma ordem narrativa e de leitura (quando autor e leitor orientam o discurso pela sequência de páginas e capítulos que têm início na folha de rosto após a capa e se encerram na última linha, antes da contracapa), eles sentem dificuldade em perceber as diferentes estratégias tanto na autoria de textos eletrônicos quanto na sua mediação.(FABIARZ, 2008, p.104)

Qual tipo de experiência/imersão narrativa o autor e equipe técnica devem buscar em conjunto na formação do livro digital? Não há uma fórmula, um padrão. Primeiro porque o livro digital ainda está em formação e ainda está em processo de descobrir suas próprias potencialidades e melhores formas de experiência. Processo aliás que será sempre contínuo, uma vez que se baseia em suporte tecnológico em constante inovação e atualização. Mas também porque não se pode determinar uma fórmula única de experiência do leitor sobre o livro digital. Seria o mesmo que esperar uma relação universal entre leitor e livro impresso. Ricardo Artur enfatiza isso ao analisar a responsabilidade do designer gráfico na geração do livro impresso na educação, responsabilidade facilmente transponível para a realidade do livro digital:

No caso do suporte do livro para a educação o designer deve evitar o pressuposto de que há uma forma ideal de ler e interpretar o texto, como aparentemente nosso discurso pode vir dar a entender, e, portanto, uma

forma ideal de configuração visual das informações, de manipulação do material impresso, de uso de apropriação do livro enquanto objeto, pois, sem dúvida, o local sobrepõe o global, logo diferentes realidades sociais compreendem diferentes capacidades de leitura e conseqüentemente potenciais diferenciados para as práticas de leitura. (CARVALHO, 2008, p.97)

Ricardo Artur especifica que, não havendo “forma ideal” para ler e interpretar um texto, a apropriação do livro passa a ser específica, local, e não global. Isso implica saber as diferentes capacidades de leitura e interpretação do conteúdo narrativo pelo leitor. Essa afirmação faz sentido com a noção aqui apresentada de que a leitura de um texto é a aproximação entre leitor e autor, gerando um diálogo que atualiza o autor ao tempo do leitor, mas sob a interpretação única e específica de cada leitor. Esse diálogo pode ser facilitado pela mediação do adaptador. Caso citado anteriormente de Patricia Secco que optou por um leitor específico para Machado, um leitor com alta carência sócioeconômica e, portanto, cujas facilidades de apreensão e interpretação de texto apresentam obstáculos devido ao ensino precário a que tiveram acesso. Ao se colocar como mediadora de um possível diálogo entre esse leitor específico e Machado, Patricia Secco busca uma forma de apropriação do livro não global, como imaginam seus detratores, mas uma forma local permitindo que brasileiros de origens sóciodemográficas carentes consigam apropriar-se de Machado.

Claro que há limites nessa “anti-globalização” da leitura. Patricia Secco não podia criar, em um livro impresso, uma apropriação do texto específica para cada leitor individual, então teve que buscar um grupo específico com determinados padrões socioeconômicos, compreender seus modos de apropriação de texto em geral e adaptar o livro a eles. No livro digital, essa lógica se mantém. Mas pode ser que futuramente, as opções de personalização de acesso a um livro digital sejam tão poderosas e abrangentes que o livro digital forneça mediações ilimitadas, para diferentes tipos de leitores. O livro digital já tenta esse tipo de mediação ao buscar ser o mais acessível possível para pessoas com deficiência visual. E se além de ser acessível para pessoas com deficiências visuais, for possível escolher formas alternativas de apropriação do texto? Uma forma acadêmica para quem quiser usar o texto para pesquisa, uma forma com texto mais claro e simples para quem tiver dificuldades de leitura, etc. É uma proposta difícil e ousada, pois incluiria multiplicar a quantidade de texto do livro para uma seleção de vários públicos e leitores possíveis, mas seguiria uma proposta de livro

intermezzo que busca estabelecer um diálogo quase único com cada leitor, ao invés de um diálogo “global” na qual é o leitor que tem que se adaptar, seja ele capaz de entender a linguagem rebuscada de um Machado original ou não.

Essa busca de diálogo personalizado entre livro digital e leitor é uma adaptação dupla. A primeira adaptação ocorre quando o adaptador faz seu diálogo com a obra original e coloca sua adaptação em nova mídia, considerando o tempo específico que o adaptador vive e o público específico que deseja alcançar. A segunda adaptação ocorre quando o adaptador, depois de gerar seu diálogo atualizado com a obra original, oferece ao leitor formas diferentes de se apropriar desse diálogo. O adaptador se torna um mediador puro de diálogo, um intérprete, um tradutor, entre o autor/obra/contexto original e entre leitores específicos com necessidades específicas vivendo em contextos específicos. Todo o conceito/narrativa/contexto/discurso original é reformatado e editado visando não somente todo o potencial expressivo de uma determinada mídia, mas também todo o potencial de apropriação desse discurso por determinado leitor.

Haverá críticas a esse tipo de adaptação no livro digital. Ora, se Machado vai além do regionalismo do Rio de Janeiro do século XIX e alcança uma literatura que é universal, global, porque adaptações de Machado não podem ser globais também, ao invés de locais, para leitores específicos? Esta suposição se baseia no pressuposto falso do que é um autor universal. Sim, Machado, Shakespeare, Cervantes e tantos outros apelam a temas universais da humanidade, mas ainda assim são autores dentro de um tempo/espaço específico, com mídias específicas a sua disposição, dentro de condições políticas e socioeconômicas específicas. Pode-se falar da ironia machadiana de forma universal, da dualidade humana em Machado de forma universal, mas não se pode explicar Machado sem abstraí-lo da burguesia carioca escravocata do século XIX, sem incluir sua produção literária por intermédio de jornais, depois coletados em livros e sem considerar que Machado escrevia também para um leitor específico, um leitor disposto a dialogar com seus intertextos. Há temas universais no homem, mas uma abstração universal exige um contexto regional primeiro. Uma adaptação pode ser de alta qualidade, a ponto de alcançar também esses temas universais do homem, mas toda mensagem precisa de um público específico. Não se acessa conteúdos universais em

mensagens universais, a mensagem é sempre contextual se quisermos diálogo com o leitor.

E uma segunda crítica: uma leitura não deveria exigir esforço do leitor para acessar a perspectiva do autor? Se a adaptação é feita de forma que não haja esforço, que o conteúdo se adapte a perspectiva do leitor e não do autor, então não se perderia a compreensão da perspectiva original? Mais uma vez entra aqui a mediação do adaptador. Ele deve mostrar qual era a perspectiva do autor, mas esse panorama único e preciso, que pode ser óbvio a quem era contemporâneo do autor em seu espaço, tempo e sociedade, se torna menos óbvia por meio da distância espaço-temporal entre obra e leitor. Pode-se exigir um leitor com forte esforço acadêmico para se adentrar no inglês shakesperiano, no português machadiano, no verso homérico, no romance quixotesco, mas isso também exige um leitor específico, acadêmico, com vasta carga de conhecimento em letras. Mas esse tipo de leitor pode não ser o leitor buscado pelo adaptador. E nem o adaptador tem a obrigação de se manter fiel a essa linguagem, como foi repetido aqui várias vezes. A atualização para gerar o diálogo obra/leitor facilita, torna mais claro, mas nem por isso simplifica. Eliminam-se os ruídos na comunicação, a linguagem torna-se mais clara ao leitor atual, mas a perspectiva original pode até mesmo ser melhor explicado pelos intertextos, hiperlinks, slideshows explicativos e ferramentas da mídia e tecnologia atual. Se esforço for necessário para compreender o discurso e a perspectiva de onde saiu a adaptação, pelo menos esse esforço será facilitado pelas informações complementares já disponíveis no próprio livro digital. De fato, exigir a participação ativa do leitor por meio de uma escolha autônoma pelo hipertexto e pela interatividade estimula o esforço na leitura do livro digital, mas sem perder a acessibilidade.

Assim, os agentes mediadores poderiam estabelecer diálogos que considerassem que o ato da leitura pressupõe o preenchimento de lacunas pela inteligência ou criatividade do leitor. Sem a participação ativa do leitor, o texto se configura apenas como o somatório de marcas negras sobre a página (Iser, 1996). Somente quando elementos, retirados de uma realidade de referência do leitor, dão sentido aos elementos de referência potencializados pelo autor, a convergência do leitor com o texto se concretiza. (FABIARZ, 2008, p.109)

1.3 A adaptação literária e a divulgação científica e cultural

Uma vez analisada a questão do livro digital, e a adaptação para esta mídia, é importante ponderar a questão da divulgação científica e cultural nesse novo meio. Ainda mais que a pesquisa sobre adaptação revela sua importância para a acessibilidade do leitor em sua conversa com autores de outros tempos, espaços e contextos. Acessibilidade é a palavra-chave, uma vez que ela é duplamente reforçada na adaptação e no livro digital.

No seu entendimento inicial, a divulgação era vista como uma forma de suprir a falta de conhecimento do público leigo com informações científicas — considerando esse público como um analfabeto científico, sem conhecimento nenhum e que necessita dessa divulgação para ter o mínimo de compreensão. Essa visão seria suplantada por outras vertentes, conforme explica o pesquisador e coordenador do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Carlos Vogh (COMCIENCIA, 2008). Posteriormente, essa teoria do déficit foi substituída por uma visão democrática do papel da divulgação científica, que não é mais conteudista e amplia seus horizontes na formação de um cidadão imerso em uma cultura científica.

Isso vai além da atitude inicial, na qual o cientista era o sábio, o cidadão era o ignorante e o jornalista científico ou divulgador da ciência era o construtor da ponte entre essas figuras, de maneira a suprir o tal *déficit* de informação. Essa visão foi sendo enriquecida. E, na Inglaterra, desenvolveu-se o que se chama *public understanding of science*, que é diferente do *scientific literacy*, do ponto de vista americano e, em seguida, um conceito que é ligado ao primeiro, mas um pouco diferente, que é o *public awareness of science*. Um é o entendimento público de ciência, e o outro é a consciência pública da ciência. Nesses casos, o que está sendo enfatizado não é só a aquisição da informação, a possibilidade de acesso à informação, mas a formação do cidadão no sentido em que ele possa ter opiniões e uma visão crítica de todo o processo envolvido na produção do conhecimento científico com sua circulação e assim por diante. (VOGH, 2008)

A partir dessa base contextual, pode-se afirmar que o livro digital provê ao leitor um ambiente imersivo que não é apenas despejo de conteúdo, mas uma ferramenta diante da qual o fácil acesso a informação se junta aos hiperlinks, multimeios e elementos interativos para estimular o leitor a buscar mais informações nos textos e elementos auxiliares que complementam a narrativa principal. O leitor se torna mais participativo na narrativa do livro digital e portanto mais autônomo na interação com seu conteúdo. Ele é motivado a explorar o conteúdo e seguir novos

hipertextos que ampliam o texto principal. No caso do ambiente educacional, a motivação por meio da tecnologia, segundo Vogh ao discursar sobre as escolas, é uma forma de se inserir os jovens na cultura científica.

Penso especificamente que as iniciativas educacionais devem fazer uso, desde o ponto de vista metodológico, das atuais tecnologias de comunicação e informação. O ensino deve estar construída no uso intensivo da internet, televisão e mídia eletrônica. Hoje, a tecnologia é fundamental porque define os padrões e valores das crianças. (CRESPO, 2017)¹⁰

Uma cultura científica que une a cultura e a ciência. Nesse caso levando em conta que cultura e ciência não existem uma sem a outra e embora podem ser interpretadas como opostas, também se complementam.

E o conceito de cultura científica é um conceito que não é nem o de cultura, nem o de ciência, mas ao mesmo tempo é cultura e é ciência. Ou seja, a cultura científica não é nem cultura e nem ciência, embora contenha elementos da cultura e da prática científica, num equilíbrio dinâmico entre as tensões de ambas. (MORALES; VOGH, 2018, p.20-21)

O adaptador do livro digital, além de compreender toda a questão da adaptação como um facilitador do acesso do leitor ao autor e sua obra, também não pode estereotipar o leitor como um ignorante, um leigo ao qual ele está suprimindo esse conteúdo. É preciso ver o leitor como ser autônomo que busca no livro informação mais acessível mas que também deve ser estimulado a gerar o diálogo com o livro. A conversa, portanto, é de duas vias. O adaptador não é apenas a ponte entre obra original e público-alvo específico. Ele é um iniciador do contato leitor/obra mas que deve deixar o conteudismo de lado para ser o instigador, o motivador do leitor a querer mais, a buscar mais, a se inserir nessa cultura científica e cultural. Um leitor não fica na espera de ser alimentado por mais conteúdo, e sim, o leitor estimulado a participar.

Esse estímulo exige muito do adaptador, que deve transformar a alta linguagem acadêmica, científica, cultural em linguagem sensível ao leitor. O adaptador é ligação entre passado e presente, mídia antiga e nova mídia, linguagem hermética e linguagem popular, produção científica/cultural/literária e a comunidade. Mas é uma

¹⁰ En específico, pienso que las iniciativas educacionales deben hacer uso, desde el punto de vista metodológico, de las tecnologías actuales de comunicación e información. La enseñanza debe estar construída sobre el uso intensivo de Internet, de la televisión, de los medios electrónicos. La tecnología hoy es fundamental porque define los estándares y los valores de los niños. (CRESPO, 2017)

ligação não paternalista, que eleva o leitor a um estado maior, de inserido nessa espiral de conhecimento, de cultura científica.

No caso do livro digital de Machado de Assis, busca-se a conversa do leitor com o universo machadiano e, assim, permitir que ele não apenas tome conhecimento do autor mas seja também um agente que, agora iniciado, discute Machado e literatura sem medo dos pudores e hermetismos acadêmicos.

Uma população carente de cultura científica e cultural não deve receber ciência e cultura como doação, e sim, elevada a condição de ser público que acessa, discute e produz ciência e cultura. Trazer ciência e cultura como uma conversa para o leitor, em uma mídia adaptada a ele, o insere como agente na conversa da comunidade científica e cultural, tirando-o da marginalização desse espaço.

2. ADAPTAÇÃO DE CONTO PARA O LIVRO DIGITAL

— Não, mas provavelmente é dos últimos que virão ter convosco. Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto. Vou edificar uma hospedaria barata; em duas palavras, vou fundar uma igreja. Estou cansado da minha desorganização, do meu reinado casual e adventício. É tempo de obter a vitória final e completa. E então vim dizer-vos isto, com lealdade, para que me não acuseis de dissimulação... Boa idéia, não vos parece? (ASSIS, 1884)

2.1 O livro: do impresso ao digital

Um livro digital tem como origem a adaptação de um livro impresso para o meio eletrônico. Nem todo livro digital tem como origem um livro impresso, há publicações cujo conteúdo foi criado exclusivamente para o meio digital. Mas o presente trabalho tem interesse no processo de adaptação e transição do impresso para o digital e a compreensão desse processo envolve a conceituação do que é conteúdo impresso e sua transição para o meio digital, de forma que poderemos então comparar quais elementos originais do livro impresso foram mantidos nessa transição e quais elementos passam a perder sentido ao ser introduzido a um novo suporte.

Um livro impresso é um objeto móvel, composto por páginas que são presas por diversos meios ao miolo. Essas páginas podem conter textos escritos à mão (manuscrito) ou produzido por meios automatizados (tipos móveis, ou atualmente, impressoras), assim como podem conter imagens, apresentadas isoladamente ou em conjunto com textos.

1 Conjunto de folhas de papel, em branco, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas. (AURÉLIO, 2015)

Mas essa configuração atual é fruto de um longo desenvolvimento tecnológico, partindo das primeiras comunicações visuais pré-históricas nas cavernas até as tabuletas de argila sumérias, gravuras em barro seco, papiros no Egito, pergaminhos e os códices gravados em madeiras na Idade Média, as Bíblias escritas palavra por palavra pelos monges copistas, os tipos móveis chineses seguidos pelos tipos de Gutenberg, o linótipo, a fotocomposição, o Desktop Publishing e a atual revolução digital.

2.1.1 História do livro impresso e seu processo de produção

A evolução do livro depende do desenvolvimento dos processos de fixação e representação da escrita e da produção de seu suporte. A facilidade de uso do suporte e a abundância de seu material serão imprescindíveis para garantir a produção e a distribuição da escrita em seu contexto histórico.

Os mais antigos registros escritos são tabuletas da cidade de Uruk. Aparentemente elas arrolam mercadorias por meio de desenhos de objetos acompanhados por numerais e nomes de pessoas inscritos em colunas bem organizadas. A abundância de argila na Suméria tornava-a material ideal para guardar registros e um estilete de junco afiado era utilizado para traçar finas curvas das antigas pictografias. (MEGGS, 2013, p.21)

Além de necessidades administrativas, a escrita também foi necessária para fixar um conjunto de crenças e religiões, hinos e preces a deuses e líderes terrenos. Necessidade premente para os egípcios, que foram o primeiro povo a produzir manuscritos ilustrados nos quais as palavras e figuras se combinavam para comunicar informações (MEGGS, 2013, p.30) e que produziram grandes obras em forma de textos funerários, revelando para a posterioridade sua crença em deuses diversos e na preservação da alma após a morte. Seu substrato principal era o papiro, geralmente armazenado em forma de rolo.

O desenvolvimento do papiro, substrato semelhante ao papel utilizado em manuscritos, foi um importante passo na comunicação visual egípcia. Em épocas remotas a planta *Cyperus papyrus* crescia ao longo do Nilo em pântanos e alagados rasos. Os egípcios faziam uso generalizado dessa planta, cujos caules de 4,6 metros despontavam acima da superfície da água. (MEGGS, 2013, p.28)

A própria escrita evoluiu ao longo das melhorias do seu processo de produção e distribuição. Os primeiros sistemas de linguagem eram o cuneiforme (usado nas argilas da Suméria), os hieróglifos egípcios e a escrita chinesa. Séculos depois, viria o sistema do alfabeto, revolucionário ao apresentar um conjunto de símbolos ou caracteres não para cada objeto ou conceito, como nos ideogramas, mas para representar os sons elementares da língua falada, que ao serem combinados formam sílabas e palavras, gerando enorme economia de símbolos a serem aprendidos para se comunicar.

Além das já citadas civilizações sumérias e egípcias, é importante ressaltar a contribuição oriental, principalmente a chinesa, na “tecnologia do livro”, desde o desenvolvimento do papel a tinta nanquim.

Registros dinásticos atribuem a invenção do papel ao eunuco e alto funcionário do governo Ts'ai Lun, que comunicou sua invenção ao imperador Ho no ano 105 da era cristã. Não se sabe ao certo se Ts'ai Lun realmente inventou o papel, aperfeiçoou uma invenção anterior ou patrocinou sua invenção. Entretanto, ele foi deificado como o deus dos fabricantes de papel. (MEGGS, 2013, p.55)

Em paralelo ao desenvolvimento do papel, no ocidente, os rolos logo dariam lugar aos códices, conjuntos de folhas unidas (que podem ser de madeira, papiro, pele de animal, papel, etc) bem mais simples de usar e armazenar informações. A palavra “códex” significa madeira em latim, e romanos do segundo século desenvolveram códices que eram tabuletas de madeira amarrados juntos por um dos lados por meio de cordas, e cujas superfícies eram de argila, de forma que poderiam ser escritas e apagadas à vontade.

Esses “cadernos manuscritos” já revelavam como seria o livro em seu formato clássico. Ele foi também amplamente adotado por comunidades cristãs gnósticas no começo do segundo século da era cristã, exemplo do Evangelho de Judas, contendo o que seria a versão de Judas Iscariotes sobre a crucificação de Jesus. (BRITANNICA, 2018)

Os rolos e códices eram escritos manualmente, o que demandava tempo de produção e, por isso, limitava a quantidade e acesso a esses documentos. A invenção da impressão permitiria enorme produtividade em relação a esse processo. Ao contrário do consenso popular, Gutenberg não inventou a impressão: ele foi precedido pelos chineses, embora estes usavam outras técnicas e materiais.

A impressão, um dos principais feitos na história humana, foi inventada pelos chineses. A primeira forma foi a impressão em relevo; os espaços em volta de uma imagem sobre uma superfície plana são extraídos, aplica-se tinta sobre a superfície remanescente em alto-relevo e uma folha de papel é colocada sobre a superfície e friccionada para transferir a imagem tingida para o papel. Duas hipóteses foram propostas para a invenção da impressão. Uma é que o uso de sinetes entalhados para produzir marcas de identificação evoluiu para a impressão. Já no século III aC usavam-se sinetes ou carimbos para produzir impressões em argila mole. Muitas vezes, tiras de bambu ou madeira contendo escrita eram envolvidas em seda, que era depois selada com argila carimbada para impressão. (MEGGS, 2018, p.55-56)

Durante a dinastia Tang (que se estendeu de 618 a 907 d.C.), os chineses começaram a adotar o papel-moeda para suas trocas comerciais. No século 10, a prática assumiu proporções nacionais devido a uma crise no fornecimento de moedas. Graças a tecnologia do papel, tinta e artes gráficas, foi possível contornar essa crise (SCIENTIPHC AMERICAN BRASIL, 2018). Nessa mesma época a xilogravura chinesa alcançava alta qualidade, conseguindo reproduzir a caligrafia de seus ideogramas. A xilogravura chinesa permitiu uma revolução silenciosa na vida intelectual chinesa, permitindo forte preservação e divulgação de sua cultura que teria paralelo com o impacto dos tipos móveis de Gutenberg (MEGGS, 2013, p.60).

A China também contribuiu com a invenção do tipo móvel, mas esse processo inovador não se generalizou na Ásia. Por volta de 1045 o alquimista chinês Bi Sheng (1023-1063) elaborou um sistema de formas individuais em alto-relevo de forma que fosse possível colocar qualquer sistema de caracteres em sequência, produzidos a partir de uma mistura de argila e cola. Mesmo assim, a invenção de Bi Sheng não substituiu o costume chinês de usar blocos de madeira cortados à mão (MEGGS, 2013, p. 61). A grande quantidade de caracteres chineses para se gerar esses tipos móveis foi provavelmente uma grande limitação para o sucesso desse processo, incluindo dificuldades em armazenamento, arquivagem e recuperação de cada caractere.

Na Europa, as Cruzadas permitiram contato com a cultura oriental e logo o processo de impressão em blocos de madeira veio junto com a tecnologia do papel, gerando baralhos e estampas de temas religiosos. A crescente demanda por livros levou os gráficos medievais a buscarem uma forma de mecanização dos tipos móveis. Várias tentativas na Holanda, França, Itália e Alemanha foram feitas. Mas foi Johan Gutenberg quem conseguiu reunir os sistemas necessários para o processo mecanizado em 1450, em Mainz, Alemanha (MEGGS, 2013,p. 95).

Os livros não precisavam mais ser manuscritos ou talhados em blocos de madeira, podendo ser impressos em quantidade por meio de tipos feitos de chumbo. Isso gerou uma revolução cultural, com grande impacto na Renascença e no acesso à cultura e ao conhecimento que antes era restrito a uma elite cultural como os nobres e a Igreja.

Após essa grande revolução técnica e cultural, seria preciso outra revolução para inovar o sistema de produção livreiro. Foi o caso da revolução industrial, que

trouxe impressoras manuais conectadas a máquinas à vapor, gerando mais rapidez e produtividade. Mas seria o linotipo quem traria a verdadeira mecanização da tipografia e da impressão.

Mergenthaler era um imigrante alemão que trabalhava numa oficina mecânica de Baltimore e durante uma década se empenhou em aperfeiçoar sua compositora de tipos. No dia 3 de julho de 1886, aos 32 anos de idade, o inventor fez uma demonstração de sua invenção operada por teclado no escritório do New York Tribune. Whitelaw Reid, editor do Tribune, teria exclamado: “Ottomar, você conseguiu! Uma linha de tipos (a line o’type)”. A nova máquina recebeu seu nome dessa reação entusiástica. (MEGGS, 2013, p. 183)

O linotipo apresentava uma máquina de escrever de 90 caracteres cujas teclas liberava matrizes do respectivo caractere teclado que se alinhava com outras matrizes, formando palavras e frases. Essas matrizes eram juntadas por meio de chumbo derretido vertido sobre elas, gerando assim uma linha de impressão.

Depois do vapor e a mecanização dos tipos, seria a tecnologia fotográfica que impactaria na produção editorial. A fotocomposição, em 1925, apresentaria um processo que daria grande liberdade ao design de tipos. Na fotocomposição, um teclado produz uma fita perfurada. Esta fita alimenta uma máquina que, de acordo com as instruções marcadas pelas perfurações, controla uma espécie de filme opaco com letras transparentes. A máquina então expõe uma determinada letra transparente a uma lente, expondo esse caractere a um papel fotográfico por meio de um raio de luz (MEGGS, 2013, p. 511). A substituição da fotocomposição em relação aos tipos de metal demoraria pelo menos duas décadas. Mas sua adoção teria grande influência no design gráfico e na tipografia devido a grande flexibilidade e liberdade no uso e manipulação dos caracteres, o que não era possível antes com os tipos em metal.

Uma vez impresso os textos necessários no papel fotográfico, bastaria montar esses textos impressos em uma prancheta. O resultado final seria fotografado, gerando um fotolito, filme transparente que serve de matriz para a impressão.

Entre a tradução em si e a montagem gráfica de uma publicação há todo um trabalho de editoração envolvido. Em outros tempos ele era feito manualmente, a partir de elementos gerados por processos fotomecânicos: montavam-se as tiras de texto geradas por uma fotocompositora e as diversas ilustrações numa prancha de papelão (o processo se chamava *paste-up*) e o resultado era fotografado, gerando-se fotolitos para a gravação de chapas de impressão. Parte dessa montagem era feita nos próprios fotolitos. (LAMENSDORF, 2018)

A próxima revolução da produção editorial ocorreu com a ascensão do design digital. Os computadores, nos anos 80, se popularizaram após seu restrito uso nos ambientes militares e depois acadêmicos. Mas apresentavam uma interface pouco amistosa, exigindo códigos e conhecimentos pouco intuitivos para sua manipulação. Steve Jobs imagina então um computador de interface amigável que possa emular visualmente um ambiente corporativo. Surge então o Macintosh em 1984 e, com ele, a possibilidade de criar imagens em tela digital e poder analisar o resultado antes de sua impressão.

Junto a essa interface amigável, chegam os primeiros softwares de edição editorial digital. A Aldus Corporation foi fundada em 1984 por Paul Brainerd, empresário que criou o termo “Desktop Publishing” para indicar o trabalho de edição e layout em um computador desktop, ao contrário de uma prancheta como era feito anteriormente no sistema “Paste Up”. e seu principal software de publicação foi o Pagemaker. O grande diferencial deste programa, para editores e publicadores, era a possibilidade de ver o layout de um livro, revista ou jornal na tela do computador, e poder fazer a edição, correção e alteração de seus elementos antes da impressão, tendo um método confiável de verificar a aparência do layout antes da sua produção. O programa foi lançado para o novo Macintosh e depois para o computador PC com Windows 1.0 em 1987.

O PageMaker não só tornou possível o desktop publishing, como gerou indústrias inteiras em torno de clip-art, fontes, agências de serviços para saída e digitalização e produtos especiais para impressão a laser, como sobreposições de foil. (HISTORY-COMPUTER, 2018)¹¹

Em seguida, softwares concorrentes surgiram, entre eles o QuarkXPress, que tinha recursos a mais, como a separação de cores. O Pagemaker acabou sendo adquirido pela empresa de softwares Adobe que tornou o Pagemaker o precursor do Adobe InDesign. O InDesign é, atualmente, o software de editoração mais popular no mercado, tendo se adaptado ao longo do tempo para oferecer soluções não somente para publicação editorial mas também as novas publicações digitais como eBooks.

¹¹ PageMaker not only made desktop publishing possible, it spawned entire cottage industries for clip art, fonts, service bureau output and scanning, and specialty products for laser printing such as foil overlays. (HISTORY-COMPUTER, 2018)

A impressão de livros também teve grandes inovações recentes. As tradicionais impressoras offset, que produzem milhares de exemplares, estão dando lugar a impressoras digitais que não usam matrizes de impressão como chapas. O layout a ser impresso é enviado em forma de dados diretamente à impressora. Isso permite diversas vantagens como o uso de dados variáveis (uma revista que seja impressa em cada exemplar com o nome de seu respectivo assinante, por exemplo) e também as pequenas tiragens, o que permite lançamento de livros em tiragens menores de 50 exemplares para autores iniciantes ou publicações de nicho ao contrário das custosas impressões de 1000 exemplares para cima do sistema offset.

2.1.2 Como chegamos ao livro digital?

É complexo definir o que é um livro digital. Se considerarmos as implicações de seu nome, trata-se de um “livro acessado por meio de um suporte baseado em código binário”. Mas esse suporte binário pode ser considerado um livro? Não estamos considerando então que o livro é o conteúdo e não o suporte e material no qual se encontra esse conteúdo?

Do ponto de vista jurídico brasileiro, a lei nº 10.753, de 30 de outubro de 2003, estabelece o que é um livro:

Publicação de textos escritos em fichas ou folhas, não periódica, grampeada, colada ou costurada, em volume cartonado, encadernado ou em brochura, em capas avulsas, em qualquer formato e acabamento. (CASA CIVIL, 2003)

Esta definição foca no aspecto material do livro e não em seu conteúdo, o que tornaria difícil uma aceitação de um arquivo digital como possível livro. Nessa interpretação, o livro perdeu a sua parte material, as "fichas ou folhas unidas" que formam a sua definição e essência.

Outra questão importante é o acesso a esse conteúdo digital. Não basta o conteúdo do livro estar em código binário, pois esse código é uma extensa série de dígitos "0" e "1" ininteligíveis para a mente humana. É preciso softwares que interpretem esse código de forma a apresentar o conteúdo em uma interface amigável e inteligível. O acesso ao livro digital exige um hardware com um software para a sua leitura acessível e confortável.

A natureza do livro digital se baseia portanto no tripé do software, hardware e conteúdo. Software é o programa que interpreta o arquivo do livro digital, tornando-o humanamente legível. O hardware é o componente físico cujo sistema operacional deve conter o software de leitura de livros digitais. Já o conteúdo é a informação em si (podendo compreender tanto o texto como imagens, áudios, vídeos e interações) empacotada em um arquivo, que pode usar diferentes linguagens e formatos, desde que consiga ser interpretado e exibido corretamente pelo software para o usuário.

Este tripé sofre constante atualizações em relação às linguagens, formatos, softwares e hardwares à disposição no mercado. Logo, o livro digital tem como problema sua possível obsolescência em relação ao aspecto estável do formato físico do livro impresso. Obsolescência duramente criticada pelo escritor e semiólogo italiano Umberto Eco (BRASIL, 2010). O livro impresso, uma vez publicado, tem séculos de vida útil. Já o acesso ao livro digital depende da disposição e das mudanças de seu processo tecnológico. Um livro digital localizado em um disquete não consegue mais ser acessado em computadores atuais, por exemplo.

Enfim, são três os principais itens que compõem o livro eletrônico: hardware, software e conteúdo. Para nós, editores ou produtores, o principal é o conteúdo. Em seguida, vem a questão da base instalada dos equipamentos; nós devemos perceber quais são os devices portáteis que estão nas mãos dos consumidores para poder distribuir o nosso conteúdo nesse equipamento mais convergente. (PROCÓPIO, 2012, p.51)

Considerando esse problema sério de obsolescência, a produção de livros digitais se baseia principalmente no formato ePub (abreviação de *electronic publication*, publicação eletrônica em inglês) que prioriza, acima de tudo, a questão da acessibilidade e flexibilidade. Trata-se de uma filosofia na qual o formato do livro digital deve ser o mais acessível possível, para ser lido no maior número possível de softwares de leitura dentro do maior número possível de sistemas operacionais e hardwares. E mesmo se algum recurso avançado não possa ser acessado, como um vídeo, ou áudio, a não conformidade com alguns componentes da narrativa não deve excluir toda a narrativa. Somente a parte defeituosa é substituída por um aviso de falha na sua exibição, ou, ainda melhor, por texto alternativo permitindo acessar o conteúdo de outra maneira.

Assim, o livro digital segue diversas mudanças dinâmicas cujo caminho não pode ser previsto a longo prazo, quando comparado com o suporte impresso. Mas é justamente o dinamismo e as possibilidades ainda potenciais da informação digitalizada que podemos vislumbrar novas narrativas acessíveis, cuja facilidade de leitura estão presentes nos mais diversos tipos de dispositivo digital, permitindo aumentar a democratização do conhecimento para públicos diversos.

2.1.3 Precusores

O livro digital não tem um ponto de partida histórico definido, devido ao fato que pode-se atribuir diversos autores ao seu invento, dependendo da definição adotada a essa mídia. Se seguirmos a conceituação do tripé software - hardware - conteúdo, explanado anteriormente, torna-se claro que os primeiros eBooks precedem até mesmo a leitura de textos disponíveis pela Internet. É justamente o que atesta Angus Phillips, diretor da Oxford International Centre for Publishing Studies:

Deixamos de pensar nisso como simplesmente um texto disponível em um computador ou na internet. Se você olhar para eles, o Project Gutenberg está em funcionamento desde 1971 e, em 1989, havia publicado seu décimo e-book. (GUARDIAN, 2014)¹²

Diversos candidatos existem ao título de autor do primeiro eBook, como Roberto Busa (1913-2011), padre italiano jesuíta, que criou o Index Thomisticus, uma ferramenta digital para fins de análise linguística e literária, que permitia fazer buscas na obra de São Tomás de Aquino. (PLUVINAGE, 2015, p.22)

Outro possível criador do eBook é a espanhola Ángela Ruiz Robles, professora que criou, em 1949, o primeiro precursor do livro eletrônico. O dispositivo, conhecido como Enciclopedia Mecánica, funcionava por meio de um sistema de carretéis que continham textos e gráficos para leitura. Esse conteúdo era exibido por meio do movimento dos carretéis gerado por ar comprimido.

O dispositivo trabalhava com ar pressurizado, permitindo que os leitores adicionassem diferentes carretéis com o conteúdo pré-carregado. Pode estar bem longe do formato atual de baixar livros da internet, mas em um mundo

¹² We have moved away from thinking of it as simply a text available on a computer or on the internet. If you look at those, Project Gutenberg has been going since 1971 and by 1989 it had posted its 10th ebook. (GUARDIAN, 2014)

sem a web foi considerado revolucionário. (DAILY NEWS, 2013)¹³

O dispositivo, embora revolucionário para a época, não pode ser considerado um livro digital devido ao fato de que não há digitalização da informação: o dispositivo proposto não é um eletrônico, e sim, mecânico.

Douglas Carl Engelbart, por sua vez, se focou em um projeto baseado em um sistema operacional multiusuário, denominado oN-Line System (NLS), que foi desenvolvido no Stanford Research Institute (SRI, localizado na Califórnia, EUA). O projeto apresenta recursos próprios de um eBook. Assim como o projeto Hypertext Editing System e FRESS, encabeçados por Andries van Dam na Brown University (localizada em Rhode Island, EUA). Ambos os projetos foram iniciados nos anos 60. (PLUVINAGE, 2015, p.25)

Merece destaque também o Projeto Gutenberg, que foi mencionado por Angus Phillip. O projeto surgiu por meio de um projeto inovador de Michael S. Hart em 1971. Na época, o estudante americano Michael S. Hart obteve acesso ao sistema de computadores da Universidade de Illinois, nos EUA. Acesso que representava um grande e exclusivo presente, uma vez que o custo de uso por minuto desse sistema era muito caro. Ele decidiu fazer sua contribuição para a equipe de operadores do sistema com a digitalização da "Declaração de Independência dos Estados Unidos". Atualmente, esse projeto se tornou um website na qual pessoas podem fazer download de clássicos da literatura e livros de domínio público nos mais diversos formatos de livros digitais (TXT, HTML, PDF, WORD e EPUB por exemplo).

2.1.4 Consolidação dos eReaders

A popularização dos computadores pessoais nos anos 80 consolidou o acesso ao conteúdo digital, porém, falta ainda o conforto necessário a uma leitura extensa. Era necessário um hardware que fosse prático, móvel, e que permitisse uma leitura agradável.

Entre os equipamentos da primeira geração de e-reader estão o eBookman, os RCA eBook 1100 e 1200, o coreano HieBook e o Rocket Book. Todos esses equipamentos tiveram que passar pelo teste de consumidores extremamente iniciantes e que, muito antes de o Kindle e o Nook virarem

¹³ The device worked with pressurized air, allowing readers to add different spools containing the pre-loaded content. It may be well away from the current format of downloading books from the internet, but in a world without the web it was deemed revolutionary. (DAILY NEWS, 2013)

coqueluche da imprensa, não tinham a menor ideia do que era esse novo produto. (PROCÓPIO, 2010, p. 71)

Esses eBooks de primeira geração permitiram que os leitores, ainda completamente sem costume de extensa leitura digital, tivessem o acesso a uma biblioteca virtual — que seria atualmente baseada em um servidor na nuvem — e que pudessem optar, entre uma miríade de títulos, aquele que interessar. Basta ver o modelo hoje adotado pela Amazon. Antes de a empresa pontocom de Jeff Bezos montar seu modelo de negócios, diversos projetos tentaram o mesmo. E a diferença entre esses projetos de certo modo fracassados e o modelo da Amazon talvez seja o foco no consumidor leitor e no conteúdo. (PROCÓPIO, 2010, p. 71-72)

O Rocket eBook, como parte dessa primeira geração de eReaders, foi lançado no ano de 1998 pela Nuovo Media. Ele foi um dos modelos vendidos pela Amazon que apresentava diversas novidades favoráveis a um mercado editorial de eBooks. Entre as novidades estava o acesso a obras gratuitas (de domínio público), marcador de página, bateria duradoura, busca por palavras e frases no texto, ferramenta de anotação, alteração de fonte, entre outros. (PLUVINAGE, 2015, p.33)

A Amazon vendia o Rocket Book e foi por meio dele que optou por criar seu próprio modelo e sua própria cadeia de produção e venda editorial, surgindo dessa forma o Kindle (PROCÓPIO, 2010, p.79). Lançado em 19 de novembro de 2007, o Kindle foi o principal expoente e popularizador dos eReaders.

3. PRODUÇÃO DE CONTO

— Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. O meu credo será o núcleo universal dos espíritos, a minha igreja uma tenda de Abraão. E depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo. (ASSIS, 1884)

3.1 Pesquisa sobre Machado de Assis

Para a efetiva inserção do conto do Machado de Assis em meio digital é necessário analisar o autor e sua obra, de forma que a produção literária adaptada para o meio digital não perca o seu contexto. Um texto será melhor compreendido quando sabemos as ideias e propostas de seu autor, os debates e discussões do seu período e a cultura em que estava inserido. Por mais universal que seja um conto, compreensível independentemente de época e local, ainda assim uma obra é fruto de um autor preso no espaço e no tempo, e carrega dessa forma a subjetividade dele.

Compreender Machado também é compreender as mudanças mais importantes na história do Brasil (a mudança da monarquia para a república) e na história da literatura (a ponte machadiana entre o romantismo e o modernismo).

3.1.1 Biografia de Machado de Assis

Joaquim Maria Machado de Assis provavelmente nasceu no Morro do Livramento, perto da Gamboa e do Saco do Alferes, no Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839, em uma chácara de Maria José de Mendonça Barroso Pereira, viúva do senador Bento Barroso Pereira. Era filho do pintor de paredes e dourador Francisco de Assis, afrobrasileiro livre (e neto de escravos alforriados) e de Maria Leopoldina Machado de Assis, vinda da ilha de São Miguel dos Açores. Os dois haviam se casado 11 meses antes do nascimento de Machado, na capela da propriedade. Seus pais eram agregados da família de Maria José de Mendonça, dona da vasta chácara e madrinha do escritor.

Figura 5 - Morro do Livramento, no Rio de Janeiro



Fonte: Acaademia Brasileira de Letras

Machado tinha portanto origens afrodescendentes e europeias, filho de mãe branca açoriana e de pai considerado “pardo forro” (a definição de pardo, na sociedade carioca do século XIX poderia tanto indicar uma pessoa mestiça, filha de branco com negro, como também um negro que obtém sua liberdade, sendo considerado pardo mas sem mudar a cor de sua pele). A cor da pele do escritor seria motivo de muitas divergências, inclusive atuais. Conforme escreveria Joaquim Nabuco sobre necrológico de José Veríssimo algumas semanas após a morte de Machado de Assis: “Seu artigo no Jornal está belíssimo, mas esta frase causou-me arrepio: Mulato, foi de fato um grego da melhor época” (NABUCO, 1957). O pesquisador Jean-Michel Massa destaca (MASSA, 2009, p.55) o ponto de vista inverso de Capristano de Abreu que censura o historiador português João Lúcio de Azevedo quando ele comparou as cores de pele de José Veríssimo e Machado de Assis:

Li sua nota à Academia sobre nosso amigo, tão tocante e tão sincera...

Em um ponto da nota pode prestar-se a equívoco: a mestiçagem deste junto à de Machado de Assis.

Ainda me lembro da primeira vez que o vi: considerei-o um paraense do tipo mais genuíno: fiquei espantado ao saber que de paraense não tinha um pingão de sangue, pois a mãe era do Sêrro e o pai de Magaratiba ou Angra! (ABREU, 1954)

Se a questão da cor da pele ainda é tema de discussão, o fato é que Machado foi plenamente consciente dos desafios sociais de seu país; era de origem pobre e, entre o casarão da madrinha e a casa humilde dos pais, viveu em uma sociedade escravista, na capital do Império: “O futuro escritor nunca foi escravo, mas terá convivido cotidianamente com escravos, na casa-grande de sua madrinha, onde nasceu e cresceu, ou na rua.” (FISCHER, 2015).

Machado perdeu sua única irmã muito cedo, vítima de uma epidemia de sarampo, em 1845, quando ele tinha quatro anos. A mesma epidemia mataria, meses mais tarde, Maria José, madrinha de Machado. Depois, em 1849, sua mãe falece, vítima de tuberculose. Cinco anos depois, seu pai se casa novamente, com Maria Inês da Silva e a família se estabelece em São Cristóvão.

Seus pais não tinham instrução formal (embora soubessem ler e escrever) e Machado, depois de passagem em escola pública, não prosseguiu com estudos regulares, tampouco foi para a universidade. Mas foi um autodidata e começou a produzir trabalhos literários precocemente. Em 3 de outubro de 1854, com apenas 15 anos de idade, publicou seu primeiro trabalho literário, o soneto *À Ilma. Sra. D.P.J.A.*, no *Periódico dos Pobres*, jornal trissemanal do Rio. Logo depois, Machado conheceu Francisco de Paula Britto, o primeiro editor brasileiro do Brasil Império, além de jornalista, poeta, escritor, tradutor e dramaturgo. Assim como Machado, Paula Britto era afrobrasileiro, de origem modesta e autodidata.

Machado começou a trabalhar na tipografia de Paula Brito como revisor e colaborador, e foi ali que iniciou sua própria carreira literária escrevendo no periódico *A Marmota Fluminense* (publicado por Paula Brito desde 1847, quando se chamava apenas *A Marmota*) seu primeiro texto, o poema “Ela”, que saiu publicado no ano de 1855. (ANTUNES, 2017)

É com Paula Britto que Machado teria acesso cada vez maior ao mundo editorial, literário, cultural e intelectual do Rio de Janeiro. Foi Paula Brito quem organizou nos fundos de sua casa uma espécie de clube e sociedade sem estatutos, para fins literários, humorísticos e patrióticos, conhecida como “Petalógica” (do grego “peta”, que significa mentira, logo uma sociedade dedicada ao estudo da mentira).

De acordo com os historiadores, Paula Brito juntou em torno da Petalógica, não só a intelectualidade da época, mas os mais diversos personagens, das mais distintas classes sociais. Como consequência, sua sociedade informal promoveu pontos de contato entre uma comunidade letrada e uma não-letrada, criando uma tensão produtiva entre culturas da presença e do significado, entre interpretação e performance. (MUSEU AFRO BRASIL, 2017)

Figura 6 - Francisco de Paula Britto



Fonte: Reprodução

Machado aos dezesseis anos já fazia então parte dessa sociedade e teria seus primeiros textos publicados na tipografia de Paula Britto, localizada na atual Praça Tiradentes. Depois, aos dezessete, entraria na Imprensa Nacional como aprendiz de tipógrafo e revisor de imprensa, ofício que exerce por dois anos e onde conhece Manuel Antônio de Almeida (autor de *Memórias de um sargento de Milícias*), que o “apadrinha” e se torna seu protetor na carreira profissional.

Figura 7 - Prelo no qual Machado de Assis trabalhou como aprendiz de tipógrafo



Fonte: Imprensa Nacional (<https://goo.gl/UuFRDo>)

Portanto, seu talento literário precoce e conhecimento intelectual permitiram a Machado subir socialmente em uma sociedade extremamente rígida e estratificada, mas não foram os únicos meios, pois é preciso também considerar que apenas seus talentos encontraram limites nesta sociedade escravista e foi necessário o apadrinhamento de figuras importantes para que Machado pudesse alcançar alta posição social.

Depois de seu período na Imprensa Nacional, prosseguiu sua carreira como revisor e colaborador no *Correio Mercantil*, em 1858, a convite do poeta Francisco Otaviano. Em seguida, em 1860, a convite de Quintino Bocaiúva, passou a colaborar como jornalista para o *Diário do Rio de Janeiro*. Além disso, escrevia regularmente para a revista *O Espelho*, como crítico teatral, *A Semana Ilustrada*, e *Jornal das Famílias*. Contribuições literárias são muitas vezes realizadas por meio de pseudônimos.

Mais tarde essa ascensão social prosseguiria em duas formas distintas: a do Machado literário e a do Machado burocrata, que angariava cargos públicos como seu meio principal de sustentação. Mas foi a atuação de Machado nos jornais, em contato

com ideias progressistas, que iria abrir as portas para sua carreira burocrática. Esse Machado burocrata teve início em 1867, quando foi nomeado ajudante do diretor de publicação do Diário Oficial, cargo do Ministério da Fazenda.

Como jornalista, ligado ao Partido Liberal, pois o Diário do Rio de Janeiro, para onde entrou em 1860, antes dos 21 anos, era antes de tudo um órgão partidário, comprometido com aquela agremiação – a mais inquieta, progressista e turbulenta da monarquia (de sua ala extremada tinham irrompido as revoluções em 1842, em Minas e São Paulo, e a de 1848 em Pernambuco) – Machado de Assis várias vezes atacara Zacarias de Góis e Vasconcelos, que ainda não se desligara inteiramente de seus antigos vínculos com o Partido Conservador. Mas, quando Zacarias adotou a posição liberal, mudou de atitude, o que não lhe foi difícil, pois seus ataques não tinham sido extremados ou agressivos. Foi o próprio gabinete de Zacarias que, a 16 de março de 1867, fez condecorar Machado de Assis com a insígnia de cavaleiro da Ordem da Rosa, destinada a premiar o mérito literário e artístico. E, vinte e dois dias depois, assinava, como Ministro da Fazenda, o ato que lhe assegurava o ingresso no serviço público. (MAGALHÃES JR., 1981, p.238)

É necessário destacar que o Machado de Assis burocrata revela sua luta sutil contra a escravidão. Em 1871 foi promulgada a Lei do Ventre Livre no Brasil, uma lei abolicionista que liberta os filhos de mulheres negras em estado de escravidão, embora esses filhos pudessem permanecer em custódia do senhor de escravos até completarem 21 anos caso o dono recusasse a receber uma indenização do Estado. Lei que será futuramente defendida por Machado, uma vez que em seu trabalho na Secretaria da Agricultura ele tratou frequentemente de disputas jurídicas vinculadas a essa lei e emitia pareceres favoráveis à libertação aos filhos de mulheres negras que lutavam pela aplicação da lei.

Ele deixa o *Diário do Rio de Janeiro* para o *Diário Oficial*, mas sem deixar seu ofício de jornalista, colaborando em diversas publicações. Depois, continua sua ascensão na carreira de servidor público em uma sociedade na qual essa ascensão se dava por indicação direta da família real: por decreto da Princesa Isabel, foi chefe da seção na Secretaria da Agricultura em 1876. Nesta mesma seção seguiria carreira a ponto de alcançar seu último posto como Diretor de Comércio em 1889.

No campo da literatura, a estreia de Machado como dramaturgo ocorreu em 1861, com a publicação da comédia *Desencantos* e a tradução da sátira *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861) do belga Victor Hénau.

Em 1861 o nome de Machado de Assis saiu pela primeira vez impresso na folha de rosto de um livro, não na posição de autor, mas antes de tradutor de um ensaio cujo título, autor e língua originais foram omitidos. Trata-se de

Queda que as mulheres têm para os tolos, livrinho publicado pela tipografia de Paula Brito, na época patrão e amigo de Machado e um dos primeiros a reconhecer e apostar no talento do jovem escritor. Através da pesquisa pioneira de Jean-Michel Massa, sabemos hoje que Queda é tradução do ensaio *De l'amour des femmes pour les sots* (1858), do belga Victor-Georges Hénau. (DA SILVA, 2008)

Também foi censor teatral em 1862, cargo sem remuneração, mas que lhe dava acesso gratuito aos teatros, e atuava nesse ofício como membro do Conservatório Dramático Brasileiro, entidade particular reconhecida pelo governo. No mesmo ano publica *Quase ministro*, uma comédia em 1 ato. Em 1863, lança o volume *Teatro*, composto de duas comédias: *O caminho da porta* e *O protocolo*.

Em 1864, falece o pai de Machado de Assis, mesmo ano em que Machado lança seu primeiro livro de poesias de estilo romântico, *Crisálidas*, com dedicatória à memória de seus pais. No começo dos anos 1860, além de sua produção teatral e poética, Machado continua a estreitar sua forte ligação com artistas e intelectuais da região por meio de saraus e leituras no clube artístico e literário de nome “Arcádia Fluminense”. Chegou, inclusive, a compor uma música, “Cantata da Arcádia”, especialmente para a sociedade.

Em 1869, casou-se com Carolina Augusta Xavier de Novais, nascida em Portugal. Ela era irmã de seu amigo e jornalista Faustino Xavier de Novaes, que faleceu três meses antes do casamento. Carolina viria a ser sua companheira durante 35 anos e, familiarizada com o universo letrado, iria apresentar ao seu companheiro autores e obras clássicas portuguesas e alguns de língua inglesa, o que influenciaria o período maduro do escritor.

No ano seguinte ao casamento, em 1870, começa a traduzir o conto *Oliver Twist* de Dickens para o *Jornal da Tarde*, mas seu trabalho não é completado. Também publica *Contos Fluminenses* e novo volume de versos românticos, *Falena*.

O primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, foi publicado em 1872. Seu primeiro romance já apresenta certo lado cético e irônico de Machado, embora ainda preso à estrutura e narrativa ingênua do romantismo. O nome do romance anuncia a ressurreição de um amor que nunca se consuma e o nome do protagonista, Félix, refere-se a um homem que perde a felicidade ao tentar protegê-la (KRAUSE, 2016, p.206). Já encontramos aqui a questão do personagem em conflito, não somente com outros personagens mas consigo mesmo.

Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual em si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas, e defeitos inconciliáveis. Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de nidi qye era difícil discrimiá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. (ASSIS, 1988, p. 56)

Logo já vemos aqui em seu primeiro romance o conflito e, conforme indica o trecho acima, a contradição humana, um dos temas frequentemente abordados por Machado em sua carreira literária.

Enquanto isso, ao longo dos anos, ia colaborando para os principais jornais e revistas do Rio de Janeiro, como *O Cruzeiro*, *A Estação*, *Revista Brasileira*.

Em 1873, publica o livro de contos *Histórias da meia-noite*. No ano seguinte, lança *A mão e a luva* em capítulos no jornal *O Globo*, para depois publicá-los em livro no mesmo ano. Em 1876, lança o livro *Helena* pelo mesmo processo do livro anterior: capítulos no jornal *O Globo* e depois republicação em livro. Já em 1878, publica *Iaiá Garcia*, em folhetins para o jornal *O Cruzeiro*, e republicado em livro. Essa obra encerra o ciclo romântico de Machado.

Ressureição, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia* formam um período romântico, eram textos mais conservadores e ingênuos, que não extrapolavam a experimentação da linguagem e da narrativa que marcariam as últimas obras de Machado: “A partir daí, Machado de Assis entrou na grande fase das obras-primas, que fogem a qualquer denominação de escola literária e que o tornaram o escritor maior das letras brasileiras e um dos maiores autores da literatura de língua portuguesa.” (ABL, 2017).

Antes dessa nova fase, Machado realiza um retiro forçado em Friburgo entre 1878 e 1879, por problemas de saúde nos olhos e intestinos, e ali concebe a ideia do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que iria revelar seu novo estilo.

Essa obra viria a ser publicada na *Revista Brasileira* de 15 de março a 15 de dezembro de 1880, para depois ser juntada em livro em 1881. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é considerada a obra que marca inicial e entrada do Realismo no Brasil. A vida social no Brasil já estava repleta de influências e ideias europeias propícias a esse estilo, como o positivismo e o cientifismo.

Em 1882, publica a coletânea de contos *Papéis avulsos*, da qual faz parte *O alienista*. Depois, em 1884, publica o volume de contos *Histórias sem data*, da qual faz parte o conto *A Igreja do Diabo*. É também neste ano que ele se muda com Carolina para a rua Cosme Velho, 18, onde viverão até a morte.

Entre 1884 e 1891, data do lançamento de seu próximo romance, há um hiato. Momento de provável reflexão para Machado diante da enorme turbulência que é a transição da monarquia para a república, ocorrida em 1888. Sobre essa mudança política nacional, Machado depois analisaria tudo com ceticismo. Machado sempre foi cauteloso com os ideais republicanos e foi a monarquia quem lhe abriu a porta, por meio das indicações a cargos públicos, para sua ascensão social.

O romance *Quincas Borba* é publicado em 1891, desenvolvido inicialmente como folhetim na revista *A Estação* entre 1886 e 1891, e apresenta um personagem que já foi introduzido na história de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Essa repetição era usado como procedimento narrativo do Realismo para adensar a trama e a realidade social dos personagens. Machado cogitou em fazer um novo livro com Sofia, outro personagem presente em *Quincas Borba*, formando uma trilogia de personagens interligados, mas depois renunciou, considerando que Sofia já estava completa nesse último livro e que não havia necessidade de repeti-la.

Já famoso nacionalmente por suas obras, Machado se torna entusiasta e apoiador de uma academia de letras para valorizar a cultura e literatura nacional e participa das reuniões preparatórias para sua fundação, o que ocorre no dia 28 de janeiro de 1897. Nesse mesmo dia Machado é eleito por unanimidade o presidente da Academia Brasileira de Letras. Ele nomeou, como patrono de sua cadeira n. 23, José de Alencar, que foi seu amigo.

Seu próximo romance, *Dom Casmurro*, escrito diretamente para livro em 1899 (ao contrário dos outros romances que eram publicados em folhetins). A publicação em livro iria ocorrer em 1900, mas com data do ano anterior. O romance completa o que a crítica moderna considera a trilogia realista de Machado. Baseada na temática do ciúme, aborda com extrema ironia a sociedade carioca da época e revela um narrador que não elucida todos os pensamentos para seu leitor e nem para si mesmo.

Machado decidiu, em 1901, reunir depois suas obras poéticas em *Poesias completas* que, além dos três livros de poemas publicados, também inclui a coletânea *Ocidentais*.

Em 1904, falece a sua esposa Carolina, o que levaria o escritor a uma profunda depressão. Machado ainda iria publicar suas três últimas obras: *Esau e Jacó* (1904), *Relíquias da Casa Velha* (1906) e *Memorial de Aires* (1908).

Machado faleceu no Rio de Janeiro em 29 de setembro de 1908, testemunhando toda a passagem da monarquia para a república e alterando a história da literatura nacional e mundial. Foi discreto sobre a sua vida na esfera pública e não deixou para a posteridade textos sobre a sua vida pessoal.

3.1.2 Machado de Assis e a inovação textual

Machado foi um escritor eclético, tanto na diversidade de sua atuação literária, englobando romance, conto, crônica, poesia, teatro, crítica e tradução, como também nas escolas literárias que seguiu, do romantismo ao realismo, incluindo incursões no parnasianismo e indianismo em alguns poemas. Escolas que seguiu a seu modo para depois superá-las e inovar criando seu próprio estilo.

A crítica literária costuma dividir a literatura de Machado em duas fases, a primeira sendo romântica e ingênua, a segunda como realista e madura, sendo a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o início dessa ruptura.

Porém, essa esquematização do estilo do escritor pode ser considerada simplista demais. Já existiam características da ironia machadiana em seus primeiros romances, logo a ruptura não seria tão abrupta assim. Conforme citado anteriormente, o primeiro romance de Machado, *Ressureição*, já continha elementos irônicos no título e no nome do personagem.

Outro problema dessa esquematização literária de Machado está no fato de que o autor buscou se apropriar da linguagem do romance, tendo como referência os grandes clássicos, mas quis também ir além. Machado era leitor assíduo de Shakespeare e dos romances europeus do seu tempo, e fazia questão de incluir suas leituras dentro de sua produção, mas tratava-se de um processo de apropriação que ia além da simples imitação, era subversivo, inovador a tal ponto que sua literatura periférica, não

eurocêntrica, se tornou universal. Tão universal que, para o pesquisador Earl E. Fritz, da Vanderbilt University, Machado se revela uma ponte entre o Realismo de Flaubert e o Modernismo de Proust.

Em termos, então, da visão atualizada do desenvolvimento formal do romance moderno, vejo Machado como o elo que faltava entre Flaubert e Proust, o escritor cuja melhor obra nos presenteia com a mais profunda e mais imaginativa transição ocidental, do Realismo para o Modernismo. (FRITZ, 2016, p.23)

3.1.3 Inovação no conto: A Igreja do Diabo

Entre os vários contos produzidos por Machado, geralmente publicados em periódicos, pode-se destacar “A Igreja do Diabo” por seus elementos tipificadores do estilo único de seu autor. O conto foi publicado originalmente em 12 de fevereiro de 1883, na Gazeta de Notícias, periódico carioca, e posteriormente Machado o incluiu em seu livro “Histórias sem data”, publicado em 1884 (ASSIS, 1884).

Neste conto, estruturado inicialmente como fábula moralizante, vemos elementos tipicamente machadianos como a ironia, o realismo fantástico, a dualidade e a contradição da condição humana. E tudo isso consegue ser comunicado por meio de personagens não humanos, mas que em si representam simbolicamente o lado dual e contraditório da humanidade: Deus e o Diabo, sendo o Diabo o protagonista do conto.

O Diabo bíblico é tomado aqui como o protagonista do que parece ser uma fábula moral, mas suas desventuras cheias de fracasso representarão não exatamente uma vitória do bem contra o mal, mas uma visão irônica sobre a humanidade. Trata-se de uma quebra contra uma visão maniqueísta da humanidade na qual haveria pessoas intrinsecamente “boas” e “ruins”, e sim, uma visão mais realista (ou machadianamente cética) na qual as pessoas podem ser contraditórias e podem praticar diferentes ações, tanto caridosas e gentis como individualistas e vis, em vários aspectos de suas vidas.

Dividido em quatro capítulos, a história do conto pode ser assim resumida:

Capítulo 1: O Diabo longe de estar feliz com seu sucesso e seus lucros, sente inveja de seu papel avulso e deseja organização, regras, cânones e rituais. Ele decide fundar sua própria igreja, com seu próprio aparelho eclesiástico, de forma a combater as outras religiões e se tornar um credo universal. Parte então comunicar sua decisão a Deus, como forma de desafiá-lo.

Capítulo 2: O Diabo encontra Deus no Paraíso e Deus o recebe de forma *blasé*, destituído de qualquer elemento de drama ou emoção, parecendo estar enfasiado. A novidade do Diabo não o assusta, nem o enraivece. Pergunta apenas o motivo, no qual o Diabo alega que trocará as virtudes pelos pecados, sendo que as pessoas que pregam as virtudes do céu cometem pecados às escondidas. Deus apenas pede que o Diabo vá logo fundar sua igreja, mais aliviado pelo fato de não ter mais que aturar o demônio retórico.

Capítulo 3: O Diabo chega à terra e logo divulga sua nova igreja e filosofia, na qual os pecados são as novas virtudes e vice-versa. Pecar é louvável e atos de caridade e bondade, de solidariedade em geral, devem ser cortados. Há várias justificativas morais (ironicamente invertidas) para a ira, a luxúria, a preguiça, a fraude e a soberba.

Capítulo 4: A igreja do Diabo se fundou e sua doutrina se propagou. O Diabo se encontrava triunfante. Porém, ele percebeu que seus seguidores praticavam o pecado abertamente, mas, às escondidas, praticavam a solidariedade com o próximo. Revoltado, ele se encontra novamente com Deus em busca de explicações. O mesmo apenas responde que as capas de algodão agora têm franjas de seda, assim como as capas de veludo tiveram franjas de algodão. E que isso era a condição humana.

Vemos então um conto estruturado em quatro etapas: 1. Apresentação do protagonista e seu desejo inicial. 2. Apresentação do antagonista (aparente) e estabelecimento do conflito (aparente). 3. Ação do protagonista e desenvolvimento de seus planos. 4. Sucesso aparente do protagonista, sobrepujado na última hora por revelações que tornam seu objetivo falho.

O conto tem essa estrutura de fábula moralizante, mas seu conteúdo irônico desconstrói essa leitura. O antagonista, Deus, não realiza nenhum esforço para se antagonizar ao Diabo, nem para lhe fazer qualquer obstáculo. Não se trata aqui de uma visão de um Deus tão poderoso e onnipotente que a oposição a ele seria inútil. O tédio e fastio desse Deus machadiano aponta apenas para alguém que já conhece a natureza humana e que já sabe de antemão que o Diabo não terá sucesso em sua empreitada de trocar as virtudes por pecados. Deus se mantém inativo, descaracterizando o conflito entre Deus e o Diabo, revelando o absurdo da empreitada diabólica no final, absurdo

não por oposição divina, mas pela natureza humana. Natureza que até Deus parece se conformar e que serve de dura lição ao Diabo.

A dupla divina, Deus e o Diabo, são usados por Machado como personagens mas também representam de certa forma a dualidade humana. Um é o oposto do outro, mas estão juntos na formação da capa com franjas que é a alma humana.

O Diabo vê os homens como seres de vontade hipócrita, uma vez que possuem uma natureza má e pecaminosa e procuram ocultar isso. Quando têm a chance de abandonar os ensinamentos divinos, não conseguem e, assim, mostram-se dicotômicos, duais e possuidores de uma essência que oscila entre vícios e virtudes que fazem parte do seu caráter dúbio. E é justamente nesse ponto que encontramos a recorrência do duplo: o homem é marcado por vícios e virtudes, Deus e o Diabo são marcados por vícios e virtudes que se misturam na formação do ser humano. Na realidade, eles são um só e exercem, no conto, a função de representação da alma humana, da essência do ser humano. (PRZYBYLSKI, 2008, p. 248)

Machado usa então os personagens bíblicos mas transforma um conto ou fábula moral em um conto irônico, abordando a natureza dualista do homem ao desconstruir uma narrativa tipicamente maniqueísta.

Essa dualidade machadiana está muito longe das narrações tipicamente bíblicas. Na Bíblia, os personagens são tomados pelas suas ações. Não temos uma visão interna de seus pensamentos. A natureza moral dos personagens está ligada ao fato de suas ações estarem de acordo com as leis de Deus. Ações de obediência a Deus são ações louváveis, e ações de rebeldia e desobediência são ações reprováveis. Não vemos descrições de pensamentos internos conflitivos, a dimensão psicológica. Não sabemos se Abraão se questionou sobre o que deveria fazer quando foi-lhe pedido o sacrifício de seu próprio filho, apenas sabemos que obedeceu a Deus, sendo impedido apenas no final.

Por outro lado, no conto machadiano, o Diabo é deveras eloquente em suas intenções e desejos, antes de transformá-los em ações de fato, e parte importante do conto está na discussão das intenções por trás das ações dos homens. Quando o Diabo observa um homem de idade no Paraíso, que se sacrificou em um naufrágio para salvar um casal de jovens noivos, Deus mostra a ação daquele senhor como ato de honestidade e sublimação. Mas o Diabo, retórico discorda, e apela para uma possível dimensão psicológica do velho mártir: talvez ele seja um misântropo (quem odeia a humanidade) e deixar a vida aos outros seria uma forma de aborrecê-los.

A dimensão natural do homem é então representada no conto por uma sequência de dualidades que estão aparentemente em conflito mas que na verdade acabam formando um todo: a dualidade Deus e o Diabo, a dualidade da capa e da franja do livro, e a dualidade da virtude e do pecado. Há inclusive interpretações freudianas sobre essa dualidade baseadas na necessidade humana da transgressão.

Para finalizar, é importante se perguntar por qual motivo, então, a igreja do Diabo se encheu e, tempos depois, esvaziou-se, sendo que a maioria, transgredindo suas leis, tornou a praticar as virtudes antigas, pertencentes à igreja de Deus. Talvez por causa de o ser humano possuir em sua constituição uma inclinação à transgressão, oriunda das relações com o pai primevo. A transgressão em alguns se mostra mais graves, e estes acabam por ser punidos ao conviverem na cultura. Freud, usando como exemplo a Religião, lembra que quanto mais se evita pecar, mais o desejo de pecar se intensifica. (RAFAEL, 2017)

Além dessa desconstrução machadiana de uma moral maniqueísta de ordem divina para uma dualidade conflitiva de ordem realista, outro elemento de grande destaque no conto é a intertextualidade. Machado revela suas referências literárias e elas são citadas abertamente no texto não apenas como citações abertas mas como elementos que permeiam e interagem com o conteúdo. Aquiles de Homero, Fausto de Goethe, Pantagruel de Rabelais estão aí para serem citados pelos próprios personagens como exemplos da ira, da cobiça e da gula. Quando os personagens citam Homero, Goethe e Rabelais, já há também em Machado o entendimento que o seu leitor já conhece essas referências, um discurso narrativo de autor letrado para seu leitor letrado. Embora periférico no sentido de que escreve fora da literatura eurocêntrica da época, o autor não se afasta de suas referências clássicas e tampouco se afasta de sua natureza periférica, misturando a literatura clássica com a ironia de um observador da hipócrita e conflitante sociedade carioca do século XIX.

4. ADAPTAÇÃO DA IGREJA DO DIABO: CONSIDERAÇÕES

A previsão do Diabo verificou-se. Todas as virtudes cuja capa de veludo acabavaem franja de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinhamalistar-se na igreja nova. Atrás foram chegando as outras, e o tempo abençoou a instituição. A igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região do globo que não aconhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O Diabo alçoubrados de triunfo. (ASSIS, 1884)

A partir de todas as pesquisas e considerações anteriores sobre Machado de Assis, adaptação, livro digital e diálogo entre autor e leitor intermediado pelo adaptador, chego a um caminho, uma sugestão de boas propostas, para gerar uma boa adaptação de “A Igreja do Diabo” para o livro digital.

A primeira questão é que podemos manter o conto original na obra, não como a narrativa principal, mas como uma fonte de referência para a adaptação. Uma forma de estimular o leitor a acessar o intertexto original depois de ter acessado suas adaptações. É claro que o conto original, apresentado como está em uma plataforma digital, pode ser incrementado com hiperlinks explicativos para uma ou outra palavra mais difícil. Quanto a interatividade e inserção de elementos multimídia, eles até podem ser colocados, mas não diretamente no conto, de forma a preservar sua experiência original (lembrando que o conto original está aqui como referência e não adaptação, portanto inserir novos textos, imagens, vídeos e áudios no meio do conto é disruptivo com a experiência). Se for preciso complementar com áudios/vídeos e elementos interativos, que eles sejam acessados a partir de hiperlinks permeados no texto, uma vez que hiperlinks são menos disruptivos e são opcionais, o leitor não é obrigado a interromper a leitura para acioná-los.

Podemos considerar essa intermediação não disruptiva de elementos digitais sobre o conto original como visores informativos transparentes justapostos a uma obra tombada. São adições para melhor informar o leitor e facilitar seu acesso a essa referência original, mas mantendo limites entre o que é a narrativa original e o que são textos complementares para facilitar o acesso a essa narrativa.

Além da obra original, o livro digital dará acesso a adaptação. Essa adaptação, como previamente analisado, não precisa ser fiel a obra original (que de qualquer forma está aqui presente como referência, acessível no hipertexto, ser fiel a ela

seria redundante com um material já disponível). Que adaptação então fazer? Um vídeo? Um áudio? Uma história em quadrinhos? Um texto atualizado para os tempos atuais? Tudo isso é possível, além da própria presença de mais de uma dessas soluções juntas.

O interessante, na adaptação, é esse diálogo, essa intermediação que o adaptador faz entre autor e o leitor atual. Essa adaptação será feita para um leitor específico, portanto é imprescindível estabelecer um público-alvo e adaptar o conto tanto para a nova mídia, como para o novo tempo e novo leitor.

Neste trabalho, irei optar por um público jovem e acadêmico, que tem interesse na produção literária de Machado mas que também está em constante atualização tecnológica com o uso de redes sociais, internet e aparelhos *mobile*. É um público condizente com quem teria mais acesso inicial a esse novo tipo de leitura digital.

Há também a possibilidade de uso deste livro digital em sala de aula, como ferramenta educacional. Mas isso implica a intermediação de um professor que fará uso adequado do livro — uma vez que a proposta deste livro não é substituir o professor, mas ser um complemento a sua aula, uma ferramenta didática. Além disso, tal uso didático implica a necessidade de um guia aos professores para explicar a intencionalidade do uso do livro em sala de aula. Portanto, o uso desse livro nas escolas é possível mas ainda necessita de um produto complementar, um guia que explique o uso das interações mas que não precisa ser interativo. No trabalho desenvolvido, foi optado manter o livro ainda para uso recreativo, fora da escola, mas com potencial para ser didático se um guia for futuramente desenvolvido.

Para esse público, uma adaptação de “A Igreja do Diabo” pode ser realizada com uma linguagem atual, jovem, digital, com gírias locais e contemporâneas, como o uso de memes das redes sociais, e com contextos, dúvidas e lutas atuais dessa geração, como a busca por mais direitos sociais para mulheres, negros, indígenas e a comunidade LGBT, como a busca por informação em meio a Fake News, como as expectativas em relação a um futuro incerto, sem garantia de emprego seguro nesta modernidade líquida, entre tantas outras questões complexas e atuais.

Uma vez determinado o público-alvo e a linguagem necessária para esta adaptação, iniciei propriamente a criação do livro digital. Optei por um livro digital, eBook, na especificação ePub3, pois esta, além de usar tecnologia de código aberto, permite a criação de interatividades interessantes, além do uso de vídeos e áudios e um design atraente.

Também busquei me ater ao uso somente de mídias, fontes e formatos digitais que tenham suporte na especificação ePub3. Isso significa a procura somente por formatos recomendados pelo International Digital Publishing Forum (IDPF), atualmente parte do World Wide Web Consortium (W3C), entidade internacional que desenvolve os padrões da web. Tais padrões incluem o uso de páginas com código HTML5 (que permite a apresentação de texto, imagens e multimídia) e código CSS3 (facilita formatação do conteúdo), fontes TrueType para a renderização dos textos, imagens em formato JPG e PNG, sons em formato MP3 e vídeos em formato MP4. Esses são os formatos recomendados para livros de especificação ePUB3.

A especificação ePub3 gera tanto eBooks de layout fluido quanto de layout fixo. Os de layout fluido permitem o aumento e diminuição da fonte do texto, além da troca deste mesmo texto para outra fonte. Porém o layout fluido não permite grande elaboração no design das páginas, uma vez que o designer não tem controle da aparência final dos textos que aumentam e diminuem conforme a necessidade do leitor. Já o layout fixo, conforme seu nome implica, permite a elaboração de design mais elaborado, em troca da perda de controle sobre a fonte de texto e seu tamanho. Pode-se comparar a página do layout fixo com uma página de PDF, mas a página de layout fixo ainda assim possui textos selecionáveis com metadados, recursos interativos, hipertextuais e multimídia que o recurso já defasado do PDF não permite alcançar.

Escolhi a opção da especificação ePub3 com layout fixo, para poder explorar uma linguagem mais ousada, misturando texto e imagem com interatividades diferentes, áudios e vídeos, tudo visando a imersão do leitor no universo machadiano. Uma escolha difícil, visto que perde-se a vantagem da acessibilidade do layout fluido. Mas foi uma escolha necessária para o público-alvo que teria interesse em uma linguagem mais lúdica e com design mais atraente. Uma vez que optei pelo layout fixo, posso forçar um formato específico de largura e altura. Se tivesse optado pelo fluido, o texto se adaptaria

a qualquer formato de tela. No fixo, escolhi um formato horizontal, ao invés de vertical, para já quebrar o padrão de livro machadiano formal. O formato já traz em si a mensagem de que esta será uma leitura diferente. O design, além da própria mídia digital em si, já propicia uma mensagem de que haverá um contato machadiano sob nova perspectiva.

A capa do livro contém uma animação em múltiplas etapas. Em primeira instância, uma Igreja com tons vermelhos, fugindo da pureza do branco associado aos templos cristãos, aparece. Depois, surge o título, junto com a presença de uma cruz invertida, ligada simbolicamente ao satanismo e portanto ao Diabo.

Figura 8 - Capa do livro digital “A Igreja do Diabo”



Fonte: Jean-Frédéric Pluinage

Até aí, o leitor se vê diante de um ambiente assustador e sério. Então, uma referência textual de que isto é uma adaptação de Machado de Assis aparece, junto com uma imagem do próprio Machado com óculos escuros. Um óculos escuros que remete a memes populares da internet e das redes sociais. Essa imagem quebra totalmente o tom sombrio e macabro da capa. A intenção é justamente quebrar as expectativas que são criadas ao se ver um título como “A Igreja do Diabo” e revelar que o conto não é de terror ou teológico, mas uma ironia machadiana. Ou seja, a aparição do Machado de óculos é uma meta linguagem que quebra a sobriedade visual.

Figura 9 - Capa do livro digital “A Igreja do Diabo” após todas as animações



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Junto a essa ironia visual foi adicionado a música dos Rolling Stones, “Symphony for the Devil”. A música faz referência ao Diabo e é uma das músicas mais famosas de um dos grupos mais famosos do Rock, e que conta com um ritmo de samba sugerido pelo guitarrista Keith Richards. Ela também quebra a expectativa sombria e macabra da capa, trazendo um elemento mais popular e atual, contrastando o ambiente formal e acadêmico em que é feita a leitura machadiana com a conversa e diálogo com as referências atuais do mundo do Rock. A capa portanto visa trazer a mistura do clássico com o popular, o Machado textual com o Machado interativo, o texto com o meme e com a música de Rock.

Após a capa, o leitor acessa a introdução, novamente marcada pela visão do Machado clássico mas justaposto com elementos modernos e símbolos e textos da comunicação digital. Isso permite ao leitor entrar no ambiente informal do livro, confirmado pela explicação do texto introdutório.

Fala galera! Bem-vindos a um livro muito diferente! A Igreja do Diabo é uma adaptação de um conto de Machado de Assis para leitura digital. Descubra porque o Machado era tão irônico e como ele abordava temas tão legais da humanidade, como as suas virtudes e seus pecados. Tudo isso com o apoio de links, elementos interativos e recursos maneiros como

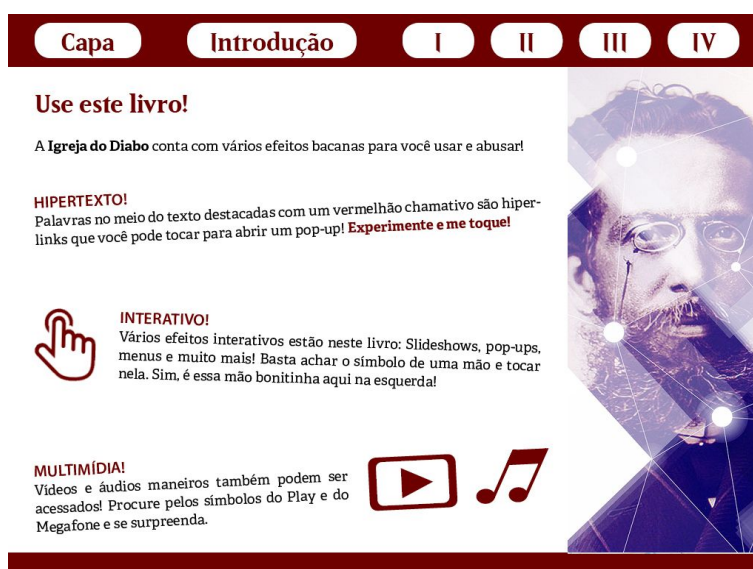
vídeos e áudios, tudo com um toque de ironia adaptada para o contexto do Brasil de hoje!

Aqui você acaba conhecendo um Machado sem nenhum pavor literário, nem verborragias. Trata-se de uma conversa bacana com o Bruxo do Cosme Velho e suas obras que, apesar da idade, nunca ficam velhos! Machado supera o espaço e o tempo! Seus temas são tão intrigantes que a gente pode se identificar de imediato com o que ele escreve. Então vamos que a aventura vai começar!

Boa leitura! (PLUVINAGE, 2019, p.2)

Depois da introdução, o leitor se depara com uma página explicativa de como usar o livro. Importante denotar para o leitor que ele está com um arquivo eletrônico estruturado como um livro, que conta com elementos de comunicação digital, elementos que esta página visa esclarecer como devem ser acessados. O leitor encontra aqui os símbolos usados para denotar o que é interativo, multimídia e hipertextual, e o que o leitor deve fazer ao se deparar com eles. Trata-se de um tutorial, visando o público que tem acesso a estes livros digitais mas que está descobrindo no momento as suas possibilidades de navegação. É importante ser bem didático e claro nesta parte, para que o leitor fique confortável para a leitura a seguir e entenda todas as possibilidades da comunicação digital presente neste livro. Mais uma vez é apresentado um Machado sobreposto a elementos modernos e tecnológicos, visando introduzir o leitor a essa dualidade do Machado clássico com a adaptação tecnológica e os tempos do Brasil do século XXI.

Figura 10 - Página de tutorial de como usar o livro digital



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

O leitor encontra então uma página de apresentação ao “conto digital adaptado”, no qual o ambiente de fundo branco e moderno da introdução e do tutorial dão lugar a um fundo de página de livro e ao som de escrita à mão. Elementos que remetem ao mundo machadiano original mas que agora com animações digitais, e com um texto fazendo a ruptura desse mundo antigo para o moderno, pois explica que no conto adaptado, o leitor assume o papel de Diabo. Assim, mantém-se visualmente o ambiente clássico na fonte e na imagem de fundo, mas cria-se por cima toda essa ruptura com os elementos digitais e com a adaptação para uma linguagem moderna e com maior protagonismo do leitor como Diabo. Essa alteração no conto de um Diabo visto de longe para um leitor-Diabo visa aumentar a imersão do leitor, ao imaginar-se como um protagonista rebelde, levando-o a querer explorar o ambiente a sua volta assim que ele descobre a história ao seu redor.

Figura 11 - Página de introdução ao conto adaptado

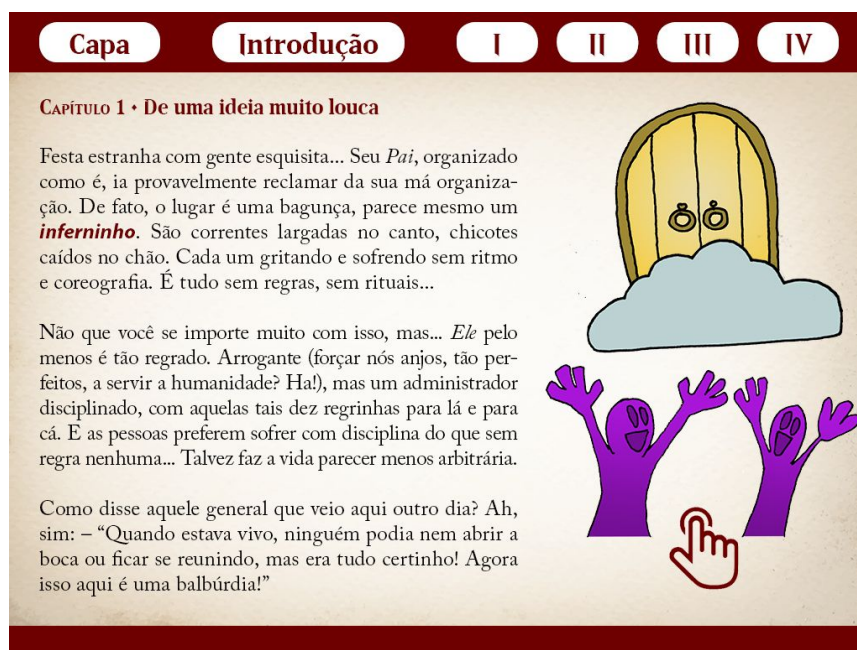


Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Em relação às escolhas de design, preciso destacar escolhas importantes para manter a identidade visual do livro e sua coerência temática de uma ponte, uma

conversa viva entre o Machado e sua obra com o tempo atual. A fonte usada nos títulos e subtítulos é a Beleren Bold, escolhida por causa de seus ângulos e serifas pontudas, com cortes abruptos em algumas das hastes como no caso da letra I maiúscula. Isto gera uma fonte fantasia muito dinâmica, energética, chamativa, e que, junto com uma cor vermelha escura, remete ao misticismo, o mistério e o macabro. O texto introdutório e os textos que instruem sobre como usar o livro estão com a fonte Adelle, de fácil leitura. Ela é agradável para textos curtos. Como é para textos introdutórios, preferi o aspecto mais moderno da Adelle antes de levar ao leitor para a fonte serifada mais “clássica” usada no conto, como um preâmbulo a uma simulação de ambiente machadiano. Isso porque a fonte do conto principal é a Adobe Caslon Pro, escolhida pela sua facilidade de leitura e adequação para textos mais extensos. Ela também cria um ambiente de leitura clássico, ainda mais com o fundo da página que simula uma folha de papel.

Figura 12 - Exemplo de página do conto adaptado



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Esse ambiente formal e acadêmico da fonte serifada e da folha de papel será novamente contrastada, ironicamente, com desenhos lúdicos que remetem a momentos do texto. Os desenhos, elaborados e colorizados por mim, são de aspecto cartunesco, com cores vibrantes, e aparecem na página sob efeito de animação “fade in”. Em sua

maioria, são interativos, ou seja, o leitor pode clicar nas imagens para gerar um efeito, sempre inesperado, e geralmente irônico.

Figura 13 - Exemplo de ilustração do livro digital



Fonte: Jean-Frédéric Pluinage

As páginas do livro têm como recurso um menu interativo no topo, facilitando o acesso do leitor à capa, à introdução e aos principais capítulos do conto. Além da própria facilidade de navegação, este menu ajuda a reforçar o simbolismo deste arquivo digital como livro, ao lembrar o leitor de sua estrutura pré-textual e textual de capa, introdução e conteúdo.

É importante lembrar também que o conto que o leitor irá ler não é o original, mas uma adaptação. Esse conto adaptado segue a estrutura do original, como a divisão em quatro capítulos. E os elementos dos principais capítulos permanecem os mesmos: No primeiro, o Diabo invejoso decide criar sua própria igreja. No segundo, o Diabo anuncia sua ideia para Deus. No terceiro, vemos a criação e adoção da igreja do Diabo pela humanidade, com seus dogmas invertidos. E no quarto e último capítulo, temos a revelação dos pecadores realizando boas ações escondidas, a revolta do Diabo e a conclusão de Deus de que a humanidade é assim mesmo, complexa e dual.

Em relação às interatividades das imagens, elas exploram diversas possibilidades, e são diversas. Algumas revelam vídeos, áudios, outras revelam slideshows, outras justapõem imagens umas às outras, outras fazem botões aperecerem e desaparecerem. Outras solicitam a escolha do leitor para algum aspecto do conto, como o nome da igreja do Diabo. Essa diversidade é usada para mostrar as possibilidades de linguagem do livro digital, além de gerar uma curiosidade do leitor

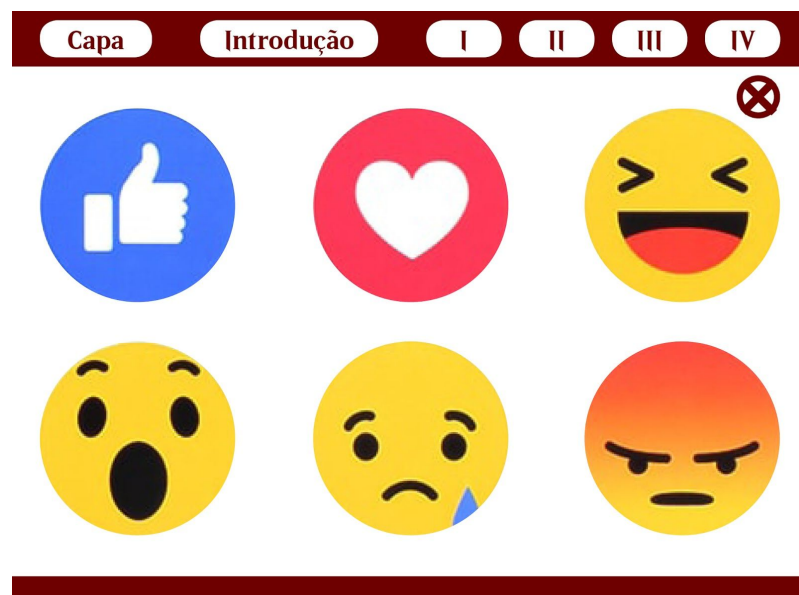
pelo que pode ocorrer em cada página, possibilidade impossível se os elementos interativos fossem repetitivos. Cada interatividade não é randômica, ela busca conversar, dialogar, com o texto do conto.

Figura 14 - Exemplo de interatividade com botões



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Figura 15 - Botões ativados revelam ícones da rede social Facebook



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Essa estrutura original machadiana é mantida, mas com uma linguagem moderna e com referências a elementos atuais. O Diabo desta vez acessa o Paraíso em um condomínio celestial. Há referências musicais como o Led Zeppelin, de cinema como o Titanic, e outras obras e artistas. Assim como o Machado original fazia referências em “A Igreja do Diabo” para Pantagruel e Fausto, aqui também há hipertextos para outras obras, sejam elas textos, músicas e filmes. Isso remete a hipertextualidade de Machado mas em uma versão atualizada. Mais uma vez, é a conversa do momento presente com o texto passado, respeitando a sua estrutura e mensagem mas levando-o a conversar com o nosso tempo.

Outro exemplo de hipertextualidade se encontra denotado em palavras vermelhas a cada página do conto. Estas palavras vermelhas podem ser tocadas para se acessar uma citação de um artista ou pensador, podendo ser de Aristóteles a Michel Foucault.

Figura 16 - Exemplo de hipertexto que faz referência a outros pensadores



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Essas citações aparecem sob um fundo preto cercado de fogo por todos os lados, remetendo ao fogo do inferno. As citações fazem alusões irônicas à palavra que serviu de hiperlink ou ao contexto narrativo em que a palavra aparece. Aqui, novamente, é ajustar a hipertextualidade do Machado que sempre referencia outros autores em seus textos para uma hipertextualidade digital, na qual usamos hiperlinks em

palavras para também referenciar outros autores. Esse elemento, embora não tão randômico quanto as interatividades das imagens, leva o leitor a ficar curioso para cada citação escondida e sua relação com a palavra em vermelho.

O conto adaptado busca usar sempre uma linguagem acessível e moderna, às vezes até sendo irônico com os termos originais usados por Machado — o termo “mirífico”, do original, é usado no conto adaptado, mas explicado como “da pá virada” em linguagem pomposa. A modernidade também está presente na própria presença da tecnologia no conto. O Diabo usa redes sociais para divulgar sua igreja, além de preocupar-se com *youtubers* e *influencers*. Há também uma crítica velada ao populismo e à visão sebastianista de solução dos problemas via grandes líderes — uma tentativa de atualizar a crítica e ironia machadiana para o tempo atual em que o limite entre a demagogia populista e o fascismo estão em discussão em muitas democracias.

Figura 17 - Exemplo de ilustração com referência a elementos populares



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinage

Mas o tema principal continua sendo a dualidade humana, e ela é revelada à sua maneira ao Diabo, também atualizada para sua revolta. “Caridoso bom é caridoso

morto”! As interatividades, com sua linguagem menos verbal, faz alusões a imaginários fascistas, ao universo das balas e dos alistamentos militares, mas também para a possibilidade da compaixão. No fim, o leitor-Diabo se encontra diante de uma humanidade que prega o bem e pratica o ódio, com suas capas de algodão e franjas de seda, ou vice-versa. No fim o leitor-Diabo compara com sua própria humanidade, sendo Deus e o Diabo, e o conto adaptado, uma maneira de nos imergir nessa questão universal mantendo a conversa com o autor e sua obra original.

O livro desenvolvido pode ser visualizado em um navegador no seguinte link: <<http://bit.do/contomachado>> — mas a experiência pelo navegador será de qualidade inferior à leitura do livro em um aplicativo próprio para visualizar um livro digital ePub3 em dispositivo móvel. O recurso Publish Online, da Adobe, permite simular um livro digital na internet, mas sem todos os recursos completos para renderizar com precisão um ePub3.

Já para baixar o arquivo ePub3 do livro e visualizá-lo em seu tablet, use o seguinte link: <<http://bit.do/machadoebook>> — é recomendado o uso do aplicativo iBooks em dispositivos móveis da Apple ou o aplicativo Radium em aplicativos móveis com sistema Android ou iOS para melhor experiência.

Figura 18 - Ilustração de Machado de Assis justaposto a elementos digitais



Fonte: Jean-Frédéric Pluvinae

5. CONCLUSÃO

— Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana. (ASSIS, 1884)

O trabalho duplo de pesquisa e de produção de um livro digital, dentro do contexto de adaptação, me permitiram compreender a importância da adaptação como conversa, como uma atualização sempre viva da obra na sociedade. Mais do que isso, a adaptação como conversa entre leitor atual e autor mediada pelo adaptador e suas novas mídias é uma necessidade. O mundo não é fixo, com leis, línguas, construções sociais, dogmas, conceitos e obras literárias imutáveis. Vivemos em um mundo sempre em debate, questionamos vários conceitos que permeiam o nosso dia a dia e, assim, nossa sociedade, sua linguagem e suas mídias mudam com o tempo. Essa sociedade é viva e mutável, mas sua mutação vem das discussões e debates em seu passado. É como nossa auto-imagem, nossa versão adulta é o que é pela sua adolescência e infância. Compreender a história, manter uma ligação com ela, é compreender as ideias da nossa sociedade atual.

E compreender como a cultura de ontem se tornou a cultura de hoje envolve analisar essa evolução. Da ironia machadiana aos memes satíricos da internet, do papel impresso ao eBook digital, do romantismo ao pós-moderno. A distância entre esses mundos se torna grande. Mas a adaptação está aí. Ela faz uma ponte acessível e permite introduzir o que pode ser um contexto de difícil acesso ao nosso público atual carente de seu passado e sua cultura.

Mas mais do que uma ponte, a adaptação traz o leitor marginalizado de fora da comunidade científica e cultural para dentro desse ambiente. Os divulgadores de ciência e cultura não fazem obras literárias nem ciência para ficarem guardando pó em uma estante. Seus textos são indagações humanas que devem conversar com a comunidade e a comunidade em troca, conversa com os autores. E o adaptador alça seu público a condição de poder conversar com o autor e manter sua obra viva. Cria-se assim novos leitores e uma comunidade científica e cultural mais autônoma.

Atualização, conversa e acessibilidade, essas são as forças principais da adaptação, mantendo um autor e sua obra sempre em interação, sempre vivos na

interpretação de seus textos para novos tempos. Não se trata de se colocar acima dos originais, que estarão sempre presentes e acessíveis, embora as mudanças da linguagem e do contexto histórico dificultam seu entendimento. Trata-se de colocar-se ao lado do original e fornecer uma possibilidade de entendê-lo sob a perspectiva atual, seja com uma linguagem moderna, seja com novas mídias, seja com contextos atuais. A adaptação é essa conversa livre com nossa história e nossas histórias. A obra é, como o próprio nome diz, um objeto em construção, cuja pedra fundamental é seu autor, mas na qual contribuimos, adaptadores e leitores, cada um com nossa pedra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano. **Correspondência de Capistrano de Abreu**. Rio de Janeiro, 1954, II, 11, p.11.

ABL. **Biografia**. Disponível em: <<https://goo.gl/zaEXk8>> Acesso em: 15/07/2019.

ADAMI, Antonio. **Entrevista com o Prof. Dr. Antonio Adami**. Entrevista concedida a Jean-Frédéric Pluinage. São Paulo, 9 mar. 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo 1 desta dissertação]

_____. **Radioconto: Machado de Assis no rádio. Uma aventura literária**. XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Congresso) / Grupo de Trabalho 06 Rádio. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://bit.do/antonioadami>> Acesso em: 15/07/2019.

ANTUNES, Cristina. **O editor Francisco de Paula Brito (1809-1861)**. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <<https://goo.gl/2rCoQy>> Acesso em: 15/07/2019

ASSIS, Machado de. **A Igreja do Diabo**. In: Assis, Machado de. Histórias Sem Data (1884/1994). Obra Completa, de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. p 2-7. Vol. II. 2008

_____. **Ressureição**. Belo Horizonte: Garnier, 1988

_____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994

AURÉLIO. **Significado de Livro**. Dicionário Do Aurélio Online. Disponível em: <<http://goo.gl/W3gZGC>> Acesso em: 15/07/2019.

BEIGUELMÁN, Gisele. **O livro depois do livro**. São Paulo : Peirópolis, 2003.

BRASIL, Ubiratan. **Eletrônicos duram 10 anos, livros 5 séculos**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 mar. 2010. Sabático. p. S4.

BRITANNICA. **Gospel of Judas**. Disponível em: <<http://bit.do/gospeljudas>> Acesso em: 15/07/2019

CARTER, Eli. **Rereading Dom Casmurro - aesthetic hybridity in Capitu**. Machado Assis Linha vol.7 no.13 São Paulo Jan./June 2014. Disponível em: <<http://bit.do/cartermachado>> Acesso em: 15/07/2019

CARVALHO, Ricardo Artur Pereira de. **O designer entre a produção e a recepção**. In: Os lugares do design na leitura. Teresópolis: Novas Idéias/FAPERJ. 2008

CASA CIVIL. **Lei Nº 10.753, de 30 de outubro de 2003**. Disponível em: <<http://goo.gl/aKoql5>> Acesso em: 15/07/2019

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. **O alienista em quadrinhos**. São Paulo: IBEP. 2013

CONY, Carlos Heitor. **"Capitu" é "mix" de artes bem elaborado**. Folha de São Paulo, Ilustrada. Disponível em: <<http://bit.do/conycapitu>> Acesso em: 15/07/2019

CRESPO, Manuel. Carlos Vogt: **"La ciencia es demasiado importante para que quede sólo en manos de los científicos"**. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación. Disponível em: <<http://bit.do/oeivogh>> Acesso em: 15/07/2019

CRUZ, Gabriel. **Machado de Assis em Quadrinhos**. Disponível em: <<http://bit.do/nerdmachado>> Acesso em: 15/07/2019

DA SILVA, Ana Claudia Suriani. **Texto original, tradução, adaptação ou imitação?** Jornal da Unicamp. Disponível em: <<https://goo.gl/zB5Kcr>> Acesso em: 15/07/2019

DAILY NEWS (29 jan. 2013) **Think the E-reader is a modern day marvel? Think again.** Daily News. Disponível em: <<http://goo.gl/EmSQm>> Acesso em: 15/07/2019.

FABIARZ, Alexandre. **Entre o linear e o não-linear do texto impresso e eletrônico.** In: Os lugares do design na leitura. Teresópolis: Novas Idéias/FAPERJ. 2008

FISCHER, Luís Augusto. **Machado de Assis preferiu ser sutil no debate público sobre a escravidão,** Zero Hora: Caderno Proa, Disponível em : <<https://goo.gl/xjG9g8>> Acesso em: 15/07/2019

FOLHA (5 jan. 1999) **Cultura põe Machado de Assis no ar.** folha.uol.com.br Disponível em: <<http://bit.do/folhamachado>> Acesso em 15/07/2019.

FRITZ, Earl E. **A recepção de Machado de Assis e a transformação do romance moderno europeu.** In: Machado de Assis: lido e relido. São Paulo: Alameda, Campinas: Editora da Unicamp. 2016

GRASSANO, Fabiana. **Entrevista com a Prof^a. Esp. Fabiana Grassano.** Entrevista concedida a Jean-Frédéric Pluinage. Campinas, 13 ago. 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo 2 desta dissertação]

GIMFERRER, Pere. **Cine y literatura: edición revisada y ampliada.** Barcelona: Seix Barral. 1999

GUARDIAN (12 mar. 2014) **Where did the story of ebooks begin?** theguardian.com. Disponível em: <<http://goo.gl/U6pulD>> Acesso em 15/07/2019.

GUSMAN, Sidney. **O Alienista, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá.** Universo HQ. Disponível em: <<http://bit.do/sidneymachado>> Acesso em: 15/07/2019

GUZZI, Cristiane Passafaro. **Por uma ficção autoconsciente: a transposição do romance Dom Casmurro para a minissérie Capitu**. Machado Assis Linha vol.5 no.9 Rio de Janeiro Jan./June 2012 Disponível em: <<http://bit.do/scielomachado>> Acesso em: 15/07/2019

HISTORY-COMPUTER. **Aldus Pagemaker**. Disponível em: <<http://history-computer.com/ModernComputer/Software/Pagemaker.html>> Acesso em: 15/07/2019

KRAUSE, GUSTAVO BERNARDO. **O paradoxo cético em Machado de Assis**. In: **Machado de Assis: Lido e Relido**. Editora Unicamp. Alameda. 2016

LAMENSDORF, José Henrique. **O que é editoração eletrônica?** Disponível em: <<http://bit.do/lamensdorf>> Acesso em: 15/07/2019

MAGALHÃES JR., Raymundo. **Machado de Assis funcionário público**, out/dez 1981 (Ano 38, v. 109, n. 4)

MASSA, JEAN-MICHEL. **A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual** - São Paulo: Editora Unesp, 2009

MENDES, Bruno. **A igreja do diabo enfadonho**. Vertentes do cinema. Disponível em: <<https://vertentesdocinema.com/critica-comedia-divina/>> Acesso em: 15/07/2019

MEGGS, Phillip B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify. 2013

MINORU, Ricardo. **O PNLD e o reaproveitamento de conteúdos nas versões digitais dos livros didáticos**. 2014. Disponível em: <<http://bit.do/bytestypes>> Acesso em: 15/07/2019

MORALES, Ana Paula; VOGH, Carlos. **Cultura científica**. In: ComCiência e divulgação científica. Campinas, SP: BCCL/UNICAMP, 2018.

MOURA BRASIL, Felipe. **Reescritora de Machado trata pobres como incapazes e se diz “horrorizada” com as elites? Esquerdismo é isso!** Site da Veja. Disponível em: <<http://bit.do/vejamachado>> Acesso em: 15/07/2019

MUSEU AFRO BRASIL. **Francisco de Paula Britto**. Disponível em: <<https://goo.gl/ogFJMn>> Acesso em: 15/07/2019

MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p.13.

NABUCO, Joaquim. **“Centenário de José Veríssimo”, carta de Joaquim Nabuco a José Veríssimo** (25.11.1908). Revista do Livro. V.1957, p.164

NOSOJA, Urbano Nobre. **Da rigidez do texto à fluidez do hipertexto**. In: FERRARI, Pollyana. Hipertexto e hipermídia. As novas ferramentas da comunicação digital. São Paulo: Contexto, 2010.

NORONHA, Danielle de. **Carlos Zalasik fala sobre “A Comédia Divina”**. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/carlos-zalasik-fala-sobre-a-comedia-divina/>> Acesso em: 15/07/2019

NUNO, Fernando. **Entrevista com Fernando Nuno**. Entrevista concedida a Jean-Frédéric Pluinage. São Paulo, 27 jan. 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo 3 desta dissertação]

OLIVEIRA, Ariel de Lara de. **Machado em Quadrinhos: a adaptação de “A Cartomante”**. Apresentação de Trabalho/Comunicação. Disponível em: <<http://bit.do/oliveiramachado>> Acesso em: 15/07/2019

PAUL, Nora. **Elementos das narrativas digitais**. In: FERRARI, Pollyana. Hipertexto e hipermídia. As novas ferramentas da comunicação digital. São Paulo: Contexto, 2010.

PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y cine: una aproximación comparativa**. Madri: Cátedra. 1992

PLUVINAGE, Jean-Frédéric. **Análise da narrativa dos livros didáticos digitais**. Trabalho de Conclusão de Curso. CEUNSP. 2015.

PROCÓPIO, Ednei. **O livro na era digital**. São Paulo: Giz Editorial, 2010.

PRZYBYISKI, Mauren Pavão. **O diabo como forma de estabelecimento do duplo: uma análise de “A Igreja do Diabo”, de Machado de Assis**. Uniletras, Ponta Grossa, v. 30, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2008.

RAFAEL, Jonathas. **A condição humana no conto A Igreja do Diabo, de Machado de Assis**. Disponível em: <<http://bit.do/igrejadodiabo>> . Acesso em 15/07/2019.

RODRIGUES, Maria Fernanda. **Patricia Engel Secco defende projeto de 'facilitar' obra de Machado de Assis**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 09 mai. 2014. Disponível em: <<http://bit.do/rodriguesmachado>> Acesso em: 15/07/2019

SALLES, Filipe. **Música Visual: um estudo sobre as afinidades entre som e imagem**. Salto: FoxTablet. 2013

SEGER, Linda. **El arte de la adaptación**. Madri: Ediciones Rialp. 1993

SCIENTIPHIC AMERICAN BRASIL. **O surgimento do papel moeda**. Disponível em: <<http://sciam.uol.com.br/o-surgimento-do-papel-moeda/>> Acesso em: 15/07/2019

TECHMUNDO. **A história da interface gráfica**. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/historia/9528-a-historia-da-interface-grafica.htm>> Acesso em: 15/07/2019

VERISSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 1916. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>> Acesso em: 15/07/2019.

VIEIRA, Victor. **Literatura simplificada é polêmica nas escolas**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 mai. 2014. Disponível em: <bit.do/estadaovictor> Acesso em: 15/07/2019

VILARES GANCHO, Cândida. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática. 2010

VOGH, Carlos. **Divulgação e cultura científica**. Com Ciência: revista eletrônica de jornalismo científico. Disponível em: <<http://bit.do/comciencia>> Acesso em: 15/07/2019

WIDEWALLS. **Reading the narrative photography**. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/narrative-photography/>> Acesso em: 15/07/2019

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e construção do olhar no cinema** IN: PELEGRINI, Tânia. Literatura, cinema e televisão . São Paulo: Editora Senac/São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ANEXO 1

Entrevista com o Prof. Dr. Antonio Adami

Sobre o entrevistado

Prof. Dr. Antonio Adami iniciou sua carreira com adaptações a partir de sua tese de doutorado na USP, uma das primeiras a tratar do tema, defendida em 1994, sobre as adaptações literárias para o Cinema e Televisão. Mais tarde trabalhou para adaptações para o rádio e produziu 8 adaptações de contos de Machado de Assis para o rádio, chamado “Personagem procura rádio-ator”. Antonio dirigiu, nesse trabalho, 20 rádio-atores, em um projeto na TV Cultura e Senac. de adaptação de que ganhou o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). Depois, trabalhou na Alemanha com adaptações dentro da Deutsche Welle, empresa pública de radiodifusão da Alemanha. Posteriormente, fez adaptações em São Paulo e continuou sua carreira acadêmica, na qual abriu mestrado e doutorado em comunicação da Unip e atualmente é pró-reitor de pesquisa e graduação da Belas-Artes de São Paulo, onde desenvolve projetos sobre adaptações.

Foi ajudante do Walter Jorge Durst, fizeram uma minissérie juntos. “Um dos maiores adaptadores que conheci”, conta. Durst profissional que veio do rádio e com longo histórico. Durst uma vez lhe contou, quando estavam indo para a Globo propor uma adaptação de Pedra Bonita de José Lins do Rego: “A adaptação é como a reforma de uma casa, troca-se os vidros, o corrimão, mas a casa está lá. Mas tem que se ter muito cuidado, pois podemos ter uma casa mais legal, mais bonita, mas podemos ter também um Frankenstein”.

Existe uma metodologia para a adaptação, para justamente se evitar esse Frankenstein?

Antigamente, nos anos 90, até os 2000, não havia uma teoria das adaptações. Utilizávamos muito as teorias da semiótica, da linguística, da sociologia, da antropologia, era uma área multidisciplinar. A partir de 2005 nós temos hoje uma teoria das adaptações literárias com muitos livros. O mundo das adaptações e dos remakes é muito grande e muitos autores e artistas falaram coisas importantes, André Bazin, Wim Wenders. Atores e diretores pensam sobre a questão das adaptações desde os anos 50, 60.

Mas até hoje não existe um modelo. O que existe é o prazer de ter acesso a uma grande obra e uma grande obra é aquela que tem grandes contradições. E aí você precisa ver quais são os seus objetivos. Se é para fazer uma adaptação linear, uma narrativa linear, você precisa saber qual autor você vai utilizar e, além desse autor, como se constrói essa narrativa em uma outra linguagem. Então eu sempre acho que quando se adapta tem que conhecer muito bem as duas linguagens, do texto original e do texto para onde vai essa adaptação. Se for para a rádio, televisão e até mesmo o cinema tradicional, comercial, a gente muitas vezes tem que esquecer a literatura e pensar na literatice, nas ações, e pelas ações recuperar a ideia central da obra original. De qualquer modo, adaptar é sempre uma aventura, uma aventura de um caráter pessoal de quem adapta, buscando os elementos centrais e a espinha central da obra, a base que serviu para aquela obra nascer. O seu autor, onde, em que época, qual sua obra e como a obra foi feita. É preciso ter muito cuidado pois é uma aventura. É um limbo onde você está pisando. Então adaptar é recriar, repensar essa obra, esse espaço, esse autor, em um outro contexto, em uma outra época, e pode-se aí manter um corrimão, uma janela ou pode-se criar aí um Frankenstein. De qualquer forma adaptar é um exercício artístico-criativo.

Você considera o adaptador de certa forma um co-autor ou um autor da obra?

Quando trabalhei com o Machado de Assis e ganhamos o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte como inovação radiofônica do ano, eu ali naquele momento sempre me achei um observador, da arte, do mundo, da vida, e um observador das obras, humildemente observando a obra desses autores que são incríveis. O Machado, por exemplo. E realmente a leitura completa as outras linguagens: completa as linguagens eletrônicas, as linguagens da Internet, do Podcast, do Videocast etc. Então eu sempre me pensei como observador das obras e a adaptação é isso, ser um observador.

Quais os desafios de um adaptador?

É claro que existem textos que a gente tem medo até de se aventurar, mas a gente tem que partir para cima, conhecer bem as linguagens. Conhecer bem o texto

original e o texto em que iremos chegar. É difícil de adaptar James Joyce mas a fase de Dublin de James Joyce é fantástica para adaptações. E tantos outros. Os Contos de Amor Cubanos são contos eternos, que poderiam ser adaptados para qualquer espaço e qualquer tempo. E tem outra coisa, as adaptações também tem personagens que tem autonomia, que não estão mais em uma adaptação, eles são personagens vivos, é a Carmen do Carlos Saura, é a Carmen do Prosper Mérimée, tantas Carmens. É Dantagnan de Alexandre Dumas, a Gabriela de Jorge Amado, personagens que já tem autonomia. Eles têm vida própria, então a adaptação pega um lado, ou outro do personagem. As adaptações têm um grande mercado, continuam sendo um grande mercado, e o grande perigo continua sendo, desde os anos 60 a destruição dos textos gerais, textos banais, simplórios, que reduzem os textos originais. Isso é sempre um cuidado que se tem que ter.

É possível facilitar o acesso a um texto profundo sem prejudicar a sua complexidade?

Eu acho que sim. Esse material do Machado, por exemplo, ele pode ser dado como material para o Segundo, Terceiro Ano do Ensino Médio tranquilamente, e levar o aluno ao mundo da literatura. Podemos adaptar de outras fontes, por exemplo, um quadro. Um quadro de Pissarro, por exemplo, uma sequência do Pont Neuf em Paris com aproximação, como uma câmera de cinema. A gente pode utilizar essa questão intertextual.

O que acha das adaptações em livros digitais?

Eu acho sensacional. Essa época dos eBooks, principalmente em textos acadêmicos, é como se achasse o seu canto exato que você queria. Eu acho que o lugar dos textos acadêmicos teóricos sempre foi na internet. A gente pode fuçar, olhar, voltar, ir e vir, ampliar, pegar um trecho, mas sempre com ética, a citação é sempre importante. Mas os livros acadêmicos, as teses, dissertações. provavelmente estarão digitalizados. E há uma juventude ávida de cultura, presente no mundo digital, e acho que é o local exato para os livros, os contos, as crônicas e principalmente os romances.

É o lugar exato, é que o livro digital pode trazer muito mais sedução, pode trazer fotos de época, pode trazer muitos elementos acompanhando o livro digital e que

leva o leitor, o aluno, o adulto, a conhecer mais. Portanto tem muito mais possibilidades do que o livro escrito, o livro impresso, não há dúvida. Quando você traz fotos, depoimentos, enfim, você traz uma série de ganhos que a tecnologia nos traz para a gente usufruir.

Como foi sua experiência de adaptar exatamente o conto “A Igreja do Diabo” para a rádio?

A experiência foi com alguns amigos e fizemos um projeto e escolhemos os contos para adaptação radiofônica. E escolhemos contos que prendessem o ouvinte em uma narrativa agradável, que seduzia a gente, que tenha o poder de entreter. E a “Igreja do Diabo” é um conto muito atual, que é um conto onde o diabo vai abrir a sua igreja na terra, e vai se ver com Deus e Deus fala: “Vai Diabo! Você não conhece bem a humanidade.” Depois a humanidade entra no discurso do Diabo, pois ele prega um discurso contra todas as leis. A gula é uma coisa muito boa para quem tem bom paladar. A usura é para você poder ter mais, ter mais poder. E aí o que acontece? A humanidade começa a ir contra todas essas leis do Diabo, portanto voltando às leis originais de Deus. Ele vai ter com Deus o Diabo, e Deus fala que ele realmente não entende a humanidade, que vá para o seu canto, seguindo metáforas do Machado.

A escolha por esse conto não foi aleatória. Foi realmente baseada em critérios, em cima da narrativa, por causa da força do texto, por não ser um texto tão psicológico do Machado, mas um texto de ações. É como “O homem célebre” que adaptamos também, “A chinela turca” que é quase a história de um thriller. Então os critérios foram o de um texto mais narrativo, mais aberto de Machado de Assis. Fizemos uma adaptação também muito mais teatral com alunos da Unicamp, do curso do Labjor e esse material ficou muito bom.

Walter Jorge Durst uma vez me disse, metaforicamente: “Adaptar é como escovar os dentes com a escova do autor”, conhecer tudo, para aí sim ter essa liberdade de ação em cima do texto primeiro compondo o texto de chegada, o texto adaptado para outra linguagem.

ANEXO 2

Entrevista com a Prof^a. Esp. Fabiana Grassano

Sobre a entrevistada

Prof^a. Esp. Fabiana Grassano é formada em Produção Editorial pela Anhembi Morumbi, com especialização em Design Estratégico pelo Instituto Europeo Di Design. Mestranda no Programa de Artes Visuais no Instituto de Artes-Unicamp desde agosto de 2017. Professora desde 2007 na FAAL - Faculdade de Administração e Artes de Limeira, onde ministra aulas de Produção Gráfica e Design Editorial. Também ensina a criação de revistas digitais para tablets no curso de pós-graduação em Design Gráfico da Extcamp/Unicamp.

Como foi sua introdução ao universo das publicações editoriais digitais?

Em 2010, quando a Apple lançou o iPad, a Faculdade [FAAL - Faculdade de Administração e Artes de Limeira] mudou de campus e fez o sorteio de um iPad, e tinha acabado de comprar um. Fiquei com dois iPads. Comecei então a fuçar, mas ainda trabalhando muito com a produção de livros impressos. Foi em 2012 então que eu disse que precisaria aprender a fazer o curso com o Jean Pluinage em Itu. E foi um curso de três dias de revista digital. Fiz uma revista para mim e incluí esse conhecimento no meu curso, para ensinar, embora ainda tenha preferência pelo impresso. Tanto esse curso quanto o de eBook/ePub que fiz na Câmara Brasileira do Livro foi na busca para trabalhar na parte educacional. Achei a revista digital e o ePub fáceis de fazer nas ferramentas do InDesign.

Fabiana, nos cursos que você realiza na Extcamp/Unicamp, o aluno, que teve um curso anterior de produção de revista impressa, deve usar essa revista e adaptá-la para o digital. Qual a sua avaliação dos desafios nessa adaptação?

Eu gosto muito da experiência de design no formato Folio do InDesign, pela questão do design, ergonomia de uso... Agora o ePub, apesar de agora ter mais opções, acho ele ainda um pouco difícil trabalhar a parte do design. Porque aí você trabalha a parte de design que seria no ePub fixo, no layout fixo, que traz mais possibilidades, mas

tem uma tela única e não tem páginas espelhadas. E se você for fazer uma adaptação para o layout fluido você tem que esquecer o projeto gráfico.

Como eu trabalho com isso no ensino, eu dou aula de “Design Editorial Livro” onde eu ensino o livro impresso e depois eu ensino o ePub, fico uns três dias ensinando o ePub. Mas eu passo praticamente o semestre inteiro ensinando eles sobre projeto gráfico, tipografia, várias escolhas que no ePub você praticamente tem que jogar fora. Mas estou vendo que no mercado mesmo o ePub fluido já melhorou bastante. No começo não usava hifenização por causa de normas americanas aí vinha um monte de buraco quando mudava de letra. Hoje vejo que os ePubs em português usam hifenização e melhoraram. Os leitores estão evoluindo bastante também, não sei se todos, mas o Kindle evoluiu bastante, você já pode até escolher tamanho da margem, entrelinha, etc. Mas estas coisas estão na mão do leitor e não na mão do designer. Então eu não sei o quanto o designer se torna necessário quando você vai fazer o ePub fluido. Ele é necessário quando você vai fazer o layout fixo. Acho que uma junção dos dois layouts seria um futuro interessante.

Você considera o eBook, o livro digital, seja ele ePub ou outro formato, como um livro?

O ePub deixa de ser livro, mesmo o fixo deixa de ser livro, mesmo podendo trabalhar essa parte de design. É uma outra mídia, tinha que ter outro nome. O ePub fluido é texto digital e não livro digital. Lógico que isso é discutível, mas nas minhas aulas pego vários dicionários e enciclopédias que definem livro e todos estão ligados na materialidade, e tem só um que fala lá que pode ser em disquete, que foca mais no conteúdo, na narrativa. Mas o livro como a gente conhece, que é o que está ligado à história da escrita, não tem como ser digital, acho que ainda não tem como transferir essa experiência do livro impresso para o digital. Acho muito discutível ainda. Não adianta não colocar barulhinho na virada de página digital, por pagininha virando, isso é coisa até que saiu de moda. Acho que a revista também, quando o PDF dessa revista está em uma plataforma digital como no Issuu, ela deixa de ser revista.

Seria então uma questão de repensar o conteúdo na adaptação?

Sim, é uma questão de adaptar o conteúdo. No digital, o que seria a revista se a gente fosse pensar nessa questão de conteúdo? Seria o Facebook a revista de hoje, se for pensar. Você seleciona o que quer na timeline, assim como a revista tem conteúdo voltado para um nicho, seu leitor se interessa por aquilo. Então posso fazer minha revista escolhendo o que passa na timeline, já estou fazendo essa edição do conteúdo. Mas gosto muito do formato Folio, ele passa bem essa experiência de revista impressa para o digital. Traz essa experiência de adaptação pro digital de forma bem legal. Mas as grandes empresas decidiram que isso não é o ideal ainda, mercadologicamente.

Alguma previsão quanto ao mercado de eBooks?

Acho que o mercado estacionou, acho que até baixou o mercado digital. O impresso, claro vem há vários anos numa crise que o digital faz parte dessa crise, por causa dessa concorrência com o digital e a indústria gráfica vem sofrendo, principalmente jornais e revistas. Livro teve uma época que subiu bastante a venda de ePubs, mas deu uma estacionada e agora está baixando. Então não sei o que vai ser do futuro porque na questão livro tem que descobrir uma fórmula que agrade o público.

Primeiro claro, tem que estimular as pessoas a lerem. Acho que tem um mercado novo que é esse leitor juvenil em uma pegada de séries e isso cresceu bastante no mercado editorial. Agora o mercado editorial impresso também vem mudando com novas possibilidades de publicações independentes. Aí o mercado de livros digitais está mudando até mais devagar que o impresso.

Mas há um método para essa adaptação?

Que conteúdo é esse que pode ser conteúdo próprio do digital? Falta um nome certo para isso. Publicação digital? Ok, aí já fala de um conteúdo no meio digital. Mas a palavra livro me incomoda. O livro é outra experiência, experiência sequencial que fica na cabeça... “Ah, naquela página havia isso”, e você tem a visão completa do objeto na sua cabeça. No livro digital, é diferente. Acho que é mais voltada para função, não tem forma. No design a gente fala de forma e função. Livro digital fluido é função, você entrega uma programação e quem dá a forma é o leitor.

ANEXO 3

Entrevista com Fernando Nuno

Sobre o entrevistado

Fernando Nuno é formado em Jornalismo e Letras pela Universidade de São Paulo. Foi organizador da coleção Shakespeare da editora Objetiva, pela qual recebeu a distinção de Altamente Recomendável, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Realiza diversas adaptações de clássicos para o público infanto-juvenil, como as obras Moby Dick, Robinson Crusóé, entre outros.

Você já realizou uma pesquisa acadêmica sobre Machado de Assis? Quais os desafios encontrados sobre a pesquisa deste escritor?

Estudei Machado de Assis no curso de Literatura Brasileira da FFLCH da USP, em 1976, pelas mãos do querido professor Alfredo Bosi. Não passei da condição de aluno aplicado e leitor constante de Machado. Mas encontrei em suas crônicas e em sua correspondência frases valiosas sobre William Shakespeare que cito em meus cursos sobre o Bardo inglês.

No caso do conto da "Igreja do Diabo" e outras adaptações literárias, há uma metodologia definida de como fazer essas adaptações?

Creio que relatei, quando nos encontramos, ter feito uma adaptação pretensamente literária desse conto quando cursei o primeiro ano da Escola de Comunicações e Artes da USP, em 1970. Nosso professor de Introdução à Linguística, mestre Dino Preti, nos deu como trabalho escolher qualquer conto de autor brasileiro e adaptá-lo usando diferentes níveis de linguagem (era esse o objeto de estudo, níveis de linguagem). Como andava lendo Machado na época, escolhi "A igreja do diabo". Passados tantos anos, lembro pouco do que fiz: tentei dar linguagem palavrosa, solene e tom acadêmico, às falas do diabo. Coloquei-o a discursar na Praça da Sé, em São Paulo, a competir, vencendo-os, tantos outros oradores religiosos e pseudoreligiosos que pululam por lá, e para completar a cena criei um casal de personagens da periferia paulistana, de diferentes regiões do país e sotaques distintos, a conversar, creio, sobre um eclipse parcial do Sol que ocorria no momento e sobre o qual discutiam ter ocorrido

ou não sob influxo das artes do demo. À parte essa cena inventada por mim, nada mais lembro de como me arranjei para inserir outros eventuais personagens na adaptação, com distintos níveis de linguagem (talvez um policial, com o jargão da polícia à época, não sei bem), mas mantive o enredo básico de Machado. Meu trabalho foi muito elogiado, o que me deixou bem orgulhoso.

Quais as principais preocupações na hora de adaptar um texto machadiano para uma leitura contemporânea? É possível adaptar sem colocar em risco o estilo e as ideias do autor?

Nunca adaptei Machado profissionalmente. Há poucos anos, repercutiu na imprensa uma tentativa de alguém fazê-lo. Pelos trechos reproduzidos no jornal, percebeu-se claramente que a pessoa não tinha entendido o que lera em Machado. O estilo e as ideias estavam bastante deturpados. Mas creio que é possível atualizar Machado (embora sem substituir sua leitura, o que seria impossível) no nível lexical, buscando palavras e expressões que tenham equivalência semântica o mais exata possível com as que, por terem caído em desuso, tornaram-se incompreensíveis para a maioria dos leitores de hoje. Já mexer na sintaxe poria em risco o estilo e as ideias do autor, que poderiam ficar descaracterizados.

Na sua opinião o adaptador de um texto se torna um autor ou coautor mesmo se baseando em um texto que não é de sua criação? Qual sua opinião sobre o trabalho criativo de um adaptador?

Como adaptador premiado algumas vezes e bastante adotado em escolas e em instâncias governamentais, digo sempre aos meus jovens leitores que não passo de humilde elo na corrente do conhecimento humano. Ao substituir palavras ou sintetizar ideias dos clássicos para o leitor novo que não compreende ainda as versões nas línguas originais, não me torno coautor das obras, mas contribuo para mantê-las vivas, ao alcance da formação da memória das novas gerações, que talvez não viessem a conhecê-las de outro modo, dada a quantidade de estímulos a demandar alhures sua atenção. A autoria é mantida quando a fidelidade ao conteúdo existe na adaptação. Sou não autor da obra, mas autor da adaptação como um tradutor é autor de sua adaptação

(uma vez que não há duas traduções idênticas, podendo também a tradução ser considerada uma forma de adaptação). Nesses casos, crio apenas, se é que se pode falar em criação, no torneio da frase, no uso do léxico, das expressões idiomáticas, na busca desesperada mas não desesperançada do *mot juste*.

Você já fez um trabalho de adaptação para uma mídia diferente, como da publicação impressa para a rádio, televisão ou mídia digital? Qual a sua opinião sobre estas adaptações em mídias diferentes, elas conseguem cumprir seus objetivos sem desconfigurar a história original?

Minhas traduções de Shakespeare são integrais, mas adapto a linguagem ao modernizá-la para o leitor de hoje, ainda que sem criar novas piadas ou subtextos e contextos. No entanto, têm sido encenadas nos palcos. Os diretores das peças resumem minhas traduções (com minha aprovação), por problemas de duração da encenação, e com frequência atores introduzem seus próprios cacos, suas próprias *insider jokes* sobre a trupe. Mas, saindo de Shakespeare, em que, por força da própria estrutura das obras (peças), é mais comum toparmos com adaptações para outros meios bastante fiéis ao texto-base, é bastante raro encontrarmos em outras mídias adaptações que não desconfigurem a história original. Tanto assim que o filme *A morte em Veneza*, de Visconti, é sempre lembrado como exemplo de fidelidade ao livro; pouco se fala em outras películas com a mesma qualidade. O resultado das adaptações cinematográficas, a meu ver, é sempre muito variável: muitos filmes e peças deturpam e mediocrizam os livros em que se baseiam, mas há casos em que, mesmo com a desconfiguração, a adaptação para a tela fica até melhor que o original (em casos assim, ressalve-se, nunca o livro é um clássico).

Por fim, sua opinião sobre o mercado das adaptações. Acredita que será cada vez mais requisitado esse serviço no mercado editorial? A ascensão das mídias digitais está ajudando ou atrapalhando esse mercado?

Sim, penso que o mercado das adaptações (em livro, especificamente) tendem a aumentar, pois surgem cada vez mais demandas de atenção do leitor e ele/nós não consegue/imos dar conta de tudo o que desejaria/íamos ler. Acabamos nos

contentando em ler uma boa adaptação em alguns casos. Com a ascensão das mídias digitais a nos atrair, nosso tempo acaba ainda mais dividido e escasso, e se quisermos saber em que consistem muitas obras clássicas teremos de nos contentar em ler boas adaptações de algumas delas. Claro, se conseguirmos viver mais de cem anos, duzentos, trezentos, com a atividade cerebral intocada, quem sabe conseguiremos ler mais clássicos na íntegra. Mas acho isso tudo difícil. Em suma: as mídias digitais atrapalham na medida em que nos tiram parte do tempo que dedicaríamos a ler; por outro lado, ajudam a buscar mais adaptações (eu preferia que não fosse assim...) para nos inteirarmos do conteúdo de algumas obras capitais. Até *O capital*, de Karl Marx, já foi publicado, na própria Alemanha, em adaptação...