

SIMONE ADRIANA PINTO DE OLIVEIRA

**LEITURAS E PASSAGENS INTERMIDIÁTICAS EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*, DE
MURIEL BARBERY E *LE HÉRISSON*, DE MONA ACHACHE**

CURITIBA

2020

SIMONE ADRIANA PINTO DE OLIVEIRA

**LEITURAS E PASSAGENS INTERMIDIÁTICAS EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*, DE
MURIEL BARBERY E *LE HÉRISSEON*, DE MONA ACHACHE**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE

Orientadora: Prof^a. Dra. Lourdes Kaminski
Alves

**CURITIBA
2020**

TERMO DE APROVAÇÃO

SIMONE ADRIANA PINTO DE OLIVEIRA

**LEITURAS E PASSAGENS INTERMIDIÁTICAS EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*, DE
MURIEL BARBERY E *LE HÉRISSON*, DE MONA ACHACHE**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE pela seguinte banca examinadora:

Orientadora – Prof^a. Lourdes Kaminski Alves

Prof. de outra instituição – Salete Paulina Machado Sirino
(PPG- FAP/UNESPAR)

Prof^a. da mesma instituição- Célia Arns de Miranda

Curitiba, 28 de agosto de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Professora Lourdes Kaminski Alves, pela motivação e apoio, tornando possível a continuidade da pesquisa, pela disposição, pelas horas de estudo e de orientação, cujas considerações foram fundamentais para a composição final da dissertação, muito obrigada!

Agradeço às Professoras Célia Arns de Miranda e Greicy Belin Pinto pelas importantes considerações e sugestões no exame de qualificação.

Estendo agradecimentos à Coordenação do Programa de Teoria Literária da UNIANDRADE, Professora Brunilda Reichmann e aos demais docentes do Programa, pela aprendizagem proporcionada, por meio dos profícuos contatos acadêmicos e das disciplinas ofertadas.

À minha família, esposo e filho, pelo amor infinito e paciência nos momentos de ausência, amo vocês.

Agradeço a Deus, pela sabedoria que me concedeu para alcançar o sucesso nessa pesquisa e ir além de minhas possibilidades.

Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um "efeito" óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição (DELEUZE, 1988, p. 8).

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A ELEGÂNCIA DO OURIÇO: CRIAÇÃO LITERÁRIA E CRÍTICA SOCIAL	17
1.1 FORMAÇÃO LEITORA E DESENVOLVIMENTO HUMANO: ENCONTROS DO EU COM O OUTRO EM A ELEGÂNCIA DO OURIÇO	18
1.2 IMBRICAÇÕES INTERTEXTUAIS E POLIFONIA	25
CAPÍTULO 2 – ESTRUTURA NARRATIVA E EFEITO DO DUPLO	33
2.1 O DUPLO RENÉE E PALOMA.....	43
2.2 FOCALIZAÇÃO NARRATIVA: MONTAGEM E JOGOS ASSOCIATIVOS	50
2.3 SIMBOLOGIA E TRANSVERSALIDADES DE SENTIDOS	55
CAPÍTULO 3 – ENCONTROS INTERMÍDIAS: A ELEGÂNCIA DO OURIÇO, DE MURIEL BARBERY E LE HÉRISSON, DE MONA ACHACHE	66
3.1 CONTRIBUIÇÕES DA INTERMIDIALIDADE NOS PROCESSOS DE COMPREENSÃO E INTERPRETAÇÃO	66
3.2 O JOGO POLIFÔNICO DAS IMAGENS.....	78
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	105

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Renée e Kakuro se reconhecem	77
Figura 2 – Kakuro.....	77
Figura 3 – Renée.....	78
Figura 4 – Renée insignificante.....	78
Figura 5 – Conversa com Kakuro.....	80
Figura 6 – Paloma.....	80
Figura 7 – Renée e Paloma.....	82
Figura 8 – A Gravação de Paloma.....	82
Figura 9 – Paloma e sua câmera filmadora.....	82
Figura 10 – A Porta.....	82
Figura 11 – O desenho de Paloma.....	87
Figura 12 – O Porco-espinho.....	87
Figura 13 – Marcação de Tempo.....	89
Figura 14 – O calendário de Paloma.....	89
Figura 15 – Paloma desenha Renée.....	90
Figura 16 – Os desenhos de Paloma.....	90
Figura 17 – O pai de Paloma.....	91
Figura 18 – Paloma filmando.....	91
Figura 19 – Paloma observa.....	91
Figura 20 – A irmã de Paloma.....	91
Figura 21 – Conversa.....	93
Figura 22 – Abraço.....	93
Figura 23 – O espelho.....	94
Figura 24 – O reflexo de Renée.....	94
Figura 25 – A visibilidade de Renée.....	95
Figura 26 – A vizinha de Renée.....	95
Figura 27 – O resgate de Paloma.....	96
Figura 28 – Paloma e Kakuko.....	96

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo comparado entre a narrativa literária *L'élégance du hérisson* (2006), de Muriel Barbery, publicado no Brasil com o título *A Elegância do Ouriço* (2008) e a narrativa fílmica *Le hérisson* (2009), direção de Mona Achache. O livro apresenta uma estrutura narrativa instigante, a princípio, porque ao longo da leitura tudo que parece bem definido vai sendo desconstruído aos olhos do leitor, por meio de histórias justapostas e diferentes focalizações narrativas, cujos desdobramentos se fazem pelos artifícios do duplo, da linguagem simbólica e da intertextualidade. Tem-se como proposta para este estudo, analisar as relações intertextuais e simbólicas que contribuem para a construção das personagens Renée, Paloma e Kakuro e verificar como essas personagens internalizam questões da ordem do social e apontam para uma reflexão sobre o Outro. Nas obras, a construção metafórica do espaço de ambientação bem como os demais recursos narrativos explorados remetem a reflexões sobre aspectos culturais, sociais e identitários. A pergunta que se faz é como a obra lê a sociedade contemporânea e a questão do Outro. As análises respaldam-se nos recursos do duplo e da intertextualidade, com enfoque para estudos de intermedialidades. A pesquisa contempla reflexões sobre leitura e formação humana, considerando-se o enredo, a construção das personagens e a relação das mesmas com a literatura e com a escrita, aspectos relacionados ao potencial de humanização do sujeito. Para isso, a dissertação ancora-se em estudos de Antonio Candido (2006), Roland Barthes (2004), Umberto Eco (1994), Otto Rank (2013), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), Julia Kristeva (2005), Tiphaine Samoyault (2008), Linda Hutcheon (1991), Irina Rajewsky (2012), Claus Clüver (2006), Marcel Martin (2003), Robert Stam (2003), entre outros teóricos que lançam luzes para refletirmos sobre o diálogo intermediário e as relações entre literatura e sociedade.

Palavras-chave: *A elegância do ouriço*. Diálogo Intermediário. Duplo. Intertextualidades. *Le herisson*. Estrutura Narrativa. Personagens.

ABSTRACT

The dissertation presents a comparative study between the literary narrative *L'élégance du hérisson* (2006), by Muriel Barbery, published in Brazil under the title *A Elegância do Ouriço* (2008) and the film *Le hérisson* (2009), directed by Mona Achache. The book presents an instigating narrative structure and throughout the reading everything that seems well defined is deconstructed in the eyes of the reader, through juxtaposed stories and different narrative focuses, whose unfolding is done by the artifices of the double, symbolic language and intertextuality. The purpose of this study is to analyze the intertextual and symbolic relationships that contribute to the construction of the characters Renée, Paloma and Kakuro and to see how these characters internalize issues of the social order and point to a reflection on the Other. In both works, the metaphorical construction of the setting space, in addition to other narrative resources explored, lead to reflections on cultural, social and identity aspects. The question that is asked is how the work reads contemporary society and the question of the Other. The analyzes are supported by the resources of the double and of the intertextuality, with a focus on studies of intermediality. The research includes reflections on reading and human formation, considering the plot, the construction of the characters and their relationship with literature and writing, as well as aspects related to the humanization potential. For this, the dissertation is anchored in studies by Antonio Candido (2006), Roland Barthes (2004), Umberto Eco (1994), Otto Rank (2013), Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2009), Julia Kristeva (2005), Tiphaine Samoyault (2008), Linda Hutcheon (1991), Irina Rajewsky (2012), Claus Clüver (2006), Marcel Martin (2003), Robert Stam (2003), among other theorists who throw lights to reflect on the intermedia dialogue and relations between literature and society.

Keywords: *The elegance of the hedgehog*. Intermedia dialogue. Double. Intertextualities. *Le hérisson*. Narrative structure. Characters.

INTRODUÇÃO

A dissertação apresenta um estudo comparado entre a narrativa literária *L'élégance du hérisson* (2006), de Muriel Barbery, publicado na França pela editora Gallimard e no Brasil, em 2008, pela Companhia das Letras, traduzido para o português por Rosa Freire d'Aguiar com o título *A elegância do ouriço* e a narrativa fílmica *Le hérisson (O Ouriço)*, (2009), produção de Mona Achache. Em 2009, a tradução do livro realizada por Rosa Freire d'Aguiar para a língua portuguesa recebeu o prêmio Jabuti.

L'élégance du hérisson foi o segundo romance de Muriel Barbery. De acordo com Philippe Lançon em matéria publicada em 2007, no Jornal *Libération*, inicialmente foram impressas apenas quatro mil cópias do livro e somente doze foram vendidas na primeira semana. Após este início não muito promissor, extraordinariamente, o livro passou a ocupar todas as listas de *best-sellers* na França, lá ficando por trinta semanas consecutivas. Posteriormente, a obra foi traduzida para trinta e quatro línguas, vendendo seis milhões de exemplares no mundo todo. O romance recebeu o prêmio Georges Brassens em 2006, ano em que foi publicado, e o *Prix des Libraires*, em 2007.

Em crítica publicada no jornal *The Guardian*, em 14 de setembro de 2008, a jornalista Viv Groskop afirma que o livro “trilha com elegância a linha entre literatura e ficção comercial” (GUARDIAN, 2008), sendo ao mesmo tempo profundo e acessível. O jornalista Alain Beuve-Méry escreveu sobre *A elegância do ouriço* para o jornal *Le Monde*, em 1º de outubro de 2007, comentando o sucesso comercial do livro, atribuindo-o principalmente “*au bouche-à-oreille entre les lecteurs eux-mêmes*”, ou seja, os próprios leitores foram falando uns para os outros sobre o livro, elevando suas vendas. No jornal *Le Figaro*, em crítica publicada em 5 de outubro de 2006, o jornalista Mohammed Aïssaoui classifica o livro como “uma boa surpresa”, comentando que a autora conseguiu abordar assuntos profundos, com uma leveza que prende o leitor. O crítico da *Folha de São Paulo*, Marcelo Pen (2008), em matéria publicada em 23 de fevereiro de 2008, compara a escritora à Kafka, argumentando que ambos sabem criar um desenlace impactante para a história. Por fim, Pen afirma que considera a escritora talentosa e merecedora de atenção.

Barbery nasceu em Casablanca, Marrocos, no ano de 1969, onde os pais eram professores de francês. Quando ela tinha dois meses, a família retornou para

Paris, onde Muriel se formou em Filosofia, em 1993. A escritora disse, numa entrevista concedida à jornalista Eleanor Wachtel, da Rede CBC News (CBC, 2016), em 21 de fevereiro de 2016, que, depois da mudança para a França, retornava para o Marrocos apenas nas férias e que, para ela, o país era o paraíso. Apenas muito mais tarde, ela percebeu os problemas lá existentes.

A romancista estreou como escritora em 2000, com o lançamento do romance *Une gourmandise (A morte do gourmet)*, obra que foi traduzida em doze línguas. Em virtude do inesperado sucesso de *A elegância do ouriço*, Muriel realizou o seu sonho de morar no Japão, permanecendo em Kyoto por dois anos. Em seguida, viveu em Amsterdam por mais dois anos. Atualmente, mora no interior da França, com a família. Após um período de silêncio de quase nove anos, a escritora lançou mais dois romances: *A vida dos elfos* em 2015, e uma continuação deste, intitulado *Um estranho país*, em 2019, ambos sob uma perspectiva inteiramente nova, explorando elementos do fantástico. Para esta pesquisa utilizaremos a edição de 2008 de *A elegância do ouriço*, publicada no Brasil pela Companhia das Letras.

A elegância do ouriço chama a atenção do leitor, logo de início, primeiro pela imagem de capa, com fundo cinza, uma mancha preta e imagens coloridas de pássaros em voos, apresentando na margem inferior, uma referência à cidade de Paris. Em segundo lugar, o livro é intrigante por seu modo de composição pela associação entre as partes e subpartes e como articula esses blocos ao final da narrativa.

O livro está organizado em 5 partes compostas por capítulos breves. A primeira parte apresenta três capítulos, a segunda, vinte e sete capítulos, a terceira, oito capítulos, a quarta, vinte e um capítulos e por fim, a quinta apresenta vinte e cinco capítulos, integralizando-se a narrativa em oitenta e quatro capítulos. Em terceiro lugar, o livro chama a atenção pela alternância de narradores e o modo intrigante como vai desvelando as personagens dentro de um espaço físico bem definido, a princípio, um prédio luxuoso, no centro de Paris, no número 7 da Rue de Grenelle¹. Entretanto, ao longo da leitura tudo o que parece bem definido vai desmanchando-se aos olhos do leitor, por meio de uma narrativa literária mista e

¹ “A Rue de Grenelle está situada entre o sexto e sétimo *arrondissement* em Paris. Ela atravessa bairros célebres e elegantes da cidade, como o *quartier Saint Germain des Près* e o *quartier Les Invalides*, frequentados por políticos devido à localização da Assembleia Nacional”. (AIRES, 2013, p. 21)

intertextual de fundo filosófico, cuja alternância de foco narrativo se dá pela voz das duas personagens narradoras Renée e Paloma. Ambas as personagens do romance são leitoras que questionam a lógica do mundo burguês e a realidade social em que vivem.

Tomamos conhecimento da obra a partir da indicação da mesma nas oficinas do Programa de Formação Continuada para professores da rede estadual da Educação/Paraná (SEED) em 2017. Desde então, manifestamos o interesse em desenvolver um trabalho com a obra, visando o aprimoramento de nossa atividade como professora de Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica.

Tanto o livro de Muriel Barbery quanto a produção fílmica de *Mona Achache* são instigantes devido à riqueza de recursos explorados na construção das personagens e elaboração de uma crítica social. A autora, por meio do recurso literário do duplo, problematiza convenções sociais que estão relacionadas aos conflitos internos das personagens. As personagens vivem conflitos identitários, a partir dos quais é possível verificar relações de alteridade. A questão do Outro é acionada pelo tema do duplo, elemento também verificado na organização interna da narrativa.

Nesta dissertação, apresentamos como proposta, a realização de um estudo comparado entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, sinalizando a contribuição da intermedialidade para a ampliação de interpretação da obra. Temos como objetivo analisar os processos de construção das personagens Renée, Paloma e Kakuro, bem como demais recursos narrativos que integram as obras e remetem a âmbitos culturais e/ou sociais. Neste propósito, indagamos como a obra lê a sociedade contemporânea e a questão do Outro?

Milton José de Almeida (1999, p. 123) explica que “o cinema inscreve seus objetos no imaginário coletivo, independentemente dos efeitos de certificação ou de simulação que pode, indiferentemente, produzir”, por isso, a leitura fílmica pode ser tão rica quanto a leitura da obra literária.

No exercício comparativo interessa verificar como ocorre a passagem entre mídias, ao refletir sobre a linguagem do filme, montagem, *mise en scène*, ritmo temporal, som e fotografia do filme entre outros recursos no nível da linguagem, a fim de se verificar como os sentidos do duplo e os jogos simbólicos presentes em *A elegância do ouriço* são manifestados em outra mídia, que se utiliza, principalmente, dos códigos visual e sonoro, uma vez que na literatura, estamos diante das imagens

simbólicas e poéticas por meio do código verbal. Interessa-nos verificar estes e outros recursos encontrados pela produção fílmica para captar possíveis sentidos da trama literária ou mostrar novas percepções sobre a temáticas do livro.

O estudo proposto nesta dissertação contempla reflexões sobre leitura e formação leitora, considerando o perfil das personagens narradoras presentes nas obras e a relação destas com a literatura e com a escrita, e considerando nosso interesse em pensar o modo como *A elegância do ouriço* desperta a atenção do leitor contemporâneo. Esta questão também se coloca para refletir sobre a livre adaptação do romance para o filme e os recursos fílmicos empregados pela diretora Mona Achache, no que se refere ao perfil das personagens e ao tema do duplo presente no conteúdo e na forma do romance de Muriel Barbery.

Entende-se que a leitura é um dos mais completos exercícios intelectuais, pois enquanto se lê há a possibilidade de criar imagens, ouvir sons, identificar vozes narrativas, estimulando assim diversas áreas do cérebro. Por meio da leitura se pode ter acesso a um mundo inacessível e conhecer culturas e diferentes modos de pensar. Quem lê se torna agente de sua própria história e ganha novas dimensões cognitivas que podem auxiliar na participação crítica da construção de histórias coletivas.

As práticas de leitura se fazem presentes na vida desde o momento em que se começa a compreender o mundo à sua volta, levando o sujeito a ampliar seus conhecimentos para diversas artes, podendo compreender que há relações entre as linguagens.

Por meio do que se apreende das narrativas *A elegância do ouriço* e *Le hérisson*, é possível reconhecer a tonalidade polifônica de vozes que se entrecruzam no romance para problematizar aspectos sociais e questões identitárias.

Para Bakhtin (1990), a língua é basicamente a manifestação de uma visão de mundo e tem uma realização efetiva no discurso. No romance polifônico, o campo de representação da voz do personagem é muito mais amplo do que seu discurso direto, trazendo uma pluralidade de vozes que cercam seu cotidiano. Para o autor, o conceito de polifonia está atrelado ao discurso romanescos, que além da plurivocidade, os personagens representam independência excepcional no contexto da obra narrada, onde os mundos em que o autor e o leitor está situado se combinam em uma unidade de acontecimentos, mantendo sua imiscibilidade. A linguagem, na concepção bakhtiniana, é uma realidade intersubjetiva e

essencialmente dialógica, em que o indivíduo é sempre atravessado pela coletividade.

Assim, no romance, os elementos que envolvem as personagens, como suas falas e pensamentos, não só representam discursos sociais e ideológicos, mas induzem o leitor a um pensamento crítico, levando-o à pluralidade do pensamento em relação ao texto, que está permeado de referências intertextuais.

O perfil das personagens narradoras de *A elegância do ouriço* é delineado a partir da ideia de que são leitoras e tendo uma visão crítica sobre a sociedade, estão em desacordo com valores retificadores, por isso vivem conflitos interiores que as aproximam entre si, ainda que façam parte de diferentes classes sociais e também de faixa etária.

As personagens se reconhecem por meio de citações de obras literárias e interesses comuns com relação a outras linguagens artísticas, como a música, a pintura, o cinema e ideias de fundo filosófico. Durante a narrativa as personagens fazem alusão a textos, personagens, autores da literatura universal e a autores de outras áreas de conhecimento de visão marxista e ou da cultura oriental. É nesta perspectiva que se completa a tríade Renée, Paloma e Kakuro.

A leitura de *A elegância do ouriço* aciona diversos mapas de leitura, permitindo o conhecimento nos campos da filosofia, da literatura, do cinema, da música clássica, das artes plásticas, dos jogos, entre outros, o que faz o leitor ativar seu interesse pelo conhecimento daquilo que por ventura possa não conhecer, fazendo-o perceber que o conhecimento da diversidade cultural pode levar à transformações e melhor compreensão de aspectos da vida humana.

Assim, podemos buscar na obra em estudo, não apenas o que diz, mas absorver os significados dos textos com os quais ela dialoga em um sentido amplo, relacionando o diálogo numa tríade: escritor, destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e o contexto cultural, atual ou anterior.

Neste sentido, é possível pensar que no momento da recepção de um texto, o leitor ativa a rede intertextual, que se refere às várias camadas de significado que a obra tem. Conforme Linda Hutcheon, “a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto [...] por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o ‘locus’ do sentido textual dentro da história do próprio discurso”. (HUTCHEON, 1991, p.166). Aqui é possível fazer uma associação com práticas híbridas de adaptações

cinematográficas de romances com base em estudos sobre intertextualidade e intermedialidade.

Para tanto, fundamenta-se nos estudos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault para as fundamentações referentes à polifonia e intertextualidade, assim como Linda Hutcheon, Irina Rajewsky, Claus Clüver para as adaptações, e outros que também serão tomados para subsidiar a análise de releitura e transposição do romance para a mídia fílmica, como Marcel Martin, Robert Stam, Christian Metz, entre outros.

No que se refere à adaptação, Irina Rajewski (2012) aborda duas vertentes dos estudos da intermedialidade, onde busca compreender os fenômenos que ocorrem entre mídias como um todo, e as ocorrências concretas da intermedialidade em textos individuais. Para isso, ela propõe classificar os estudos da intermedialidade em três grandes grupos de fenômenos: as transposições midiáticas, as combinações midiáticas e as referências intermidiáticas. O que diferencia as categorias é a natureza da relação que se estabelece entre duas diferentes mídias em uma ocorrência concreta, denominada por configurações ou produtos da mídia (RAJEWSKY, 2012, p.4-7). Ainda considera-se que o processo de adaptação pode ser discutido sobre diferentes pontos de vista.

Robert Stam (2006, p. 50) observa que “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar”. Busca-se, então, reconhecer essas transformações que contribuem para uma alternância dos gêneros disponíveis e intertextos que tomam como base o literário.

Para dar conta destas reflexões, a dissertação articula-se em **três capítulos**: o primeiro, **A Elegância do Ouriço: Criação Literária e Crítica Social**, o segundo, **Estrutura Narrativa e Efeito do Duplo**, e o terceiro, **Encontros Intermídias: A Elegância do Ouriço de Muriel Barbery e *Le hérisson* de Mona Achache**.

Afim de verificar se há outros estudos sobre as obras de ficção que compõem o *corpus* da dissertação e em quais aspectos as obras foram estudadas, foi realizado um levantamento por amostragem, tomando o período do último quadriênio em um recorte de bancos de dissertações e teses da CAPES. Para este levantamento tomou-se como referência o próprio Programa de Pós-graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE e outros Programas voltados aos Estudos Literários, a saber: PUC/RIO, PUC/SP, PUC/GO, UFPR, UNICAMP, USP, UFSC e

UFMG. Dentre os Programas citados foram encontrados poucos registros. Destaca-se a dissertação de Mestrado intitulada **A Composição Renovadora de A Elegância do Ouriço** (2016), defendida por Ana Paula Ribeiro de Carvalho no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC de Goiás. A dissertação apresenta um estudo sobre o modelo compositivo de um modo específico de recepção, tendo o leitor como sujeito do processo de leitura, por meio de um estudo dedutivo e bibliográfico, segundo a autora. O estudo ancora-se a teoria da recepção, de Wolfgang Iser (1996). Também desenvolve reflexões sobre o foco narrativo no romance, ancorados em autores como Norman Friedman (1967), Ligia Leite (2002), Jean Pouillon (1974), entre outros, inclui estudos sobre as técnicas do fluxo de consciência, monólogo interior e adoção do diário, com base em Robert Humphrey (1954) e Philippe Lejeune (2008).

Com relação ao estudo de adaptação da obra fílmica a partir do romance, a autora Leomaris Espindola Aires em sua dissertação intitulada **Literatura, Cinema e Identidades em L'élégance du Hérisson de Muriel Barbery e Le Hérisson de Mona Achache**, apresentada em 2013, no Programa Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, trabalhou com o romance e com o filme na versão em Língua francesa, como foco para a análise de estratégias e escolhas adotadas pela cineasta Mona Achache na criação da obra cinematográfica em diálogo com o texto literário. Aires (2013) privilegiou em sua pesquisa, o estudo de elementos como tempo, música e elipses com o objetivo de verificar o alcance do filme nas relações entre paratexto e do intertexto. A autora também aborda em seu estudo, questões identitárias dos três protagonistas e suas relações de alteridade.

Outra pesquisa encontrada relacionada à obra de Muriel Barbery é a dissertação de Daiane Cristina Faust, intitulada **Filosofia e Literatura: como pensar o Outro?**, defendida em 2015, no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A autora propõe uma leitura filosófica, colocando em diálogo as obras *A ignorância* (2000), de Milan Kundera, *A elegância do ouriço* (2006), de Muriel Barbery e *Desonra* (2009), de J. M. Coetzze.

Ao que tudo indica, a pesquisa que aqui apresentamos, a presente dissertação soma-se às dissertações elencadas, acrescentando reflexões sobre aspectos do conteúdo e da estrutura do romance de Muriel Barbery e da adaptação

fílmica, no que tange ao efeito do duplo, aos aspectos simbólicos na construção das personagens, na estrutura narrativa e crítica social em *A elegância do ouriço*, elementos ainda não totalmente explorados, com o enfoque dos estudos de intermedialidades.

Com esta pesquisa, espera-se contribuir com estudos sobre formação leitora e intermedialidades, considerando-se o encontro textual com diferentes mídias, como vias de ampliação de conhecimento e de interpretação de aspectos do desenvolvimento humano, sobretudo, na atualidade, dado ao fato de que leitores contemporâneos são constantemente interceptados por linguagens híbridas em diferentes textualidades.

CAPÍTULO I

A ELEGÂNCIA DO OURIÇO: CRIAÇÃO LITERÁRIA E CRÍTICA SOCIAL

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte. (CALVINO, 1990, p. 24)

Partimos da epígrafe de Calvino para abrir este capítulo, considerando o valor da literatura e a capacidade dos poetas em encontrar o segredo da leveza na linguagem poético-filosófica, ainda quando esta carrega o “peso do mundo”. “A batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem [...] é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura”. (CALVINO, 1990, p. 208). O que está fora dos limites da linguagem é o que ainda precisa ser revelado, buscado, tornado visível ao homem contemporâneo pelos poetas, pelos escritores, pelos artistas.

Talvez, da gama de gêneros textuais existentes, o literário ganhe destaque especial, por conta da enorme contribuição que pode oferecer aos processos de formação humana. Literatura é uma necessidade universal experimentada em toda a sociedade, desde as primitivas até as consideradas mais avançadas, porque o homem tem necessidade de fabular, como um modo de complemento à vida.

De acordo com Antônio Candido;

A literatura pode formar; **mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa – o Bom, o Belo, o Verdadeiro, definidos como os interesses dos grupos dominantes, para reforço de sua concepção de vida.** Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica [...] ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras. (CANDIDO, 1972, p.805, grifos nossos)

Em contato com a literatura, o indivíduo pode experimentar diferentes modos de aprendizagens sejam no campo do sensível, seja no campo da cognição, seja no campo das relações humanas. O encontro com o literário pode propiciar melhor e maior compreensão do mundo.

Caso procurássemos encontrar uma possível função para a literatura esta seria a capacidade de confirmar a humanidade do homem, dentro de um dado contexto, considerando quem produz e quem recebe. Um texto poético, literário raramente pode ser tomado como um fim em si mesmo, ele está sempre a indicar fios mais profundos de compreensão sobre uma ideia, um fenômeno. Convida, assim, o leitor a estabelecer diversas relações, que indiquem outras ideias, outros conceitos, despertando-lhe o desejo de avançar no conhecimento.

1.1 FORMAÇÃO LEITORA E DESENVOLVIMENTO HUMANO: O ENCONTRO DO EU E DO OUTRO EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*

A obra *A elegância do ouriço* tem um dado que logo chama a atenção, ambas as personagens do romance são leitoras e escritoras. Este dado é um aspecto relevante para se pensar sobre a escolha da autora com relação ao perfil das personagens Renée e Paloma.

Na medida que uma obra, tal como *A elegância do ouriço* nos importa, como experiência humana, a literatura desperta o interesse pelos elementos contextuais e nos faz pensar sobre por que somos levados a investigar as relações com o texto, ou como ele se forma a partir de um contexto. Mesmo nos afastando, é difícil ignorar as problemáticas individuais ou coletivas que dão substância literária à obra e estabelecer relações com o mundo em que vivemos. Dessa forma, temos a literatura como força estética que problematiza aspectos sócio históricos e simultaneamente atua na própria formação do homem. Antonio Candido considera que:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que pensamos da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. [...]. A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como respostas a essa necessidade universal [...]. (CANDIDO, 1972, p. 804)

A literatura permite fantasiar, mesmo que essa fantasia quase nunca seja impune, pois pode transformar modos de sentir e de compreender problemáticas existenciais e sociais. Destaca-se, aí, o vínculo que há entre a fantasia e a realidade. O imaginário é, como afirma Gilbert Durand (1996, p. 231) “um tecido conjuntivo, que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido” e que abre outros campos à experiência. Para o autor, a imaginação é a:

Faculdade de o homem, ou grupo social, perceber a cultura e a natureza e com elas interagir, exercendo três funções: a) suplementar o real, dando-lhe uma forma ou veículo para sua existência; b) ampliar o real, indicando as perspectivas do possível; c) revelar um real até então incompreendido, criando imagens que não tem correspondência no mundo concreto. (DURAND, 1996, p. 146)

Os laços entre o imaginário literário e a realidade do mundo servem como fusão para que haja transformação junto à criação literária, cuja intenção é mostrar como as criações ficcionais podem atuar de modo inconsciente e involuntariamente no indivíduo, impregnando-o dos questionamentos presentes na obra lida, mesmo que isso ocorra sem o discernimento dessas influências.

Na acepção de Antonio Candido:

[...] ela [a literatura] age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. (CANDIDO, 1972, p. 805)

Adquirindo essa função, o texto ganha significado a partir do que o leitor extrai dele, sendo que os sentidos do texto são construídos tanto pelos conteúdos que este apresenta, como pela forma como os apresenta.

Ainda para Antonio Candido “a literatura significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado” (CANDIDO, 1972, p. 806), sendo que esta autonomia não desvinculará a obra de suas fontes inspiradoras presentes na realidade, e também não anulará a sua capacidade de atuação sobre o mundo. Isso nos permite pensar que uma das possíveis funções da literatura reside no potencial da representação de uma dada realidade social e humana. Não nos referimos aqui ao termo “representação” como reificação de valores ou de ideias, embora, sim, existam textos reificadores e textos que rompem com os modos de representação da lógica de um pensamento linear.

Segundo Roland Barthes (2004), a literatura na formação do indivíduo consiste em por em movimento um específico jogo de palavras, como um palco em uma encenação, algo que a prática da leitura e da escrita literária propicia, diferentemente da leitura de outros textos e da escrita “funcional” destinada a outros fins da atividade humana.

Essa diferença não é, evidentemente, nenhuma qualidade plena, irreduzível (segundo uma perspectiva literária), não é o que designa a individualidade de cada texto, o que o nomeia, autentica, assina ou determina; é pelo contrário, uma diferença que não para e se articula no infinito dos textos. (BARTHES, 2004, p. 11)

Nessa perspectiva, o jogo de linguagem ou de signos, ganha uma ressignificação pelas práticas de leitura e de escrita, por meio de deslocamentos de sentido em relação à formação leitora para o acolhimento da pluralidade.

A interpretação que um texto pede, visado imediatamente no seu plural, não tem nada de liberal: não se trata de conceder alguns sentidos, de reconhecer, magnanimamente, a cada um, a parte de sua verdade; trata-se de afirmar o ser de pluralidade. (BARTHES, 2004, p. 13).

Desta forma, a literatura como uma prática social se insere e expõe o corpo na cena de aprendizagem, iniciando uma experiência completa de formação literária na relação entre leitor e escritor, sendo o texto o espaço para essa significação.

Considerando a contribuição da literatura na formação do indivíduo, a obra *A elegância do ouriço* apresenta uma narrativa instigante, tanto para o público mais jovem quanto para um público adulto. Trata-se de uma narrativa em que o “o leitor é levado a completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a seqüência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra”. (JOUVE, 2002, p. 62-63) A citação de Vincent Jouve, com relação à coparticipação do leitor na compreensão da obra literária aberta, é importante considerando-se o modo como *A elegância do ouriço* apresenta os conteúdos da obra ao leitor.

Nesse sentido, Roger Chartier considera ser “necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor” (CHARTIER, 1996, p. 127), uma vez que os autores não escrevem livros e sim textos abertos às diferentes recepções críticas de um determinado momento histórico.

A estrutura interna da obra é montada como um jogo combinatório que vai desvelando aos poucos o modo como as personagens se veem no mundo e como se relacionam com um mundo que as ignora. A discursividade das protagonistas Renée e Paloma assenta-se em um modo crítico, reflexivo de cunho filosófico existencial, poético e social. Ambas personagens encontram sua potência de vida na leitura e na escrita. Ambas escrevem diários, nos quais vão mostrando um universo humano complexo ao leitor.

Aprendi a ler sem ninguém saber. A professora repetia as letras para as outras crianças, e eu já conhecia havia muito tempo a solidariedade que tece os sinais escritos, suas infinitas combinações e os sons maravilhosos que tinham me investido naquele local, no primeiro dia, quando ela dissera meu nome. Ninguém soube. Li como uma alucinada, primeiro escondido, depois, quando o tempo normal da aprendizagem me pareceu superado, na cara de todo mundo mas tomando cuidado de dissimular o prazer e o interesse que tirava daquilo. A criança fraca se tornara uma alma faminta. (BARBERY, 2008, p. 45)

O modo como as personagens se definem, apreendido a partir da escrita dos diários, está relacionado a visões ideológicas da compreensão que as mesmas têm em relação aos modos de funcionamento do capitalismo nas relações sociais, o que pode ser verificado no modo como as personagens Renée e Paloma descrevem o comportamento dos moradores do edifício onde moram.

Conforme Mikhail Bakhtin “[...] a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos”. (BAKHTIN, 1981, p.71)

Com seus conflitos existenciais, as personagens Renée e Paloma encontram uma possível esperança de transformação no momento em que fecham uma tríade com a personagem Kakuro Ozu.

Tal como já observado, neste texto, o romance *A elegância do ouriço* é narrado por duas personagens principais, Reneé (mulher de 54 anos, concierge de um prédio de luxo) e Paloma (menina de 12 anos, moradora do mesmo prédio). As personagens vão se apresentando ao leitor, ao mesmo tempo em que narram histórias pessoais que se interpelam naquele micro espaço social em que tudo acontece, um prédio luxuoso localizado no centro da cidade de Paris, número 7 da Rue de Grenelle. A presença do terceiro personagem, Kakuro Ozu, opera modificações na trama que vai sendo narrada, a princípio focada no “eu” de cada

uma dessas mulheres. A literatura é o veículo de mediação no encontro entre as personagens. Apesar das diferenças sociais e culturais estas se aproximam. O encontro entre as personagens desvela mundos e experiência diferentes sobre o Outro.

Evandro Nascimento (2014), em texto introdutório à entrevista intitulada “Essa Estranha Instituição Chamada Literatura”, realizada com Jacques Derrida, ao tratar sobre literatura e democracia, reflete:

Um dia a literatura poderá desaparecer (talvez já esteja desaparecendo, submersa num contexto hipermediático e hipermercadológico), pois não passa de uma simples inscrição, um traço discursivo diferencial, tal como aponta a conferência *À Dessein, le dessin* [Propositalmente ou Por designio, o desenho]. Traço singular, que no entanto precisa ser ininterruptamente compartilhado para sobreviver. Mas essa inscrição emergiu em sua forma moderna apenas há pouco mais de dois séculos, e como tal exerceu inúmeros papéis fundamentais na democracia: pedagogia, informação, experiência estética, ética e política etc. **Por nunca ter havido uma única função para essa estranha instituição que se chama de literatura, ela comparece na obra de Derrida sob o signo da alteridade.** A literatura e a escrita/escritura sempre serão outras, diferentes, como efeito e causa da *différance*, permitindo pensar o impensável e sinalizando a referida literatura pensante. [...] (NASCIMENTO, 2014, p. 08) (Grifos nossos)

O excerto do texto da introdução à entrevista com Jacques Derrida destaca um aspecto fundamental para pensar a literatura - a sua dimensão de signo de alteridade e sua capacidade de elaborar um tipo de pensamento que não se encontraria em outros campos do saber, justamente, por não se deixar apreender em funções redutoras.

Em *A elegância do ouriço* Renée e Kakuro se reconhecem enquanto leitores. A leitura opera, então como mecanismo de aproximação, cuja mediação se dá pela literatura. Esse fato colabora para o enriquecimento do texto, pois suscita a oportunidade de outros leitores reconhecerem os personagens e as obras citadas na narrativa.

A entrada deste personagem rompe com dada perspectiva e a obra abre para uma nova nuance, causando impacto na própria sequência narrativa e no modo de pensar e agir de Renée e Paloma, já que a literatura é uma forma de conhecimento. Sendo assim, a narrativa *A elegância do ouriço* oferece múltiplas interpretações acerca, agora, dos três personagens, cujas características permanecem densas, levando-nos a diversas reflexões sobre a humanidade, sobre o Eu e o Outro.

Aqui retomamos Candido quando diz: “[...], podemos abordar o problema da função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade”. (CANDIDO, 2002, p.85)

A personagem Kakuro Ozu desequilibra aquilo sobre o que Renée e Paloma tinham certo controle e até mesmo interfere no modo de pensar das demais personagens com relação à *concierge*² Renée. Até a chegada de Kakuro Ozu, a narração se constrói sobre a história das duas personagens femininas, que se mostram bastante semelhantes, mesmo nas suas diferenças.

A escritora Muriel Barbery, por meio do romance, vê na literatura uma ponte para a reflexão filosófica sobre o universo das relações humanas em uma sociedade de aparências rendida aos modos do sistema capitalista. Neste sentido, Jacques Derrida (2014, p. 83) observa que: “Em sua experiência de escrita como tal, senão numa atividade de pesquisa, um escritor não pode deixar de estar envolvido, interessado, inquieto com relação ao passado, seja o da literatura, da história ou da filosofia, da cultura em geral”.

Na obra, a autora faz com que as protagonistas refutem, de alguma forma, os conceitos vigentes pré-estabelecidos e se perguntem sobre questões sociais, culturais e históricas. A necessidade individual das personagens nasce de acordo com a perspectiva de mundo que cada uma tem de si e dos outros, fazendo com que seus conflitos internos, na tessitura da obra, ganhem importância, sejam eles objetivos ou subjetivos. Neste sentido, Tzvetan Todorov observa que “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características”. (TODOROV, 2010, p.22). Em *A elegância do ouriço* é possível reconhecer, na organização do espaço literário e na composição das personagens, o substrato social e histórico de que a obra é constituída. Este aspecto relaciona-se ao que Antonio Candido (2006) reflete sobre o papel formador da literatura, mas não no sentido da manutenção das convenções. De acordo com Antoine Compagnon (2009, p. 50), a literatura “percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciaram, mas que a ficção reconhece em seus detalhes”.

² Na tradução brasileira, Rosa Freire d'Aguiar optou por manter a palavra *concierge*, que em português seria o equivalente ao zelador (a) de um imóvel que mora no local em que trabalha.

A partir destas perspectivas, consideramos a relevância em refletir sobre inquietudes e indagações contempladas na temática da obra, no perfil e na discursividade das personagens, a respeito da complexidade das relações humanas no contexto da sociedade capitalista? Esta questão nos remete a pensar sobre os processos de invisibilidade do Outro e nos modos de silenciamento deste (s) seres humanos “diferentes”, por não corresponderem aos padrões da lógica das relações de poder? A busca por respostas é empreendida a partir das perspectivas teórico-filosóficas de diferentes pensadores, a exemplo de Kant, Husserl, Descartes, Heidegger, Feuerbach, Marx, entre outros. Da tradição marxista, nos interessa a reflexão de Marx (2010), acerca da distinção entre indivíduo e individualidade na relação com o social.

Para Marx (2010), o indivíduo é um ser real, natural, um ser orgânico, possuidor não só de necessidades naturais, mas também de potencialidades, capazes de construir o próprio indivíduo, de produzir as condições de sua própria vida material, os meios para satisfazer as suas necessidades vitais. Marx diz que “o homem não é um ser abstrato, ancorado fora do mundo. O homem é o mundo do homem, Estado, sociedade”. (MARX, 2010, p.145). Já a individualidade apresenta traços essenciais: físicos, espirituais e psíquicos. As qualidades distintas de cada indivíduo diferenciam uma pessoa de outra.

Além disso, na ótica do existencialismo é importante saber que o indivíduo busca entender questões de difíceis respostas, dúvidas sobre a vida, a realidade e o que se faz no mundo. A noção de ser no mundo foi desenvolvida sistematicamente pelo filósofo alemão Martin Heidegger, no tratado *Ser e Tempo*, obra em que o autor coloca em destaque a angústia do ser no mundo na relação com o tempo:

A angústia revela ao ser o poder-ser mais próprio, ou seja, o ser-livre para a liberdade de assumir e escolher a si mesmo. A angústia arrasta a presença para o ser-livre para..., para a propriedade de seu ser enquanto possibilidade de ser aquilo que já sempre é. A presença como ser no mundo entrega-se, ao mesmo tempo, à responsabilidade desse ser. (HEIDEGGER, 1988, p. 252)

Desse modo, as concepções filosóficas, que levam à análise existencial, são reforçadas pela crítica social, também presente na obra *A elegância do ouriço* e que tem como princípio refletir sobre literatura e conhecimento, dando voz àquilo que muitas vezes está em forma de inquietação, como fala interior. Porém, isso precisa ser compartilhado para ganhar outra forma e se converter em argumento. Nesse

aspecto, podemos aludir às questões levantadas por Candido, que pergunta: “[...] qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? e “[...] qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (CANDIDO, 2006, p. 28). Mesmo com essas indagações, ainda nos mantemos no âmbito da interrogação acerca das relações, apontando para mais uma questão: de que maneira a arte se comunica com a sociedade da qual surge e para a qual voltará sempre, no final?

Na busca por compreender e salientar as indagações, Candido recorre à sociologia da literatura: “Para a sociologia moderna, porém, interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência” (CANDIDO, 2006, p. 29-30), tendo na arte um reflexo da realidade, mesmo que a princípio esse se pareça ingênuo, já que os elementos de estruturação da obra não mostrem as origens sociais de imediato.

É preciso, ainda, manter os olhos voltados a esta arte, pois há de se procurar nela não apenas as pistas que se dão a ver como provas da sua profunda inserção social, mas, sobretudo, uma dinâmica de intercâmbios entre as estruturas sociais e artísticas, que constituem propriamente o campo de interesse da crítica. Num diálogo com Lukács, o crítico descreve o problema:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2006, p. 14)

É o que se percebe com relação aos fatores sociais e psíquicos, que refletem como agentes da estrutura e não como matéria registrada pelo trabalho criador. Assim, a análise crítica pretende ir à procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e pelo significado da obra, sempre em relações contextuais e intertextuais.

1.2 IMBRICAÇÕES INTERTEXTUAIS E POLIFONIA

Para além da crítica social presente em *A elegância do ouriço*, a escritora Muriel Barbery propicia ao leitor a aproximação entre a literatura e outras formas de

arte citadas no livro, como a pintura, a poesia, a música, o cinema e até um jogo de tabuleiro, despertando a atenção para a rica intertextualidade presente na narrativa.

A intertextualidade contempla a memória que a literatura tem de si mesma, cujos textos se colocam em movimento. Sem ficarem estagnados no tempo, eles nascem uns dos outros, influenciando-se mutuamente. Assim, a produção literária realiza-se apoiada na lembrança daquilo que é e daquilo que foi, firmando-se na retomada, na confrontação e na reescrita que originam o intertexto. Esses processos colaboram para que a literatura comparada envolva pelo menos dois textos, possibilitando que esse tipo de estudo analise os laços de intertextualidade.

De certo modo, a relação intertextual reforça algumas semelhanças entre o texto atual e os anteriores, ou pode também mostrar um movimento de diferença entre os textos. Por meio das confluências ou dissonâncias textuais, ocorrem influências diretas ou indiretas de textos apreciados em diferentes períodos literários. Assim, como uma teia que se expande, a obra se interliga com outras, formando vínculos e permitindo uma conversa entre textos, que pode ser tanto de confirmação como de negação.

Tiphonie Samoyault considera que a intertextualidade pode ser compreendida como uma espécie de memória entre textos. Para a autora, o termo “intertextualidade” possui variações e propõe práticas que instalam e instauram relações de copresença e também de derivações na construção textual.

O termo intertextualidade foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente, dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. Ele apresenta, no entanto, a vantagem, graças à sua aparente neutralidade, de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de sua origem [...]. (SAMOYAULT, 2008, p.9)

As relações intertextuais são asseguradas em *A elegância do ouriço*, por meio de diversas citações de personagens literárias, imagens poéticas e também por citações de ideias ou conceitos que definem o pensamento de um determinado autor da literatura universal, por exemplo, pensadores e poetas, como Marx, Descartes, Propp, Greimas, John Le Carré, François Mauriac, Barbara Cartland, Henning

Mankell, Balzac, Flaubert, Racine, Jakobson, Proust, Ronsard, Freud, Platão, Epicuro, Espinosa, Hegel, Darwin, entre outros.

Aqui, vale citar a primeira seção da obra que tem início por um preâmbulo a Marx. No entanto, esta primeira parte intitulada “Quem semeia desejo”, aqui narrada pela personagem Renée, será apenas uma espécie de alusão ao modo como a personagem será construída. Trazemos uma ilustração do preâmbulo, ainda que um tanto longo o excerto, é importante para se ter uma ideia da enunciação a partir de Renée.

‘Marx muda totalmente minha visão do mundo’, declarou-me hoje de manhã o jovem Pallières, que em geral, nunca me dirige a palavra.

Antoine Pallières, rico herdeiro de uma velha dinastia industrial, é filho de um de meus oito patrões. Derradeira eructação da grande burguesia industrial – que só se reproduz por meio de soluços limpos e sem vícios -, ele estava radiante com sua descoberta, que me contava por reflexo, sem sequer pensar que eu conseguiria entender alguma coisa. Que podem entender as massas trabalhadoras sobre a obra de Marx? A leitura é árdua, a língua, apurada, a prosa, sutil, e a tese, complexa.

E foi aí que me traí, bestamente.

‘Tens que ler a *Ideologia alemã*’, disse a esse cretino de parca verde-garrafa.

Para entender Marx e entender por que ele está errado, tem que ler *Ideologia alemã*. É o pedestal antropológico sobre o qual se construirão todas as exortações a um mundo novo no qual está aparafusada uma certeza fundamental: os homens, que se perdem por desejar, melhor fariam se se lamentassem às suas necessidades. Num mundo em que o *húbres* do desejo for amordaçado, poderia nascer uma organização social nova, isenta de lutas, opressões e hierarquias deletérias.

‘Quem semeia desejo colhe opressão’, estou prestes a murmurar como se só meu gato me escutasse.

Mas Antoine Pallières, cujo bigode embrionário e repugnante não tem nada de felino, olha para mim, duvidando de minhas estranhas palavras. Como sempre, **sou salva** pela incapacidade dos seres humanos de acreditar naquilo que explode as molduras de seus pequenos hábitos mentais. **Uma zeladora** não lê a *Ideologia alemã*, e, por conseguinte, seria incapaz de citar a décima primeira tese sobre Feuerbach. **Além disso**, uma zeladora que lê Marx está, necessariamente, de olho na subversão [...] (BARBERY, 2008, p. 13-14)

Renée cita o personagem Antoine Pallières e menciona que ele duvida de suas palavras. Em seguida, Renée assume a narrativa, visível por meio da frase

“sou salva”, sendo que os dois próximos períodos, iniciados por “Uma zeladora” e “Além disso”, não definem de quem é a voz, se de Renée ou de Pallières. Nota-se que a narração se junta à voz de outro personagem. No último período, Renée retoma seu posto de protagonista narradora, claramente visível em “‘Recomendações à senhora sua mãe’, resmungo fechando a porta”. As falas das personagens deixam transparecer diferentes pontos de vista e tensões sociais.

De acordo com Bakhtin:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 1981, p. 308).

As duas vozes narradoras em *A elegância do ouriço* instauram um jogo polifônico no romance no qual transparece a crítica social. Para Bakhtin o romance polifônico apresenta vários pontos de vista e várias vozes, cada qual recebendo do narrador o que lhe é devido.

É por meio da intertextualidade com a obra de Marx, que Barbery, inicia o processo de construção do *ethos* da personagem Renée, a *conciierge*, zeladora do número 7 da Rue de Grenelle. Desta forma, não só vai desenhando o perfil de uma das protagonistas, como vai delineando o perfil dos moradores do prédio de luxo onde trabalha.

Os demais autores e obras aparecerão nas reflexões das protagonistas narradoras Renée e Paloma, como um fundo alusivo de que são diferentes dos padrões esperados para uma zeladora de 54 anos e uma jovem adolescente de 12 anos que escreve dois diários ao mesmo tempo, intitulados na narrativa de a) *Pensamento profundo* e b) *Diário do movimento do mundo*.

Poderíamos dizer, por analogia à categoria “lugares de memória” desenvolvida por Pierre Nora (1993), que os pensadores citados em *A elegância do ouriços* constituem na narrativa de Muriel Barbery, em uma espécie de “arquivos”, “pessoas de memória”, considerando-se que muitos destes autores e obras são referências recorrentes na literatura do ocidente e ao serem citados são remetidos a fragmentos de um pensamento fundador de uma memória coletiva de textos da literatura, da filosofia, da história, da sociologia, entre outras áreas. Pierre Nora

(1993) define “lugares de memória”³, a partir de três categorias: lugares materiais, lugares simbólicos e lugares funcionais, com rituais que registram um movimento de justaposição entre memória e história.

Citamos um excerto da narrativa de Muriel em que a personagem Renée, na passagem intitulada *n. 18. Riabinin* relata que quando sente-se angustiada recolhe-se em seu refúgio, uma biblioteca, no fundo do seu pequeno apartamento para ler. Na referida passagem, Renée narra um trecho de *Anna Karênina*, de Tolstói, recordando da personagem Rubinin, para falar de como tiramos conclusões apressadas pela aparência e pela posição, sobre a inteligência das criaturas. De suas memórias de leituras, Renée também escreve um diário.

[...] Gosto particularmente dessa cena, primeiro porque se passa em Pokrovskoie, no campo russo. Ah, o campo russo... Tem esse encanto tão especial das paragens selvagens e, no entanto, unidas ao homem pela solidariedade dessa terra de que todos somos feitos... A mais bela cena de *Ana Karenina* se passa em Pokrovskoie. Levin, sombrio e melancólico, tenta esquecer Kitty. É primavera, ele vai para os campos ceifar junto com seus camponeses. De início, a tarefa lhe parece muito rude. Logo ele vai entregar os pontos, quando o velho camponês que dirige a fila ordena uma folga. Depois a ceifa recomeça. [...] Que outra razão eu poderia ter para escrever isto, este irrisório diário de uma concierge que está envelhecendo, se a própria escrita não tivesse a ver com a arte da ceifa? (BARBERY, 2008, p. 132).

Nesse sentido, as experiências de leitura da autora passam a ser vivenciadas literariamente por suas personagens, por isso, configuram-se como elementos esteticamente significantes no processo intertextual.

A autora vai buscando nesses arquivos de diferentes campos do saber, um conjunto polifônico, um modo de orquestrar vozes repletas de fios discursivos dialógicos, como suporte para a construção das personagens. Por, vezes, a intertextualidade se dá por alusão, outras vezes, de forma mais explícita, trazendo nas entrelinhas do texto uma memória coletiva imaterial, a exemplo de citações de obras literárias e elementos de diversas culturas e tempos históricos.

³ “**Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica.** Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. **Os três aspectos coexistem sempre [...].** É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas **simbólica por definição visto que se caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número e por uma maioria que deles não participou**”. (NORA, 1993, p.21 e 22) (Grifos nossos)

O jogo polifônico instaura-se por meio da discursividade presente no romance de Muriel Barbery, pelas diversas citações e ou alusões que remetem a obras literárias, cujos personagens, metaforicamente estabelecem relações entre o que está sendo narrado e o que está implícito no interior dos discursos.

De acordo com Bakhtin (1981), o recurso da polifonia colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autorial. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para Bakhtin, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita.

De acordo com Bakhtin “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que determina essa refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica [...]” (BAKHTIN, 1981, p. 46). O autor reitera que para compreendermos a enunciação de outrem, devemos orientar-nos em direção a ela e encontrar o lugar adequado dela no contexto correspondente.

Assim, para o teórico, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos.

Com relação ao aspecto da intertextualidade como elemento que se destaca na construção do texto, Barbery (2008), menciona as seguintes obras em *A elegância do ouriço: A jogadora de go*, de Shan Sa; *Em busca do tempo perdido*, de Proust; *Ana Karenina* e *Guerra e paz*, de Tolstói; *Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia*, de Edmund Husserl; *A cartuxa de Parma*, de Stendhal; as séries *Harry Bosch*, de Michael Connelly; *Ideologia alemã*, de Marx e Engels; *O livro do chá*, de Kakuzo Okakura; *Suma de lógica*, de Guillermo de Ockham. Cita, ainda diversos filmes, a exemplo de: *Morte em Veneza*, dirigido por Luchino Visconti; *Star wars*, ao citar o protagonista da série Darth Vader; *Blade runner* e *Chuva Negra*, dirigidos por Ridley Scott; *E o vento levou*, dirigido por Victor Fleming; *Caçada ao outubro vermelho*, dirigido por John Mc Tiernan; *Star Trek*, dirigido por J. J. Abrams; *As irmãs Munakata*, de Yasujiro Ozu.

O lastro cultural evocado para a construção das personagens segue pela citação de compositores, músicos e cantores, a exemplo de: Gustav Mahler, Bach, Händel, Bacon, Mozart, Purcell, Glenn Miller, Dire Straits, Eminem e Satie. Cita ainda

os pintores Vermeer, Van Gogh, Michelangelo, Rafael, Rubens, Hopper, Caravaggio, ressaltando os holandeses, preferidos de Renée, como Pieter Claesz, Willem Claesz-Heda, Willem Kalf e Osias Beert.

Destaca-se ainda, a referência à cultura japonesa, que denota na narrativa de Muriel uma tonalidade ou certa predileção a elementos da cultura oriental, a exemplo das diversas referências à cultura e à inserção de poemas na forma de *hokku*.

As personagens, ao longo da narrativa, apresentam intensa admiração pela literatura japonesa, mas é Paloma quem se mostra mais admirada, a ponto de estudar a língua japonesa, a culinária e outros aspectos culturais do Japão. Citamos trechos que caracterizam o perfil da personagem Paloma: “Meu lado japonês se inclina, evidentemente, para o *seppuku*” (BARBERY, 2008, p. 22); “[...] esse pensamento profundo deve ser formulado na forma de um pequeno poema à japonesa: um *hokku* (três versos) ou um *tanka* (cinco versos)” (BARBERY, 2008, p. 24); “[...] a cozinha francesa parece velha e pretensiosa, ao passo que a cozinha japonesa parece... [...]. Eterna e divina” (BARBERY, 2008, p. 100); “Chá e mangá contra café e jornal” (BARBERY, 2008, p. 101); “Atualmente estou produzindo uma adaptação do romance de Shan Sa, *A jogadora de go* [...]” (BARBERY, 2008, p. 120); “[...] o rosa é uma cor super sutil e delicada, que se encontra muito na poesia japonesa”. (BARBERY, 2008, p. 165).

Ao compor uma obra, o autor transporta para ela, de modo direto ou indireto, as leituras que já fez, experiências vividas ou observadas e, o leitor ao lê-la, vai acrescentar-lhe outras leituras produzindo assim uma nova obra, já que lhe atribuirá seu o sentido próprio. Este diálogo intertextual é entendido por Gérard Genette como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos e a presença efetiva de um texto no outro”. (GENETTE, 2009, p. 34)

Partindo do pressuposto de que um texto nos faz entrar em contato com o “Outro”, através de nossa própria cultura, mas por vezes através de identidades e culturas distintas, faz-se necessário analisar como este processo transcorre. Na literatura, por exemplo, o autor pode aplicar tal sistema se valendo de elementos intertextuais ou paratextuais como forma de recurso estilístico, mas também guiando o leitor por diferentes itinerários.

Ao longo do romance observamos que a escritora revela, por meio das duas principais vozes narrativas, situações conflituosas vividas pelas protagonistas Renée e Paloma. São conflitos internos advindos de situações relativas ao meio social e ao

caráter introspectivo próprio de cada uma das personagens. Os momentos de dúvida e incerteza são constantes nas falas das personagens, os mesmos se constituem elementos caracterizadores do perfil das personagens e remetem ao papel social por elas ocupado na narrativa. Tais elementos serão analisados no decorrer do estudo aqui proposto, relacionados ao tema do duplo. O mesmo enfoque será dado ao personagem Kakuro Ozu, cuja participação é definitiva para a transformação das personagens Renée e Paloma.

CAPÍTULO II

ESTRUTURA NARRATIVA E EFEITO DO DUPLO

[...] a poesia põe o homem fora de si, e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: restitui-o a si mesmo. (PAZ, 1972, p. 113)

Tal como já observado, neste texto, o romance *A elegância do ouriço* é narrado por duas personagens principais, Renée (mulher de 54 anos, concierge de um prédio de luxo) e Paloma (menina de 12 anos, moradora do mesmo prédio). As personagens vão se apresentando ao leitor, ao mesmo tempo em que narram histórias pessoais que se interpelam naquele micro espaço social⁴ em que tudo acontece, um prédio luxuoso localizado no centro da cidade de Paris, número 7 da Rue de Grenelle.

A narrativa compósita é narrada do ponto de vista das personagens, com destaque para uma voz enunciativa de cunho filosófico e existencialista, como observado na citação de um dos trechos do monólogo interior em Renée: “que conhecemos do mundo? [...], conhecemos do mundo o que nossa consciência pode dizer dele”. (BARBERY, 2008, p. 62) A narrativa ganha uma dimensão poética, que pode ir de uma simples alusão a citações de outros textos filtrados pela subjetividade das personagens, ou ainda pela inserção de frases e de poemas que abrem as seções da obra.

Observamos que ambas personagens, mesmo com distintas idades, enfrentam conflitos semelhantes com relação aos processos identitários e aos conflitos de ordem social. Outra questão em comum, está relacionada ao fato de as duas figuras femininas esconderem a verdadeira personalidade para se fazerem

⁴ Com relação ao conceito de espaço social, “Pode-se [...] representar o mundo social em forma de um espaço [...] construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que atuam no universo social considerado, quer dizer, apropriadas a conferir, ao detentor delas, força ou poder neste universo. Os agentes e grupos de agentes são assim definidos pelas suas *posições relativas* neste espaço. [...] Na medida em que as propriedades tidas em consideração para se construir este espaço são propriedades atuantes, ele pode ser descrito também como um campo de forças, quer dizer, como um conjunto de relações de força objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irreduzíveis às *intenções* dos agentes individuais ou mesmo às interações diretas entre os agentes”. (BOURDIEU, 2000, p. 133-134) (Grifo do autor)

invisíveis aos olhares alheios. Escondem-se em seus refúgios, observam a vida, leem e escrevem, e por meio da escrita se reconhecem como pessoas que pensam e que se conectam consigo mesmas. A escritura revela traços de subjetivação destas figuras femininas por meio do recurso do monólogo interior direto.

Para exemplificar o monólogo direto do trecho, quando Paloma passa de narradora protagonista à voz mais interiorizada, ilustramos com um excerto do *Diário do movimento do mundo* nº 1:

Então pensei: pronto, fui capaz de perceber no mundo os movimentos imóveis; será que isso basta para valer a pena continuar? Nesse instante, um jogador francês perdeu seu short num *maul*, e, de repente, me senti deprimida porque isso fez todo mundo rolar de rir, inclusive papai, que pegou mais uma cervejinha, apesar dos dois séculos de protestantismo familiar. Eu tinha a impressão de uma profanação. Então, não, isso não basta. (BARBERY, 2008, p. 41)

O percurso traçado pela voz narrativa vai do monólogo interior direto, “Então pensei”, “me senti deprimida”, para a narração em terceira pessoa, “um jogador francês perdeu seu short num *maul*, e [...] fez todo mundo rolar de rir, inclusive papai”, retornando novamente para o monólogo interior direto, “Eu tinha a impressão” e “Então, não, isso não basta”. Paloma se volta para seu “eu” interior, se sente entristecida porque o pai se comporta contrariamente aos seus preceitos religiosos, ao mesmo tempo em que o julga e, depois, retoma seus pensamentos mentais internos.

Observa-se aqui dois sentimentos de Paloma em relação à situação: o desapontamento pela atitude do pai e a condenação por tal ato, considerado por ela, talvez, como profano. Nas passagens citadas, o narrador onisciente assume uma posição impessoal, em terceira pessoa.

O monólogo interior vai revelando traços psíquicos das personagens e dando mostras da relação de sentido que se estabelece entre as mesmas, ou de uma personagem em função da outra. Dos monólogos se depreendem fragmentos de memórias pessoais e coletivas, o que confere certa verossimilhança à narrativa. De acordo com Candido (2000, p. 80), a “verossimilhança, o sentimento de realidade, depende da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo na verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes funde a vida”.

A personagem Renée disfarça uma cultura apurada e seu gosto pela apreciação artística por meio da função de *conciérge*, aparentando uma postura

inculta e fadada a um tipo de entretenimento barato, fingindo gostar de programas de TV, considerados de gosto duvidoso e até mesmo considerados medíocres. É somente no quarto dos fundos que Renée se reconhece como sujeito de escolhas próprias, livre da falsa avaliação que lhes conferem os padrões por sua aparência e papel social.

Paloma, em sua figura juvenil é dotada de uma inteligência fora do comum para uma pessoa de sua idade. Tal como Renée esconde características intelectuais e gosto apurado para não chamar atenção da família e de outras pessoas. Citamos:

[...] sou muito inteligente. [...] Se alguém olhar para as crianças da minha idade, vai ver que há um abismo. Como não tenho a menor vontade que reparem em mim, [...] tento, no colégio, reduzir meu desempenho [...]. (BARBERY, 2008, p. 21)

Da fala de Paloma denota-se um tom narcisista que estaria, a princípio relacionado à sua idade, contudo, este tom vai sendo modulado ao longo da narrativa. Sobretudo, quando a personagem passa a ser notada por Renée e pelo Sr. Kakuro Ozu.

Apesar de Paloma ter 12 anos, ser uma adolescente intelectualizada e suicida e Renée ser uma senhora de 54 anos, ambas relatam criticamente, aspectos de uma sociedade “burguesa”, composta por ricas famílias tradicionais. De suas vozes enunciativas é possível ter uma ideia do contexto social e das relações humanas que se estabelecem entre os proprietários e os trabalhadores do edifício número 07 da Rue de Grenelle.

Paloma, mesmo inserida nesse contexto social, contraria sua natureza burguesa e os abusos de ordem econômica, condenando a sociedade da qual faz parte. Em seu diário intitulado *Pensamento profundo*, um conjunto de textos enumerados, a personagem narra pensamentos, percepções e conclusões sobre si mesma e aspectos de seu mundo exclusivo, o lugar em que se esconde do olhar dos outros. Já no *Diário do movimento do mundo*, cujos textos também são enumerados, a personagem descreve acontecimentos da vida das pessoas que moram no edifício, ou seja, há dois movimentos na escrita de Paloma, um olhar para dentro e um olhar para fora. Este movimento duplo está relacionado ao modo associativo das imagens poéticas que se remetem ao tema da obra. Na acepção de Candido:

Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. (CANDIDO, 2000, p. 64)

Neste sentido, o romancista procura os meios mais adequados à “realidade” que deseja mostrar ou problematizar a partir de um elemento primordial ao romance, a personagem. Ao falar sobre a composição da personagem no romance *Candido* indaga:

[...] de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. (CANDIDO, 2000, p. 67).

Ao considerar o exposto por Candido, as personagens Renée e Paloma constituem recortes de um universo humano complexo inserido no contexto da pós-modernidade, no que tange à compreensão sobre sujeito e as relações excludentes marcadas pela lógica do capitalismo.

Frederic Jameson (1985) analisa que a década de 1960 pode ser compreendida como o período de transição entre o modernismo e a pós-modernidade. Nessa nova ordem instaura-se a sociedade de consumo, a morte do indivíduo ou da individuação. A partir disso, com os *mass média*, inicia-se o esvaziamento das ideias. Não há mais limite entre o público e o privado.

O conceito de pós-modernidade, segundo Jameson (1985), ainda aparece obscuro e pouco compreendido, o autor observa ainda que na música esse fenômeno é observado em síntese de estilos como o clássico e o popular, produtos poderiam ser o *rock new wave* e o *punk*, por exemplo, uma espécie de reação aos dogmas da modernidade estabelecidos nas universidades, museus e galerias de arte, que quando de suas criações eram vistos como agressivos e subversivos, porém uma vez que tornaram-se “regras” passaram a chamar uma contraposição que as destruísse e as sobrepusesse por algo novo, novas categorias de gênero e de linguagem, para cada manifestação modernista deveria haver uma pós-modernista, dissolvendo fronteiras, distinguindo cultura erudita de cultura popular, esta última podendo ser chamada de cultura de massa com objetivos comerciais.

Segundo Jameson (1985), a época pós-moderna não apresenta apenas novos estilos artísticos, ela tem por função fazer emergir novos traços formais na vida cultural e social, e uma nova ordem econômica que, para o autor, tem início na nova fase do capitalismo a partir do crescimento econômico do pós-guerra nos Estados Unidos (década de 50), e é analisada sob dois traços: pastiche e esquizofrenia.

O pastiche envolve a adaptação de outros estilos, como por exemplo, maneirismos e tiques estilísticos, produzindo outros. Não é uma paródia que imita e simula o original a fim de ridicularizá-lo, o pastiche vai além, ele se contrapõe às normas linguísticas dos estilos modernistas. O autor questiona: “o que aconteceria se ninguém mais acreditasse na linguagem normal, na fala comum, na norma linguística?” E responde: “talvez a sociedade tenha começado a se fragmentar [...] cada grupo passando a falar uma curiosa linguagem privada própria [...] cada indivíduo passando a ser uma espécie de ilha linguística” (JAMESON, 1985, p. 24). O pastiche não teria o impulso satírico da paródia, seria a paródia sem senso de humor.

Segundo Bourdieu (2005), o sujeito e o individualismo estariam mortos na pós-modernidade, em contrapartida com a estética da modernidade, organicamente vinculada ao eu singular e à identidade privada. Teóricos sociais, psicanalistas e linguistas contemporâneos têm observado esse tipo de individualismo e de identidade pessoal como coisa do passado, seriam eles ideológicos, enraizados na era clássica do capitalismo competitivo, no apogeu da família nuclear e na ascensão da burguesia como classe social hegemônica. O capitalismo corporativo de hoje, prevê o homem da organização, das burocracias empresariais e estatais, “hoje não mais existe o velho sujeito individual burguês” (JAMESON, 1985, p.25). O sujeito individual burguês nunca teria existido seria uma mistificação filosófica e cultural, persuadindo as pessoas de que elas eram singulares.

Para Jameson (1985) não seria mais possível inventar novos estilos e mundos, pois todos já teriam sido inventados, a influência da tradição estética da modernidade estaria morta e seria como um pesadelo para os vivos. Portanto o pastiche, em um mundo sem possibilidades de inovação estilística limitar-se-ia a imitar estilos mortos: arte sobre arte de um novo modo, implicando a falência do novo e encarcerando o passado.

A esquizofrenia, o segundo traço básico da pós-modernidade, tem para o autor, relação com o tempo. Em Lacan, a esquizofrenia seria substancialmente a desordem da linguagem e esta, segundo o modelo lacaniano “é um modelo estruturalista ortodoxo” (JAMESON, 1985, p.26), porém no estruturalismo existe uma tendência “mitológica”: ninguém poderia falar sobre o “real” de forma objetiva e exterior, o estruturalismo negaria a velha concepção da linguagem como nomeação, envolvendo uma correspondência de cada significante com cada significado, nas frases não traduzimos uma a uma as palavras ou significantes com relação ao seu significado, lemos a frase inteira, resultando em uma significação global. “O significado é um efeito produzido pelo interrelacionamento das materialidades significantes”. (JAMESON, 1985, p.26). A esquizofrenia seria um distúrbio do relacionamento entre significantes, de seu passado e de seu futuro, o indivíduo esquizofrênico não teria a sensação de continuidade temporal, vivendo um presente perpétuo, “a experiência da materialidade significante isolada, desconecta e descontínua”. (JAMESON,1985, p.27) O esquizofrênico não consegue reconhecer sua identidade pessoal.

Entretanto o esquizofrênico vivenciaria mais do que nós e com maior nitidez, ele “não só é ‘ninguém’ por não ter uma identidade pessoal, como seu desempenho é ‘nulo’, ele está sujeito a uma visão indiferenciada do mundo no presente [...] uma experiência que não é de modo algum agradável [...] o mundo surge com alta intensidade, é sentido aqui como perda, como ‘irrealidade’”. (JAMESON, 1985, p.27). Quanto à temporalidade, é preciso desviar o foco da pós-modernidade das artes visuais para as artes temporais. O autor nos dá o exemplo da música de John Cage, que demonstra as possíveis sensações do esquizofrênico: frustração e desespero. Assim como o poema de Bob Perelman intitulado “China”, que embora não tenha uma escrita clinicamente esquizofrênica, tem um formato inexato, com frases que parecem flutuar. “Falsos realismos, eles são, na verdade, arte sobre arte, imagens de imagens”. (JAMESON, 1985, p.27)

Os produtos de arte contemporâneos, em suas formas mais agressivas, como o *punk rock* e o material sexual explícito, têm sido consumidos pela sociedade com voracidade e comercializados com sucesso, o que não teria acontecido com as produções da época moderna. A produção de mercadorias, sejam roupas, móveis, casas etc, está agora associada às mudanças do *styling*, frutos da experimentação artística. Os clássicos modernos têm agora o seu lugar nas escolas e universidades,

institucionalizaram-se, perderam seu potencial subversivo, são agora clássicos, peças de museu, fora de moda.

Constituiu-se em nossa época uma nova espécie de sociedade, com novos tipos de consumo, caracterizados pelo aceleração das mudanças da moda, há agora um padrão de indivíduo, a história tem perdido o seu sentido, não preserva o passado, vive-se um constante presente que é arrebatadoramente mutante, o tempo fragmenta-se em uma série de presentes perpétuos.

Esta reflexão remete a pensar sobre o conceito de identidade na contemporaneidade.

Para Stuart Hall (2002), se enfatiza a necessidade de estabelecer diferenciação de identidade e papéis. A identidade é construída de dentro para fora, utilizando-se de atributos coletivos, ou seja, seria o fato de uma pessoa se reconhecer na igualdade. Já os papéis são construídos de fora para dentro, sendo estabelecidos pela cultura.

A identidade possui mais relevância que os papéis, porque envolvem processos de autoconstrução e individualização, organizam significados que fazem parte da identificação simbólica do ator. As antigas identidades, que durante muito tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno, antes visto como um sujeito unificado. Este declínio é o que traz à tona o que chamamos de crise de identidade. Assim, esta crise é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, onde as identidades modernas estão sendo deslocadas ou fragmentadas.

Essa transformação está fragmentando o que antes fornecia localizações sólidas aos indivíduos como classe, gênero, sexualidade, raça, etnia, raça e nacionalidade. Percebemos assim, como tais transformações influenciam diretamente na mudança das identidades pessoais e na ideia de sujeitos integrados. A esta perda do "sentido de si" é chamada por Hall (2002, p. 53) de deslocamento ou descentração do sujeito, constituindo uma "crise de identidade". Tudo isso nos leva a crer que a própria modernidade está sendo transformada. Para Hall (2002) procede a afirmação de que como nosso mundo é considerado pós-moderno, nós somos também "pós" relativamente a qualquer concepção fixa de identidade.

Neste tempo de incertezas e inconstâncias, onde as transformações ocorrem rapidamente em várias áreas como na cultura, política, relações sociais, ambientais, evitando que padrões e rotinas se estabeleçam no tempo, nos dá, cada vez mais, a

incerteza de uma vida planejada a longo prazo. As mudanças diárias significativas e descartáveis estão mais presentes, pois aquilo que era referência de conduta estão em fluxo permanente. Para dar conta dessas características de contemporaneidade, Zygmunt Bauman (2001) fala de uma modernidade líquida, que derreteu tudo o que era sólido.

Talvez, a humanidade nunca tenha tido uma compreensão maior da dor e de suas limitações, como na cultura contemporânea. Nós nos esforçamos para nos livrar de experiências dolorosas e tristes de várias maneiras, principalmente buscando obter uma felicidade eterna utópica. Mesmo com todos os avanços que a humanidade presencia, e que de certa forma proporciona uma qualidade de vida, cujo tempo pode ser mais dinamizado em atividades mais agradáveis, será que sabemos como aproveitar ao máximo nosso tempo de lazer para realizar atividades, a fim de expandir efetivamente nossa capacidade de agir e nos tornar mais criativos e solidários? Talvez não, este é um paradoxo retratado em nossa sociedade atual, pois, ao mesmo tempo que alcançamos um desenvolvimento substancial nos diluímos como seres humanos, porque pretendemos adaptar todas as nossas interações de uma certa maneira, de modo a nos proporcionar vantagens imediatas de alguma forma.

A era em que vivemos é a da liquidez, esse é o diagnóstico feito por Zygmunt Bauman, cujos os valores da nossa cultura ocidental, até então estabelecido como os mais nobres e elevados, cada vez mais se parecem como água, pois escorem por entre os dedos, sem que sejamos capazes de segurá-la. O que nos remete a pensarmos que a vida líquida é uma vida precária, colocada em condições constantes de incertezas.

Esse processo simbólico de liquefação dos valores mais elevados da condição humana apresenta-se em muitas perspectivas do cotidiano social, destacando como características comuns a incapacidade de nos relacionarmos com a pessoa do “outro” de maneira completa, deixando de compreender assim a sua subjetividade e singularidade. A tendência é valorização da figura do “outro” da maneira como se apresenta, deixando de lado o que realmente é. Decorrendo daí os preconceitos, as diversas expressões de intolerâncias, a incompreensão do “outro”, forçando o surgimento de um alguém que nega sua própria natureza para se tornar uma mera coisa com a qual nos relacionamos de maneira fria e superficial.

Um dos sintomas mais óbvios da "sociedade líquida" em que vivemos é a intolerância da massa social diante de tudo o que é considerado inadequado ou inconsistente com os padrões atuais que julgamos adequados. Esta é a lógica excludente da sociedade pós-moderna, despreparada para interagir com a diversidade de perspectivas, pois para o indivíduo acomodado nos seus valores, é muito mais fácil tentar modificar o outro do que a si mesmo.

Segundo Bauman em entrevista concedida a Porcheddu,

No mundo líquido moderno, de fato, a solidez das coisas, tanto quanto a solidez das relações humanas, vem sendo interpretada como uma ameaça: quaisquer juramentos de fidelidade, compromissos em longo prazo, prenunciam um futuro sobrecarregado de vínculos que limitam a liberdade de movimento e reduzem a capacidade de agarrar no vôo as novas e ainda desconhecidas oportunidades. A perspectiva de assumir uma coisa pelo resto da vida é absolutamente repugnante e assustadora (BAUMAN apud PORCHEDDU, 2009, p.2).

Como mostrado em *A elegância do ouriço*, a identidade está intimamente relacionada ao espaço que o sujeito ocupa no mundo, Renée vislumbra o mundo social habitado por esse sujeito reflete sua posição e é fruto de uma construção social. O espaço define quem somos no mundo e a posição da qual vemos o mundo.

Como exemplo das tentativas culturais de manejar o desejo nas grandes cidades, podemos citar o comentário de Bauman (2005) sobre Ítalo Calvino: "Se lhes perguntassem, os habitantes de Leônia - outra das cidades invisíveis de Ítalo Calvino - diriam que sua paixão é 'desfrutar de coisas novas e diferentes'" (2005, p. 07). Bauman salienta o fato de que, no fim do dia, essas coisas novas aguardam o caminhão de lixo, ou seja, são descartadas. Desse modo, a cidade acaba rodeada por montanhas de lixo que os habitantes teimam em não enxergar.

Essa busca incessante de nossa cultura por novidades para, em todos os momentos, preencher o vazio, é carregada de angústia e mal-estar, observado assim com a personagem Paloma e seus desejos suicidas.

A cidade precisa do movimento, sendo ela, portanto, constituída pelo movimento. A cidade vive a chegada das novidades como uma enxurrada que se vai no mesmo instante em que chega. As coisas que supostamente preenchem, no instante mesmo em que realizam esse preenchimento já não servem mais, e viram lixo. Isso é o que pode ocorrer quando nada preenche o vazio. O preenchimento é um engodo.

Ocorre certa inversão do desejo para evitar sofrimento: desejamos o que não desejamos, e não desejamos o que desejamos (isto constitui o paradoxo do desejo). Nesta direção, afirmamos que há um paradoxo fundamental na estrutura do desejo que não pode ser visto por meio de uma visão simplificadora da questão em termos de real/ hiper-real. Ou seja, não desejamos uma fantasia hiper-real em detrimento do real. A realidade é a própria fantasia. Ou seja, por trás da realidade percebida há um real não simbolizado.

Nesse sentido, Jameson (1985) observa que a sociedade pós-moderna repercute e reproduz, segundo a lógica do capitalismo e da sociedade de consumo. O bem simbólico passa a ser de consumo. O fenômeno denominado Kitsch explica a nova ordem, pois retira o sério da paródia, destrona a aura do objeto artístico, constitui-se como um mundo de apropriação, transformando o sério em frívolo.

Gilles Deleuze observa que na era pós-moderna “Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um efeito óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição (DELEUZE, 1988, p. 8). Neste caso, a identidade como efeito que distingue e singulariza o sujeito não mais existe. O que existe é o sujeito fragmentado, fundando-se aí, a necessidade de reconhecimento da alteridade, do reconhecimento do eu no Outro.

O mundo na minha consciência, portanto, assim como o mundo na consciência do outro, não é um mundo particular. O meu mundo resulta da minha percepção do mundo, e da percepção de mim no mundo pelo outro, e da percepção que tenho do outro, resultando numa subjetividade objetividade, que Merleau Ponty (1994) chama de intersubjetividade. A constituição do mundo de relações, portanto, é um fenômeno intersubjetivo.

O conceito de alteridade é originário da área da antropologia, embora o tema da alteridade seja de interesse de diversas áreas de conhecimento. De acordo com Michel Collot “alteridade provém do termo latino *alter*, que, como o grego *héteron*, define-se em função de um polo de referência, seja ele o Ego, o Mesmo ou o Um. O Outro não passa sem o Um. Não há alteridade sem *ipseidade*” (COLLOT, 2006, p. 28). A diferença entre o Eu e o Outro não suprime a referência que cada indivíduo traz dentro de si, sendo pois a diferença uma forma de identificação com o Outro.

Para tratar do mundo que consubstancia as personagens, Muriel Barbery adota o efeito do duplo e explora jogos simbólicos na apresentação dos conflitos das personagens, conflitos estes situados nos domínios do social e de instâncias

psíquicas. Tais recursos contribuem para ampliar o olhar do leitor em direções plurais sobre o homem e sobre a sociedade contemporânea.

2.1 O DUPLO RENÉE E PALOMA

A vasta abordagem psicanalítica de Otto Rank (1996, 2013) focaliza o duplo a partir de diferentes pontos de vista: literário, antropológico, biográfico e, fundamentalmente, psicanalítico, abordado a partir do narcisismo e do duplo. Interessante é salientar que Otto Rank desenvolveu pesquisas psicanalíticas como assistente de Sigmund Freud, porém as visões artísticas e literárias de Otto Rank imprimem traços peculiares no desenvolvimento científico discursivo e psicanalítico do autor.

Em *O duplo* (2013), observa-se significativa influência e presença das produções literárias dos românticos alemães. A pesquisa de Otto Rank baseia-se nos autores do romantismo, contudo, seus estudos contribuem, sobremaneira com reflexões sobre o tema do duplo em obras da contemporaneidade. De acordo com Cristina Rosa Santoro:

Observa-se, pois, que a análise do duplo rankiano é apresentada sob diversas imagens: sombras, visões, reflexos, fantasmas, espelhos, vozes-ecos, duplos corpóreos, isto é, duplicações ou réplicas, instaurando, [...]. (SANTORO, 2016, p. 113)

Assim, o tema do duplo, fundamentado em Otto Rank, nos permitirá desenvolver reflexões sobre a construção das personagens e da estrutura narrativa de *A elegância do ouriço*, considerando-se a presença de elementos, como espelhos, vozes-ecos e outras duplicações que se expandem com a exploração de uma linguagem baseada em elementos simbólicos. Como vimos, o duplo na narrativa adota diversas formas de manifestação, explorando, por vezes, imagens escorregadias, deslizantes em seus sentidos.

Sob este enfoque o ponto de vista da narrativa será sempre pluridimensional, rompendo com uma ordem linear. Em *A elegância do ouriço*, ainda que apareça o recurso do monólogo interior direto, ele é constantemente fragmentado e duplo.

O monólogo interior direto nas narrativas em que aparece o efeito do duplo, ao trazer elementos internos das personagens que não foram revelados pelo narrador, instalam uma ambiguidade entre personalidades do narrador e de

personagens. Intercalado ao monólogo interior podem aparecer outros recursos a exemplo do fluxo de consciência.

Santoro (2016), observa que a linguagem de narrativas em que há o efeito do duplo ocorre em primeira pessoa, o tempo verbal pode variar entre o passado e o presente e pode ou não haver ausência de pontuação e de referências pronominais, conduzindo a um monólogo fragmentado e com ideias confusas.

A autora observa, ainda que no século XX, a maior parte dos estudos realizados na Europa, sobre o duplo privilegia um âmbito psicológico, principalmente, Otto Rank que relacionou os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo de personalidade. Freud desenvolveu estudos sobre personagens literários, a partir das pesquisas de Otto Rank. De acordo com Freud:

O tema do 'duplo' foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914), que se baseou nas ligações que o 'duplo' tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. (FREUD, 2006, p. 187)

A noção do duplo, da réplica, perturba e inquieta a identidade (do que é uno), porque testemunha a insuficiência do ser. No imaginário cultural no século XIX, segundo as informações sobre os conceitos mitológicos freudianos acerca do "real", da ilusão e da arte⁵, percebe-se que o duplo pertence ao lado escuro do mundo da mitologia e do folclore: representa a dualidade em seu aspecto mais perplexo e sinistro.

Originalmente, o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem a sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação. (FREUD, 2006, p. 187)

O duplo pode ter sido uma temática desenvolvida na literatura do século XIX, a exemplo de obras como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o conto "William Wilson" de *Histórias Extraordinárias*, de Edgar Allan Poe, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [*O médico e o monstro*], de Robert Louis Stevenson, entre outros, mas a temática tem sido também, uma constante em outros momentos da

⁵ "Obras de arte não são espelhos, mas, como os espelhos, participam dessa ardilosa mágica de transformação que é tão difícil traduzir em palavras". (GOMBRICH, 1995, p. 06)

literatura no Ocidente. Se na literatura alemã do século XIX, o duplo representava o humano como um ser dividido entre um 'eu' e um 'alter ego', na literatura contemporânea, é possível verificar a potência deste tema, expandido para concepções de mundo centradas em “verdades” absolutas. Verdades que não dão conta da complexidade humana e social e por isso forçam processos indentitários nos quais os sujeitos, muitas vezes não se reconhecem. O duplo na literatura está relacionado a processos de desconstrução de uma lógica linear, em lugar da linearidade, instala-se a desorganização de esquemas ordenados do “real”.

Os estudos de Freud e de Otto Rank ampliam os estudos de personagens e arquétipos na literatura e nos ajudam a compreender a construção das personagens Paloma e Renée de *A elegância do ouriço* e suas aproximações arquetípicas⁶.

Apesar da considerável diferença de idade, Renée e Paloma vivem conflitos parecidos, contudo, de lugares diferentes. As personagens são as narradoras do romance e se mostram aos leitores por meio de seus diários. Renée se apresenta como *concierge*:

Há vinte e sete sou a concierge, a zeladora do número 7 da Rue de Grenelle, um belo palacete com pátio e jardim interno, dividido em oito apartamentos de alto luxo, todos habitados, todos gigantescos. Sou viúva, baixinha, feia, gordinha, tenho calos nos pés e, em certas manhãs auto incômodas, um hálito de mamute. Não estudei, sempre fui pobre, discreta e insignificante. Vivo sozinha com meu gato [...] Ele e eu não fazemos nenhum esforço para nos integrar no círculo de nossos semelhantes. (BARBERY, 2008, p. 13)

Os diários funcionam como metatextos, contribuem com a caracterização das próprias personagens. Ambas se identificam e acabam por criar um mundo paralelo dentro daquele espaço [o palacete] onde habitam sem se sentirem vivas de fato.

Paloma é uma adolescente de 12 anos, membro da família Josse, uma das moradoras ricas do palacete, filha de deputado e de uma doutora em Letras, que na visão de Paloma, com relação ao mundo de frivolidades da mãe, pelo menos o curso lhe serviu, pois esta “[...] escreve sem erros seus convites para jantar [...]” (BARBERY, 2008, p.20). Paloma tem uma irmã, Colombe, para a qual também olha de modo crítico ao dizer: “Por mais que ela esteja estudando filosofia, ainda acredita

⁶Com relação à construção arquetípica de personagens Jung (2011, p. 210) explica que, o “inconsciente pessoal” possui como conteúdo os complexos de tonalidade afetiva, constituídos de caráter pessoal da vida anímica” Jung denomina os conteúdos do inconsciente coletivo de “arquétipos”.

em Papai Noel, não por ter bom coração, mas por ser absolutamente infantil”. (BARBERY, 2008, p. 58)

Também, a personagem Renée compactua do pensamento de Paloma sobre a frivolidade da mãe. “O que é uma aristocrata? É uma mulher a quem a vulgaridade não atinge, embora esteja cercada por esta”. (BARBERY, 2008, p.30)

Renée se molda ao clichê da *concierge* parisiense, evitando conversar com as pessoas e fingindo corresponder ao que pensam dela. Uma *concierge* seria “incapaz” de conhecer e apreciar literatura, artes, filosofia, sociologia, política, história e receber uma amiga com requinte, apenas para tomar um chá e conversar, como poderiam supor seus patrões.

A zeladora do palacete burguês seria o protótipo da *concierge* rabugenta e insignificante, não fosse por um detalhe, que apenas os leitores conhecem e ela se esforça por esconder. Ela é um ser refinado, que se deleita com os filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu, aprecia Mozart, lê pensadores como Husserl e Marx e ama a literatura, especialmente as obras de escritores russos, como as de Tolstói e Dostoievski.

Renée é a personagem que porta a elegância do ouriço de que fala o título do livro de Muriel Barbery: “[...] por fora, é crivada de espinhos [...] dentro é tão simplesmente requintada quanto os ouriços [...] bichinhos falsamente indolentes, ferozmente solitários e terrivelmente elegantes”. (BARBERY, 2008, p.152) Ela é erudita, inteligente, com uma mentalidade contemporânea, um discurso amargo e irônico, e com um círculo de amizade reduzido a apenas uma amiga: Manuela, igualmente elegante e refinada como Renée. “Assim, como sou uma traição permanente ao meu arquétipo, assim, também Manuela é uma traidora que se ignora do seu arquétipo de faxineira portuguesa. [...] (BARBERY, 2008, p.30).

A personagem Renée demonstra especial apreço pela cultura japonesa, seja ela literária ou fílmica. Também apresenta um gosto refinado na música, assim como na pintura. Esse conhecimento veio do seu autodidatismo, escondido em uma sala de leitura disfarçada pelo barulho de uma televisão, o que reafirma a metamorfose em ouriço. Ela se mantém no seu insignificante lugar e faz jus à imposição de uma sociedade que estabelece uma relação árdua entre poder e conhecimento.

Portanto, tivemos tempo de nos apresentar e nos conhecer. Todas as senhoras teriam dado a vida para estar no meu lugar. Eu estava feliz porque meu lado japonês fica necessariamente contente ao falar com um japonês de verdade. Mas,

sobretudo, o que muito me agradou foi o conteúdo da conversa. Primeiro, ele me disse: 'Sua mãe me disse que você estuda japonês no colégio. Qual é o seu nível?'. Notei de passagem que mamãe ficou tagarelando para se fazer de interessante, e depois respondi em japonês: 'É, conheço um pouco japonês, mas não muito'. Ele me disse em japonês: 'Quer que corrija seu sotaque?', e traduziu de imediato em francês. Isso aí, eu já gostei. (BARBERY, 2008, p. 85)

A arte, para Renée, é tudo o que lhe resta, é o seu refúgio do determinismo social e do destino biológico, distanciando-a da autenticidade, que, segundo a filosofia existencial, denota o modo de ser do homem, que se funde a uma consciência autônoma. De acordo com Olson, "a vida autêntica é a que se baseia numa apreciação exata da condição humana". (OLSON, 1970, p.157) Diferentemente da inautenticidade, que é a existência do cotidiano distanciado das responsabilidades pessoais, levada pela mediocridade das massas, a qual se dilui na publicidade, e geralmente se situa no universo do "se". Desse modo, o eu como identidade mistura-se e esgota-se no ser social, que Bollnow resume desta forma: "[...] na coletividade anônima desta total impessoalidade absorve-se e morre toda a particularidade individual; tudo resulta uniforme sob a ação deste poder invisível e irresistível. O homem deixa de ser ele próprio para nele viver esse 'se'". (BOLLNOW, 1986, p.70)

O mesmo conhecimento presente na vida de Renée é também uma das características de Paloma, que, apesar dos seus poucos anos de vida, desfruta de uma capacidade cognitiva privilegiada, bem acima da média. Ela tem consciência de sua situação social em relação à sociedade, contudo vê o absurdo da falta de sentido da vida dos adultos dominados pela cegueira em conquistar bens materiais e lamentar uma vida perdida. Essa constatação é um dos pontos de conflito interno da personagem.

No *Pensamento profundo* n. 1 – reflete:

Aparentemente, de vez em quando os adultos têm tempo de sentar e contemplar o desastre que é a vida deles. Então se lamentam sem compreender e, como moscas que sempre batem na mesma vidraça, se aflitam, sofrem, definham, se deprimem e se interrogam sobre a engrenagem que os levou ali aonde não queriam ir. Os mais inteligentes até transformam isso numa religião: ah a desprezível vacuidade da existência humana. Há cínicos desse gênero que jantam à mesa do papai: 'Que fim levaram nossos sonhos de juventude?', perguntam com ar desiludido e satisfeito. 'Desfizeram-se, e a vida é uma bandida'. Detesto essa falsa lucidez da maturidade. O fato é que são como os outros, são crianças que não entendem o que lhes aconteceu e bancam os durões quando na verdade têm vontade de chorar. [...] Entre as pessoas com quem minha família convive, todas seguiram o mesmo caminho: uma juventude tentando rentabilizar sua inteligência, espremer como

limão o filão dos estudos e garantir uma posição de elite, e depois uma vida inteira a se indagar com pavor por que essas esperanças desembocaram numa vida tão inútil. As pessoas creem perseguir as estrelas e acabam como peixes vermelhos num aquário. [...] Tenho 12 anos, moro no número 7 da Rue de Grenelle num apartamento de gente rica. [...] Apesar disso, apesar de toda essa chance e de toda essa riqueza, há muito tempo sei que o destino final é o aquário dos peixes. [...] Assim tomei minha decisão. [...] no fim deste ano letivo, no dia dos meus treze anos, no próximo dia 16 de junho, vou me suicidar. [...]. (BARBERY, 2008, p. 21-22)

A personagem Paloma não se reconhece naqueles que vivem ao seu redor, razão pela qual lhe vem o desejo de cometer suicídio, no dia de seu próximo aniversário.

Renée percebe que Paloma é diferente de outros adolescentes que conheceu.

Olho para ela com atenção. Como pude não perceber isso? Algumas crianças têm o dom difícil de gelar os adultos. Nada em seu comportamento corresponde aos padrões da idade. Elas são muito graves, muito sérias, muito imperturbáveis e, ao mesmo tempo, terrivelmente afiadas. Sim, afiadas. Olhando para Paloma com mais atenção, distingo uma acuidade profunda, uma sagacidade glacial que só confundo com reserva porque, penso, era impossível imaginar que a trivial Colombe pudesse ter uma irmã que fosse um juiz da Humanidade. (BARBERY, 2008, p. 141)

O ambiente de conhecimento cultural faz com que as personagens criem certo afastamento social para driblar o contexto capitalista da Europa contemporânea, já que elas estão em desacordo com as normas que o sistema impõe à sociedade. A partir dos diários, o leitor vai percebendo que as duas personagens se conhecem apenas de vista, e por meio do reconhecimento da alteridade passam a construir uma amizade, que se reafirma através da arte, em especial aquela associada à cultura oriental.

O descontentamento do mundo leva as duas à fuga e à solidão. O resultado é que uma se esconde atrás de uma carapaça, protegendo-se daqueles que a cercam, e a outra, por não ser compreendida, acredita que a morte seja única saída.

Renée e Paloma buscam a validação estética para a existência, e a resposta para as indagações das duas se dá com a introdução de um terceiro personagem, o japonês Kakuro Ozu, o qual se mostra delicado, além de ser amante das artes e da literatura. A personagem Paloma descreve:

Chama-se Kakuro Alguma Coisa. Não entendi direito, porque a senhora Rosen sempre fala como se tivesse uma batata na boca e porque a porta do elevador

abriu nesse exato momento para deixar sair o Sr. Pallières pai, todo vestido de necrotério. Ele nos cumprimentou rapidamente e se afastou com seu passo contido de industrial apressado. O novo morador é um senhor de uns sessenta anos, muito apresentável e muito japonês. E mais para baixo, magro, o rosto enrugado mas muito marcante. Toda a sua pessoa transpira bondade, mas também sinto decisão, alegria e uma bela determinação. (BARBERY, 2008, p. 79)

Tal como descreve Paloma, o Sr Kakuro, alheio ao protocolo parisiense, descobre o refinamento de Renée e a inteligência de Paloma, dando oportunidade para que ambas manifestem suas qualidades ocultas. Kakuro representa a influência do japonismo na Europa, cultura esta admirada no ocidente. Sendo assim, Kakuro aparece como um mediador, um salvador “*deus ex-machina*”, elemento das tragédias clássicas que vem para oferecer uma saída para uma questão tida como irresolúvel. Como a tragédia é uma forma dramática que explora a relação do divino e do humano, com um destino infeliz, a catástrofe na vida de Renée revela-se na sua própria tragédia, presente no erro, e não no castigo. O efeito trágico completa-se no fato de Renée perder sua vida exatamente quando ela encontrara a essência que nunca havia sentido. Nesse momento, Renée fica ali, no asfalto, vendo sua história passar por seus olhos, sem poder dizer adeus àquelas pessoas que ela aprendeu a amar.

E você, Kakuro, querido Kakuro, que me fez crer na possibilidade de uma camélia... É furtivamente que penso hoje em você; algumas semanas não dão a chave; não o conheço além do que você foi para mim; um benfeitor celeste, um bálsamo milagroso contra as certezas do destino. Podia ser diferente?... Quem sabe. (BARBERY, 2008, p. 343)

Embora Renée e Paloma tenham visões de mundo particulares, possuem uma característica em comum: elas se imbricam no universo da arte e da literatura e a partir daí, desenvolvem posturas crítico-filosóficas sobre fatos cotidianos. Há mais pontos em comum entre as personagens, rebelam-se contra a lógica de um mundo de aparências, estão às voltas com o período da vida que estão passando, questionam o sentido de suas vidas, escondem-se do olhar dos outros em lugares eleitos na casa, lugares em que podem ler e escrever. Ambas escrevem diários nos quais mostram aos leitores suas frustrações com relação à sociedade em que vivem.

Através da experiência de Renée, Paloma percebe-se incapaz de transformar sua família, pois, a mesma é fruto de sociedade corrupta. Elementos como a amizade e o respeito de Renée, seu relacionamento como Kakuro e a paixão pela

arte contribuem para as transformações de Paloma, quando está prestes a completar treze anos, abrindo um novo ciclo.

2.2 FOCALIZAÇÃO NARRATIVA: MONTAGEM E JOGOS ASSOCIATIVOS

É possível observar um cuidadoso jogo associativo na construção interna da obra *A elegância do ouriço*. A autora explora na montagem das partes e subpartes do texto, um modo de narrar que se aproxima a um “jogo de montar”. A princípio, a alternância entre as vozes narrativas pode causar certo embaralhamento na compreensão para o leitor, mas logo que este se adentra à leitura, os segredos guardados na estrutura vão sendo desvendados.

O livro está organizado em 5 partes compostas por seções breves intercaladas entre 2 vozes narrativas e modos diferentes de apresentação da escrita, a exemplo variação de tipos de letras, inserções de poemas e de frases no início das partes. A primeira parte, intitulada [Marx (Preâmbulo)] apresenta 3 subpartes. A segunda parte, intitulada [Camélias] tem 28 subpartes. A terceira parte, intitulada [Sobre a Gramática] contempla 9 subpartes. A quarta parte, intitulada [Chuva de verão] tem 23 subpartes e por fim, a quinta parte, intitulada [Paloma] é composta por 27 subpartes, integralizando-se a narrativa em 90 seções.

Incluímos nas seções os diários de Paloma que aparecem com numeração específica atribuída ao número de textos [*Pensamento profundo* e *Diário do movimento do mundo*] no sumário, mas não enumerados no conjunto das partes referentes a seções são narradas por Renée e que recebem títulos variados.

Os diários de Paloma e de Renée são intercalados na narrativa por meio de capítulos breves, marcados com letras de tipos diferentes, hora uma, hora outra personagem segue narrando histórias que se justapõem. Assim, as narrativas justapostas dos capítulos vão se desenvolvendo paralelamente em primeira pessoa.

Há uma aparente fragmentação das vozes narrativas, contudo, na leitura o que aparentemente fragmentaria a unidade narrativa mostra-se como elemento significativo na construção dos jogos associativos em que uma voz é o duplo da outra.

Paloma, escreve concomitantemente os dois diários, contudo com características diversas. Os diários exprimem percepções, pontos de vista, sentimentos e seus olhares para si e para os outros. Os diários de Paloma estão

carregados de fatores psíquicos, providos de sua subjetividade e de sua compreensão de mundo. Na primeira parte do livro em que aparece a definição de “diário”, quando a personagem Paloma está escrevendo o *Diário do movimento do mundo n. 1*, a mesma relata como teve a ideia de escrever um diário duplo, um outro escrito em que pudesse registrar seus *pensamentos profundos*:

É muito bom ter regularmente um pensamento profundo, mas acho que isso não basta. [...] Mas nos meus pensamentos profundos faço de conta que sou, há, afinal, uma intelectual (que debocha dos outros intelectuais). Nem sempre isso é muito glorioso, mas é muito recreativo. Assim pensei que era preciso compensar o lado ‘glória do espírito’ com outro diário que falaria do corpo e das coisas. Não os pensamentos profundos do espírito mas as obras-primas da matéria. Algo encarnado, tangível. Mas belo e estético também. Fora o amor, a amizade e a beleza da Arte, não vejo muitas outras coisas capazes de alimentar a vida humana. O amor e a amizade, ainda sou muito nova para pretender alcançá-los de verdade. Mas a Arte ... se eu tivesse de viver, isso teria sido toda a minha vida. [...] Na verdade tive essa ideia de um diário duplo (um para a mente, outro para o corpo). [...]. (BARBERY, 2008, p. 36-38)

O *Diário do movimento do mundo*, de acordo com as palavras de Paloma, “será, portanto, dedicado ao movimento das pessoas, dos corpos, e até, se realmente não houver nada para dizer, das coisas, e a descobrir aí algo que seja estético o suficiente para dar um valor à vida”. (BARBERY, 2008, p. 37) Em relação aos *pensamentos profundos*, Paloma diz: “Fixei-me como objetivo ter o máximo de pensamentos profundos e anotá-los neste caderno: se nada tem sentido, pelo menos que a mente se confronte com essa situação, não é mesmo?” (BARBERY, 2008, p. 24)

Os pensamentos profundos são marcados pelo monólogo interior de Paloma, nos quais ela cita a mente como cerne de seus escritos, utilizando-se do tempo presente, como se os pensamentos fluíssem no momento do discurso. No *Pensamento profundo nº 1*, afirma Paloma: “O importante não é morrer nem em que idade se morre, é o que se está fazendo no momento em que se morre”. (BARBERY, 2008, p. 24) O trecho mostra as marcas do tempo presente, que indicam a postura de Paloma em relação à morte.

Os diários são escritos quando Paloma encontra-se em seu esconderijo, isolada, longe da presença de seus familiares: “[...] eu me isolo ali onde não podem me achar. Só quero poder escrever em paz meus *pensamentos profundos* e meu *diário do movimento do mundo* [...]”. (BARBERY, 2008, p. 220). Os diários de Paloma são escritos em tipos de letras diferentes, marcando a alteração do

conteúdo expresso em cada um desses escritos. Este recurso funciona como uma pista visual para o leitor sobre a mudança de vozes narrativas no romance.

As marcas temporais no *Diário do movimento do mundo* mostram um momento passado, distinto do diário de *pensamentos profundos* mas a linguagem é introspectiva e intimista em ambos os diários. No *Diário do movimento do mundo*, nº 5, Paloma descreve: “Senti uma perversa impaciência subindo dentro de mim [...]”. (BARBERY, 2008, p. 225) Neste trecho é visível o momento de reflexão de Paloma, ainda que não seja um pensamento profundo, porém, em se tratando de um diário podem aflorar sentimentos também no *Diário do movimento do mundo*. Barbery brilhantemente distingue os discursos de Renée, que possui uma linguagem mais rebuscada, dos de Paloma, afinal, são 54 anos contra quase 13.

É importante, observar, que na abertura dos textos denominados *Pensamento profundo* há sempre um *hokku*, poema japonês em 3 versos, que funciona como síntese de cada *pensamento profundo* que é desenvolvido entre 2 e 7 páginas. São ao todo 15 seções denominadas e enumeradas como *pensamento profundo*, sendo que a derradeira seção desta natureza intitula-se *Último pensamento profundo*. A presença de elementos da cultura japonesa na obra de Muriel Barbery pode estar relacionada à proximidade da autora com o Japão⁷.

Refletimos, então sobre os poemas na forma do *hokku* dos antigos poetas de tradição japonesa e sobre o sentido da presença deste gênero na abertura das seções destinadas aos pensamentos profundos de Paloma.

De acordo com o pesquisador Gustavo Frade:

Dois termos são importantes para uma classificação do gênero dos mais famosos poemas de Bashô⁸: *haikai* e *hokku*. [...] *hokku* é a forma que se popularizou no

⁷ Muriel Barbery “Em 2007 foi laureada pela Villa Kujoyama, uma das mais importantes instituições culturais francesas no estrangeiro. Anualmente, essa residência situada em Kyoto acolhe 12 pesquisadores e escritores que desenvolvem um projeto relacionado à cultura japonesa [...]”. (AIRES, 2013, p. 20)

⁸ “Acredita-se que, em 1644, na antiga província de Iga, localizada em Honshû, a maior ilha que forma o território do Japão, nasceu Matsuo Kinsaku, que depois recebeu o nome de Matsuo Munefasa. Diz-se que quando se mudou do centro da capital do xogunato, Edo (atual Tóquio), para Fukagawa, na periferia, chamava a atenção em sua cabana uma bananeira plantada, de uma variedade japonesa que não dá frutos, chamada de *bashô* (*Musa basjoo*). Em pouco tempo, *bashô* passou a designar a cabana e também o poeta que hoje é o mais popular do século XVII japonês. [...]. Pela recepção ocidental no século XX, adquire importância também o termo *haiku*. O famoso padrão de cinco unidades rítmicas introdutórias, sete como desenvolvimento e mais cinco como conclusão (5-7-5), desenvolveu-se a partir de formas anteriores. A expressão poética em língua japonesa mais tradicional da aristocracia dos séculos VIII a XII era o gênero clássico chamado de *waka*, composto pelo padrão 5-7-5-7-7. Nos séculos seguintes, tendo o *waka* como base, **surgiu o**

Brasil como haikai ou *haikai* e desenvolveu tradição própria é inspirada pelo *hokku*, que designa a estrofe inicial daquelas sequências compostas em conjunto. [...]. **O *hokku*, desse modo, tem como especialidade captar, de forma sucinta, imagens da experiência humana diante da natureza e das mudanças do espaço e do tempo.** [...]. Pela posição especialmente importante nos poemas compostos em conjunto e por ter um sentido independente, poetas começaram a compor *hokku* sem pressupor uma continuação da sequência. No século XIX, Masaoka Shiki e outros poetas revitalizaram a composição dos poemas curtos, com unidade completa e esquema rítmico 5-7-5. Eles usaram o termo *haiku* para diferenciar sua nova produção daquela dos antigos mestres do *haikai* compositores de *hokku*. (FRADE, 2014, p. 140-149) (Grifos nossos)

Considerando-se que o gênero *hokku* faz parte da antiga tradição japonesa, uma composição coletiva entre os poetas e que o *hokku* tem por finalidade “captar” de modo sucinto “imagens da experiência humana diante da natureza e das mudanças do espaço e do tempo”, e considerando-se que *A elegância do ouriço* é um livro, por assim dizer enunciado por duas vozes narrativas, Renée e Paloma, e que a voz de Paloma se divide em duas: *O Diário do movimento do mundo* e *Pensamento profundo*, cujos modos de expressão e função são tornados claros pela personagem, a autora encontra na natureza dupla do diário, nas narrativas justapostas e nos poemas de abertura das seções, um recurso poético que agrega os valores da Multiplicidade e da Leveza, tal como propostos por Italo Calvino (1990) ao romance contemporâneo.

Para atingir Multiplicidade e Leveza, Muriel Barbery, em perspectiva intertextual, insere as formas poemáticas breves, tal como a brevidade dos capítulos, aliados a uma linguagem cuja força imagética se expande com o efeito do duplo e da simbologia, em que o jogo combinatório configura a textualidade cambiante da narrativa.

Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Calvino sinaliza para três acepções distintas que sintetizam suas considerações sobre a Leveza. A primeira se

***renga*, em que mais de um poeta, em performance coletiva, se alternavam ligando em sequência estrofes de 5-7-5 e 7-7, expandido a antiga forma de poema curto. O *haikai* surge como uma estética específica ou um modo particular de pensar a arte poética aplicada ao *renga*. Era o *haikai* no *renga*, “*renga* cômico” ou “bem humorado”, abandonando alguns elementos da estética aristocrática do *waka* e introduzindo o uso de palavras e temas mais populares. Pelo sucesso de público, alguns poetas que se destacavam podiam ganhar a vida como *haikaishi*, mestres do *haikai*. As escolas poéticas proliferavam, entre elas, a escola Shōmon, de Bashō. Ele introduz um tom mais sério aos poemas e aplica sua estética a outros meios, como a pintura e a escrita em prosa. [...]. Outra marca essencial do gênero é a composição particularmente atenta à construção de imagens e à sequência dessas imagens.** Por isso, as imagens e a ordem em que elas aparecem no texto são prioridades da tradução”. (FRADE, 2014, p. 140-149) (Grifos nossos)

refere ao despojamento da linguagem, que tem a ver com o ideal de precisão. A segunda descreve a narração

de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração [...]. A terceira diz respeito a uma 'imagem' figurativa da leveza que assuma um valor emblemático. [...]. Ao longo de seu discurso ininterrupto sobre o insustentável peso do viver, Leopardi traduz a felicidade inatingível com imagens de extrema leveza: os pássaros, a voz de uma mulher que canta na janela, a transparência do ar, e sobretudo a lua. (CALVINO, 1990, p. 30)

Calvino descreve imagens figurativas de leveza na imagem de Dom Quixote trespassando o moinho de vento e na poesia de Giacomino Leopardi, cuja habilidade estaria em aliviar a linguagem de todo o peso até fazê-la leve como a luz da lua. Calvino evidencia que a lua sempre teve esse poder de “comunicar sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento”. (CALVINO, 1990, p. 37). Tornar leve, não significa retirar a densidade do sentido, pelo contrário é na leveza que os sentidos se potencializam. Uma forma de atingir a leveza estaria no uso da linguagem simbólica e da alegórica.

A Multiplicidade está associada a um conjunto de textos e de conhecimentos que podem estar presentes em um texto. Calvino diz que “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p. 121) tem essa vocação. Para ilustrar o valor da multiplicidade escolheu o escritor italiano Gadda, pouco conhecido em sua época, pelo fato de este ver o mundo como um sistema de sistemas, “em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles” (CALVINO, 1990, p. 121).

O autor reconhece o traço da multiplicidade, também, na obra de Proust, quando escreve seu romance enciclopédico, para o qual “o mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível”. (CALVINO, 1990, p. 126). A ideia de multiplicidade contempla noções de deslocamentos temporais, desterritorializações e fraturas epistemológicas que se constituem características da contemporaneidade.

O *Último pensamento profundo* é dedicado a Renée, após o acidente de atropelamento por um carro ao tentar proteger um mendigo que estaria bêbado no meio da rua. Na tentativa de salvá-lo, Renée é atropelada. Paloma escreve:

Hoje de manhã, a sra. Michel morreu. Foi atropelada por uma caminhonete da lavanderia, perto da Rue du Bac. [...] foi Kakuro quem me deu a notícia. [...] Pela primeira vez na vida senti o significado da palavra nunca. [...] Descemos juntos, lá pelas cinco horas até a casa da sra, Michel (quer dizer, de Renée) porque ele queria pegar as roupas e leva-las ao necrotério do hospital. [...] Mas ao atravessar o pátio, nós dois paramos de repente, ao mesmo tempo: alguém sentara ao piano, e se ouvia muito bem o que se tocava. Era Sathie, [...]. 'Acho que Renée gostaria deste momento', disse Kakuro. [...] Pensando sobre isso, [...] me digo que, finalmente, talvez seja isso a vida: muito de desespero mas também alguns momentos de beleza em que o tempo não é mais o mesmo. É como se as notas de música fizessem uma espécie de parênteses no tempo, uma suspensão, um além aqui mesmo, um sempre no jamais. Sim, é isso, um sempre no jamais. Não tenha receio, Renée, eu não me suicidarei [...]. Pois, por você, eu perseguirei daqui em diante os sempre no jamais. A beleza nesse mundo. (BARBERY, 2008, p.346)

O *Último pensamento profundo* apresenta uma tonalidade diferente na escrita de Paloma, denota-se a passagem para um tempo de mais maturidade. Destaca-se, a poeticidade do texto que torna leve a cena da despedida. A música conduz a passagem.

Os valores de leveza e de multiplicidades podem ser reconhecidos no romance de Muriel Barbery, considerando-se a riqueza intertextual presente na obra, a estrutura narrativa compósita, a alusão a histórias que se justapõem, a inserção da escrita fragmentada dos diários por figuras femininas vivendo fases diferentes da vida, e dos poemas que acessam a tradição japonesa do gênero *hokku*. Os jogos associativos realizados por meio do tema do duplo e da simbologia asseguram o princípio da leveza, o modo polifônico e intertextual assegura o valor da multiplicidade contemplada no romance.

2.3 SIMBOLOGIA E TRANSVERSALIDADES DE SENTIDOS

A literatura, assim como as demais linguagens artísticas se alimentam de imagens simbólicas, imagens poéticas, matéria-prima da criação artística e do conhecimento, cujo potencial está em evocar conteúdos arquetípicos. *A elegância do ouriço* apresenta tanto no nível da estrutura narrativa, quanto no conteúdo diversos elementos que remetem a significados simbólicos.

Nesta parte do estudo, demonstramos a relação dinâmica que a autora cria, por meio da linguagem simbólica e poética, na construção das personagens em analogia ao espaço social em que habitam e seus conflitos interiores.

Para Mircea Eliade (2012), o ser humano se constitui por fatores históricos, mas não somente, "cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História" (ELIADE, 2012, p.9). De acordo com o autor a função de um símbolo é a de revelar uma realidade total, inacessível aos outros meios de conhecimento: "a coincidência dos opostos, por exemplo, tão abundantemente e tão simplesmente expressa pelos símbolos, não é dada em parte alguma do Cosmos, e não é acessível à experiência imediata do homem nem ao pensamento discursivo" (ELIADE, 2012, p. 72). O símbolo contém um conhecimento que é próprio a uma cultura, mas ao mesmo tempo tem o potencial de acionar relações de aproximações entre outras diversas culturas.

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. XXI), apontam que a história do símbolo comprova que qualquer coisa pode adquirir valores simbólicos, seja ela natural (pedras, animais, flores, fogo, rios, raio etc) ou abstrata (número, ideia, forma geométrica etc). Desta forma, por meio dos símbolos, objetos comuns adquirem ilimitáveis novos significados.

Emílio Soares Ribeiro observa que:

O estudo do simbólico passou a ser contemplado pela psicologia a partir de Freud e depois com Jung, os quais não procuraram os símbolos em manifestações culturais ou religiosas, mas tentaram identificá-lo na psique do homem. Para a escola freudiana, a palavra símbolo exprime, de modo indireto, figurado e difícil de decodificar, o desejo ou os conflitos. Nessa lógica, o símbolo seria a relação que une o conteúdo manifesto de um comportamento, de um pensamento, de uma palavra, ao seu sentido latente. (RIBEIRO, p. 48, 2010).

A relação entre os símbolos e modos de configuração de personagens na literatura, no teatro e no cinema tem aproximação com o modo como as escolas freudiana e jungiana compreendem a linguagem simbólica e o homem.

Mircea Eliade (2012), assevera que para a psicanálise, as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique, mas respondem a uma necessidade e cumprem o papel de revelar as mais íntimas modalidades do ser.

O pensamento simbólico é responsável por revelar condições profundas da realidade humana, aquelas que escapam à linguagem conhecida e à razão discursiva, sendo seu estudo importante para conhecer estes aspectos inatos e que independem das condições históricas em que o indivíduo se insere, daí, sua recorrência nas linguagens artísticas.

De acordo com Maria Aparecida Rodrigues (2011), o símbolo embrenha-se no desconhecido e estabelece, então:

paradoxalmente, a comunicação com o incomunicável. Dessa forma, a palavra-símbolo projeta nela própria a essência humana e transcende, ao mesmo tempo, a si mesma. O escritor faz que a palavra transborde os oceanos e navegue os mares com imagens e símbolos que refletem, como espelho, o universo em movimento e o homem em metamorfose. Os símbolos e imagens metafóricos transcendem os limites da própria palavra e a faz resplandecer em múltiplas faces. (RODRIGUES, 2011, p. 120)

A linguagem do símbolo acrescenta um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem minimizar os seus valores próprios e imediatos, ao contrário. O pensamento simbólico.

Octávio Paz (1972) fala sobre o poder da linguagem do símbolo e das imagens poéticas evocadas a partir do poema, o que pode ser estendido para a compreensão de outras formas literárias. “A imagem é uma frase em que a pluralidade dos significados não desaparece. A imagem permite e exalta todos os sentidos das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1972, p.38), já a percepção do símbolo é individual e varia de indivíduo para indivíduo, influenciada por diferenças socioculturais.

Rotular a interpretação de um símbolo como sendo única ou principal é arremeter certo juízo de valor. Ainda assim, relações históricas e determinadas interpretações se fazem necessárias, obedecendo-se a uma cronologia das culturas. O símbolo transcende o significado convencional, está repleto de subjetividade e, portanto, supõe uma descontinuidade de sentidos totalizantes.

No entanto, não elimina os elementos intelectuais e a expressão direta de uma obra de arte, nem suprime a realidade e o signo, mas acrescenta eles imaginativos. É assim que, quando uma pessoa insere um sentido ao símbolo, se poderá conhecer o seu íntimo, uma sociedade ou um povo. Isso ocorre porque o símbolo está ligado também a uma psicologia coletiva, não se restringindo a algo simplesmente individual.

Muriel Barbery recorre, na narrativa de *A elegância do ouriço* a elementos simbólicos e metafóricos que ampliam a significação do texto.

Por meio de metáforas e de imagens simbólicas, objetos comuns do cotidiano das personagens assumem significados novos. Símbolos e metáforas apontam para

o caráter plurissignificativo da obra. Nessa perspectiva, se faz importante mencionar a relação com a metáfora do ouriço no texto.

Renée tem a elegância do ouriço, aos olhos dos outros é sisuda e fala pouco, um ser que repele por seus espinhos, mas no olhar de Paloma, Renée revela afetuosidade, elegância e leveza.

Uma das passagens marcantes do livro se passa quando Renée, portadora de uma nova postura sobre si mesma, é convidada a jantar com o Sr Kakuro, estabelecendo-se entre as personagens uma relação de afinidade e apreço.

Ao serem apresentados por uma moradora do prédio, por ocasião da entrega da chave da caixa de correios ao novo morador, Renée e Kakuro se reconhecem enquanto leitores através de uma citação de *Anna Karênina* (1873), de Leon Tolstói. Kakuro ao perguntar a Renée se ela conhecia os antigos moradores provoca um diálogo que a inquieta.

‘Conhecia os Arthens? Disseram-me que era uma família extraordinária’, diz.
 ‘Não’, respondo, de pé atrás, ‘não os conhecia particularmente, era uma família como as outras daqui’.
 ‘É, uma família feliz’, diz a sra. Rosen, que visivelmente se impacienta.
 ‘Sabe, todas as famílias felizes se parecem’, resmungo para me ver livre da conversas, ‘não há o que dizer a respeito delas’.
 ‘Mas as famílias infelizes o são cada uma a seu jeito’, ele diz me olhando de um modo estranho, e de repente, embora pela segunda vez, eu estremeço. (BARBERY, 2008, p. 143)

Kakuro completa a frase pronunciada por Renée que remete às primeiras palavras de Anna Karênina “Todas as famílias felizes são iguais, as infelizes são infelizes cada uma a sua maneira”. (TOLSTÓI, 2011, p. 34). Palavras em que a heroína que dá título ao conhecido romance de Tolstói contrapõe famílias felizes às infelizes.

Em *Anna Karênina*, a infelicidade se refere à perda da fortuna e também ao *phatos*, ao sofrimento amoroso, mas o que se destaca na obra é a luta contra os determinismos e as convenções sociais. Na obra, a possibilidade de superação dos determinismos e das convenções torna-se uma luta da personagem pela autenticidade.

Em *A elegância do ouriço*, a personagem Renée, apesar das convenções sociais e culturais sente que partilha algo em comum com Kakuro, a visão crítica, o gosto pela arte e pela literatura. A princípio, o envolvimento com Kakuro, rico e

enigmático, é algo que não está nos planos de Renée. A oferta do livro de Tolstói, o convite para jantar, a conversa no restaurante, o passeio pela rua, tomam um significado especial tanto para Renée como para Kakuro. Renasce em Renée seu lado feminino e então, concebe uma relação muito diferente daquela tida com seu ex-marido, com quem não compartilhava preferências artísticas e sensibilidade. Esses elementos são encontrados através das diferentes etapas do relacionamento deles.

A personagem ao cortar o cabelo, se vestir elegantemente, e estar acompanhada de seu vizinho japonês, assume uma postura desconhecida aos demais moradores do prédio. Ao atravessar o *hall* de entrada do prédio, elegantemente conversando com o Sr Kakuro, uma das moradoras os cumprimenta com naturalidade, sem notar que a mulher que o está acompanhando é a *concierge*. A moradora do prédio, em que Renée trabalha, não a reconhece ao vê-la fora do papel de *concierge*, sendo que é nesse momento que Renée toma conhecimento de si como uma mulher atraente, uma senhora que sai para jantar com um amigo.

Posteriormente, Paloma, que nessa altura frequentava a casa de Kakuro, cria laços de amizade com Renée.

Kakuro promove então o encontro dessas duas personagens e faz com que, pouco a pouco, cada uma delas deixe seu esconderijo e abandone a sua imensa solidão. Este fato é significativo, pois é o “estrangeiro” ao meio cultural francês quem promove o reconhecimento do Outro. Kakuro não se obriga às convenções sociais vigentes e pode ultrapassar barreiras culturais, possibilitando a emergência do reconhecimento identitário entre as personagens.

As transformações ocorridas com a personagem Renée indicam como esta, representada pelo ouriço da trama, mostra sua elegância e faz com que Paloma descubra que é possível viver de uma maneira mais livre quando se assume a própria identidade. A identificação consigo mesma simboliza o renascimento da personagem Renée.

Antes de conhecer Kakuro, Renée se esforçava para esconder, aquilo que, aos olhos de outras pessoas, não correspondia ao clichê de *concierge*: “Exibo, condescendentemente, essas virtualhas de pobre, realçadas pela característica apreciável de que não têm cheiro [...] as ditas *concierges* tem gatos gordos e hesitantes que cochilam o dia inteiro em cima de almofadas cobertas de capas de crochê”. (BARBEY, 2008, p. 16).

Mikhail Bakhtin (1981) reflete sobre a linguagem como fortalecimento do caráter através de elementos que se encontram em relações pessoais como: ideologias opostas, interesses sociais e valores que agregam um emaranhado de significados. A linguagem evidencia traços de mudanças de olhares de mundo através de movimentos sociais que determinam essas relações.

A protagonista Renée, desconstruída física e emocionalmente nos capítulos “Os milagres da Arte” e “O caniche como totem”, sofre uma metamorfose por meio da amizade de Paloma e Kakuro. Antes da chegada desses dois personagens a vida de Renée é solitária, tinha como companheiro apenas seu gato de estimação e sua amiga Manuela. Mas o relacionamento de Renée e Kakuro desloca Renée da situação de “morte” simbólica para uma situação de vida mais autêntica, até o acontecimento de sua morte ocorrida por acidente, conforme descrita por ela mesma na seção 23, intitulada “Minhas camélias”

Eu morro. Sei com certeza próxima da adivinhação que estou morrendo, que vou falecer na Rue du Bac, numa bela manhã de primavera, porque um mendigo chamado Gégéne, tomado pela dança de São Guido, divagou na rua deserta sem se preocupar com os homens nem com Deus. Na verdade, não tão deserta, a rua. Corri atrás de Gégéne, largando bolsa e cesta. E, fui atropelada. (BARBERY, 2008, p. 339)

O fragmento da seção 23, ao iniciar com o título “Minhas camélias”, faz referência ao fato de que Renée cultivava essa flor no jardim do prédio em que era *conciérge*, o fazia como um ato de rebeldia ao jardim geometricamente cuidado pelo jardineiro francês. Instalava em meio à lógica geometrizada do jardim francês, camélias. A Rue du Bac “não estava tão deserta”, por que para Renée, o mendigo Gégéne não era um ser invisibilizado. O gesto de tentar salvar Gégéne que dançava no meio da rua sem se preocupar com os homens nem com Deus indica traços da humanidade de Renée e de sua mirada irônica para a sociedade que invisibiliza pessoas como Gégéne e Renée, cuja morte não faz sentido aqueles que não as enxergam.

Ironicamente, apreciava o jardim e suas camélias despercebidas pelos moradores que, com todo o luxo no interior de seus apartamentos, não tinham tempo para admirar o espaço.

Como se decide o valor de uma vida? O que importa, me disse Paloma um dia não é morrer, é o que se está fazendo no momento de morrer. O que eu estava fazendo no momento de morrer?, pergunto-me com uma resposta já pronta no calor de meu coração.

O que eu fazia?

Tinha encontrado o outro, e estava pronta para amar.

Depois de cinquenta e quatro anos de deserto afetivo e moral, apenas colorido pela ternura de um Lucien que era apenas uma sombra resignada de mim mesma, depois de cinquenta e quatro anos de clandestinidade e de triunfos mudos no interior acolchoado de um espírito isolado, depois de cinquenta e quatro anos de ódio por um mundo e uma casta que eu transformara em exutórios de minhas fúteis frustrações, depois desses cinquenta e quatro anos de nada, de não encontrar ninguém nem de estar jamais com o outro:

Manuela, sempre.

Mas também Kakuro,

E Paloma, minha alma gêmea.

Minhas camélias.

Bem que eu tomaria com vocês uma derradeira xícara de chá. (BARBERY, 2008, p. 344)

No texto dessa seção destacam-se paralelismos, repetições e o recurso do livre fluxo de consciência na narrativa. Tais recursos ampliam a carga semântica das imagens poéticas⁹ e simbólicas evidenciadas pela imagem mental de Renée no espaço intervalar entre vida e morte. Intervalo em que a personagem recorda-se da sua posição ideológica, revela seu olhar para a vida, para si mesma. Recorda paisagens e personagens literárias, suas camélias e o tempo do chá com as pessoas que aprendera a conhecer. Os fatos recordados e as pessoas citadas são já sombras, as personagens e as paisagens literárias são ilusões, imagens poéticas duplicadas, o que nos remete a Clément Rosset (1998, p. 21), quando este diz que “a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo”. A duplicação seria a repetição eterna da ausência do presente. Para Sônia Leite (2009, p. 179) “duplicar é a própria condição da alteridade e da falta de significar a existência humana”.

Os períodos da escrita dessa seção são breves e separados por grande espaço em branco nas páginas, recursos literários, que do plano do significante ganham dimensões de significado, assim expande-se a leitura para além do final da *diegese*. O leitor pode experimentar a epifania do conhecimento.

⁹ Bosi (2001, p. 31) comenta que a imagem, “[...], seria a criação de uma percepção especial da realidade, em que o visível de certa forma se interioriza e o subjetivo se concretiza. [...] faz parte do aspecto simbolizante da poesia, que, como já dissera Hegel, é o luzir ou transparecer sensível da idéia”.

Antonio Candido (2000) lembra que o criador (o autor) da personagem ou da “realidade” ficcional, delimita-a, mostrando-a de modo coeso e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que só é possível por meio da literatura. De acordo com o autor:

Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora as mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser. (CANDIDO, 2000, p. 64)

A morte experimentada por meio da arte carrega, em geral, uma simbologia relacionada ao tema da obra. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 622), a morte é ainda “Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da Vida)”.

No romance *A elegância do ouriço*, a morte de Renée gera vida em Paloma, que definitivamente desiste do suicídio: “Não tenha medo, Renée, não me suicidarei e não queimarei nada de nada”. (BARBERY, 2008, p. 350). A personagem aprende a superação das perdas e da “angústia” de existir em um mundo que parece não fazer sentido.

Considerando-se a forte presença de elementos da cultura japonesa na obra de Muriel Barbery, inclusive com relação à morte, lembramos que para diversas culturas, incluindo a japonesa, a morte significa a aceitação de algo inevitável. No Japão há predominantemente duas religiões: o Xintoísmo e o Budismo. Como parte dos eventos de passagem, existem rituais religiosos onde as pessoas vivas são encorajadas a manter contato com os mortos. Altares dedicados aos ancestrais, oferta de alimentos aos entes falecidos e visitas a santuários e templos são representações e práticas que ajudam a lidar com a perda naquela cultura. No Japão, o dia dos mortos é celebrado de maneira diferente do ocidente. A festa budista *O-bon* acontece todo dia 15 de julho e durante a data é permitido aos mortos visitar os familiares. São acesas lanternas que servem de guia aos bons espíritos e danças fúnebres são realizadas para afastar os maus espíritos.

Retomamos aqui, a base do conflito psíquico vivido pela personagem Paloma. Cercada por uma família que, segundo ela, lhe tratavam com indiferença, por um mundo afogado em futilidades e pela difícil tarefa de transpor ciclos. A vida para ela

se tornara confusa, sem sentido e demasiadamente desordenada, cometeria, então, suicídio quando completasse treze anos. Paloma tem no nome a referência à ave, poderia voar, mas sente-se presa como um peixe vermelho dentro do aquário, pode ouvir, mas não pode ser ouvida.

As pessoas creem perseguir as estrelas e acabam como peixes-vermelhos num aquário. Fico pensando se não seria mais simples ensinar desde o início às crianças que a vida é absurda. Isso privaria a infância de alguns bons momentos, mas faria o adulto ganhar um tempo considerável – sem falar que, pelo menos, seríamos poupados de um traumatismo, o do aquário. (BARBERY, 2008, p.20)

Paloma está para completar 13 anos e não mais deseja cometer suicídio, por que talvez tenha encontrado um motivo pelo qual vale a pena viver.

Jung (2002, p. 161) constatou que “para a maioria das pessoas os anos da juventude caracterizam-se por um despertar gradativo, um estado no qual o indivíduo se torna, aos poucos, consciente do mundo e dele mesmo”. Considerando a simbologia contida no número treze, faz sentido pensar sobre a idade de treze anos de Paloma como marco para o suicídio. Para Chevalier & Gheerbrant (2009, 902-903) o número treze, desde a antiguidade, foi analisado como mau agouro, uma “evolução fatal em direção à morte, em direção à consumação de um poder, visto que este é limitado: esforço periodicamente interrompido”. De maneira geral, este número foge a ordem e aos ritmos do universo, sendo considerado uma iniciativa má, do ponto de vista cósmico, visto que a ação da criatura se torna cega e insuficiente uma vez que não se encontra harmonizada com a lei universal. Para os Astecas é considerado o término de um período temporal, mas como um eterno refazer, tal como Sísifo, eternamente escalando o rochedo com uma enorme pedra nas costas. A passagem do doze ao treze representa simbolicamente, um “estágio a ser alcançado”.

O número sete da Rue de Grenelle remete a um número cabalístico, segundo Chevalier & Gheerbrant (2009) corresponde a uma totalidade, a um ciclo completo que sugere o sentido de uma mudança após a conclusão de um período, uma renovação positiva. Este número está relacionado à construção do espaço de ambientação da narrativa em que são narradas as experiências de passagens da vida de Renée e de Paloma, como ciclos que se fecham e outros que se desdobram para novas experiências humanas

Além das associações imagéticas possíveis pela numerologia contida na construção da narrativa, também, chama a atenção do leitor a presença de animais

que ocupam lugares destacados junto aos seus donos, fato observado pelos nomes e tratamento que recebem.

O gato é um destes animais. As narradoras protagonistas Renée e Paloma possuem gatos como animais de estimação, além de Kakuro Ozu. O gato de Renée se chama propositadamente Leon, em homenagem ao escritor russo Lev Nikolayevich Tolstói, também, um de seus escritores preferidos.

Na narrativa, Renée cita duas obras desse autor, *Guerra e paz* (1869) e *Ana Karenina* (1971). O romance *Ana Karenina* é o primeiro ponto em comum entre Renée e Kakuro, quando, no capítulo “Sob a casca”, Renée descobre, por meio de Manuela, que os gatos de Kakuro levam os nomes dos protagonistas do romance *Ana Karenina*.

Os gatos de Paloma – que na verdade não pertencem à Paloma, mas à família dela, uma vez que não há menção sobre quem seja o dono deles – se chamam Constitution e Parlement, traduzindo, Constituição e Parlamento. Ao nos atentarmos para os nomes, é possível considerar que os gatos pertenciam ao pai de Paloma, que era deputado, pois, deputado, constituição e parlamento se encontram no mesmo campo linguístico. Como referido acima, Kakuro também tinha dois gatos, Levin e Kitty.

Os gatos de Renée e Paloma, com exceção dos de Kakuro apresentam algumas características físicas e comportamentais similares. Renée descreve seu gato Leon. “Vivo sozinha com meu gato, um bichano gordo e preguiçoso, cuja única particularidade digna de nota é ficar com as patas fedendo quando é contrariado”. (BARBERY, 2008, p. 15); “[...] alimento [...] meu gato, Leon, que só é gordo por causa dessas comidas que deveriam ser destinadas a mim, e que se empanturra ruidosamente de presunto e macarrão na manteiga [...]” (BARBERY, 2008, p. 16), apesar de Leon também se alimentar de nabo, bofe e comidas abjetas, como pasta de miolos e resto de pele úmida de porco; “[...] Leon ronca loucamente na poltrona de ver TV [...]” (BARBERY, 2008, p. 247). Mas como todo símbolo sempre carrega uma dualidade, o gato é um ser livre e pouco apegado ao dono, por isso, aparece no jogo entre esconder e revelar imagens que podem evocar a labilidade das aparências.

Os jogos associativos que contemplam o tema do duplo são recorrentes na narrativa, construindo duplicidades que podem expressar irradiações e espelhamentos, por exemplo: os espaços internos e externos do microcosmo do

luxuoso edifício número 7 da Rue de Grenelle. É possível verificar a relevância do duplo nos espaços que remetem a: alto/baixo, elevadores, escadas - abertos/fechados, interior dos apartamentos, jardim, sala de chá, biblioteca - frente/fundo, hall/ quarto de fundos de Renée, rua. São espaços de ambientação de cenas que se desdobram, revelam contrastes e aproximações entre as personagens e suas ideias, dão a conhecer ao leitor imagens-lugares em que as personagens podem ser mais autênticas e em outros em que prevalecem a aparência social.

Observamos que a temática do conhecimento humano e do reconhecimento da alteridade está presente na obra de Muriel Barbery e que os recursos intertextuais e jogos composicionais da narrativa, evidenciados pela linguagem do símbolo e do duplo demarcam a abertura do romance, características estas que motivam outras leituras sobre a obra, a exemplo da adaptação fílmica *Le hérisson* (2009) realizada por Mona Achache.

O modo composicional dos capítulos e dos subcapítulos, a presença de poemas japoneses na abertura dos diários de Paloma, presença de uma rica linguagem imagética, além da escrita de capítulos breves assinala o potencial intermediário do romance.

O estudo da obra fílmica potencializa a compreensão da leitura da obra da autora francesa e pode vir a ser mais um importante objeto na formação leitora de estudantes, fato que nos motiva a pensar nas contribuições sobre a intermedialidade na relação romance e filme.

CAPÍTULO III

ENCONTROS INTERMÍDIAS: A *ELEGÂNCIA DO OURIÇO*, DE MURIEL BARBERY E *LE HÉRISSEON*, DE MONA ACHACHE

[...] *É natural, portanto, que nem mesmo críticos especializados tenham a necessária sutileza para procederem à análise das idéias de uma obra e do seu conjunto de imagens poéticas. Pois, na arte, uma idéia só existe nas imagens que lhe dão forma, e a imagem existe como uma espécie de apreensão da realidade através da vontade, que o artista realiza de acordo com suas próprias tendências e as idiossincrasias de sua visão de mundo.* (TARKOVSKI, 2002, p. 61)

O filme *Le hérisson* (2009) é uma adaptação livre do romance *L'Élégance du Hérisson* (2006), da escritora francesa Muriel Barbery. O filme tem direção e roteiro de Mona Achache, foi produzido na França e não foi lançado oficialmente no Brasil. O filme tem duração de 100 minutos e está indexado na categoria drama, protagonizado pelas atrizes Josiane Balasko e Ariane Ascaride.

Este capítulo da dissertação volta-se para um estudo das contribuições da intermedialidade na relação entre o romance de Muriel Barbery e a produção fílmica dirigida por Mona Achache. Para isso, partimos de uma revisão dos conceitos de intermedialidade e adaptação fílmica nos processos de tradução entre linguagens artísticas no contexto dos estudos comparados.

3.1 CONTRIBUIÇÕES DA INTERMEDIALIDADE NOS PROCESSOS DE COMPREENSÃO E INTERPRETAÇÃO

Os conceitos de intermedialidade e adaptação fílmica são tratados a partir da teoria da literatura e inserem-se ao domínio da Literatura Comparada.

É sabido que a ideia de comparação remonta à Aristóteles, uma vez que sua poética já apresentava uma forma de comparatismo. Basta lembrar que Aristóteles,

em sua poética, começa comparar a poesia, com música, com a dança distinguindo os modos de produção da mimese.

Após um parágrafo inicial, que é ao mesmo tempo um título e o sumário geral do Tratado, é introduzida a noção de mimesis (“imitação”) que, aliás, atravessará todo o livro. Encontra-se na epopeia e na tragédia e também na comédia e no ditirambo, bem como em grande parte na música da flauta e da cítara. Realiza-se pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, embora se reconheça a existência de artes que se limitam a usar a melodia e o ritmo (como tocar siringe) ou mesmo o ritmo sem melodia (como a dança). Neste passo não se define, contudo, a noção de mimesis. Por outro lado, os leitores de Platão sabem até que ponto este conceito é importante nos diálogos do Mestre ateniense, particularmente - mas não só - na República, onde, de acordo com o plano educativo para a cidade ideal, o autor condena sucessivamente as imitações de tudo o que não for perfeito, é termina por declarar que a mimesis está três pontos afastada da natureza, logo, distante da verdade. O desfecho desta argumentação conduz a um dos passos mais célebres do diálogo: a condenação da poesia [...]. (ARISTÓTELES, p.11, 2008)

A ideia de comparação, também, já estava presente na obra, *República* de Platão, onde os diálogos expõem sobre a questão da cópia e da influência:

Sócrates — Já falamos muito a respeito dos discursos. Falemos agora do estilo, e então teremos analisado completamente tanto os temas quanto as formas.
 Adimanto — Não entendo o que queres dizer.
 Sócrates — Contudo, é necessário que entendas. Explicarei de forma diferente. Tudo o que dizem os poetas e prosadores não se refere a acontecimentos passados, presentes ou futuros?
 Adimanto — Não poderia ser diferente.
 Sócrates — E para isso não se servem de simples narrativa, por intermédio da imitação, ou por meio de ambas?
 Adimanto — Ainda preciso entender com maior clareza
 [...]
 Sócrates — Mas, quando ele faz um discurso como se se tratasse de outra pessoa, não dizemos que aproxima o máximo possível seu estilo àquele da pessoa que fala?
 [...]
 Sócrates — Aproximar-se de alguém na voz e na aparência não significa imitar aquela pessoa com quem queremos nos assemelhar?
 [...]
 Sócrates — Contudo; se o poeta jamais se ocultasse, seus versos e suas narrativas seriam criados sem imitações. Não me digas de novo que não entendes; explico-te como isso poderia acontecer. Se Homero, após ter dito que Crises trouxe o resgate da filha, como suplicante dos aqueus, principalmente dos reis, em seguida falasse, não como se fosse o próprio Crises, mas ainda como Homero, não se trataria de imitação, porém de mera narrativa. Seria aproximadamente desta maneira... [...]. (PLATÃO, 1987, p. 114–119)

Desde os tempos remotos verifica-se aproximação entre linguagens artísticas sob diferentes trânsitos, pois elas se alimentaram mutuamente umas das outras.

Este fenômeno torna-se mais evidente no século XVIII e XIX com a expansão econômica e cultural entre povos e línguas, sobretudo, a partir do campo da Tradução, levantando-se aí questões no campo da Teoria Literária e da Literatura de modo geral. Os problemas levantados nessa época, no que diz respeito aos estudos interartes, são problemas antigos por estarem ligados ao domínio da estética em geral. Justamente o surgimento e a consolidação desse termo “estética”, ao longo do século XVIII, é que vai ser fundamental para que se possa pensar depois na relação da literatura com as outras artes.

O termo estética vem da filosofia grega, *aisthêtiké*, que significa “que tem a faculdade de sentir ou de compreender; que pode ser compreendido pelos sentidos” (MACHADO, 1987, p.68), e está ligado, dentro da filosofia grega, a todo e qualquer fenômeno relativo à percepção. Já que, dentro da filosofia a questão da percepção está relacionada à percepção de universos que se incluem os fenômenos artísticos, paulatinamente, ao longo dos séculos XVII e XVIII, o conceito de “estética” foi cada vez mais sendo associado ao belo, e as artes em geral.

De acordo com Jean-Yves Pranchère (1988), Alexander Baumgarten, no século XVIII, sistematizou um conjunto de saberes, visto até então isolados, denominando de “Ciência Estética¹⁰”, consolidando, então o uso do termo “estética”, tal como se conhece hoje, ou seja, estética no campo da filosofia é que estuda prioritariamente a arte. Posteriormente tem-se uma crítica a esse termo em Hegel, que propõe, ao invés de estética, a ideia de filosofia da arte, dando uma outra dimensão para o domínio da arte, um pouco diferente daquela dada por Baumgarten.

Por outro lado, segundo Mirian de Paiva Vieira (2016), o poeta e filósofo Gotthold Ephraim Lessing, em sua obra *Laocoonte*, propõe o estudo das fronteiras entre a poesia e a pintura, aproximando as duas artes, tentando entender que existe algo de poesia na pintura e algo de pintura na poesia, como um quadro que parte de um tema poético, ou poemas que usam procedimentos de *écfrase*¹¹, ou seja, uma

¹⁰ Alexander Baumgarten tratou juntamente "as relações estabelecidas entre três domínios, até então, tratados como autônomos: o da arte, o da beleza e o da sensibilidade do sujeito humano" (PRANCHÈRE, 1988, p. 8). Disponível em: file:///D:/Downloads/1292-1965-1-SM.pdf. Acesso em 12 de junho de 2020.

¹¹ “[...] esse recurso retórico utilizado pelos gregos, e também pelos romanos, na Antiguidade foi incorporado pelos estudos da intermedialidade na contemporaneidade” (VIEIRA, 2016, p. 20). “A ‘écfrase’ é definida por manuais retóricos gregos (os *Progymnasmata*) como um tropo (figura de

descrição imagética. Assim, o estudo do aspecto pictorial dentro da poesia, e do aspecto poético dentro da pintura constitui o cerne da obra de Lessing, que teve uma experiência bastante duradoura dentro dos estudos de estética e que vai consolidar no final do século XIX a ideia de estética comparada.

Ao final do século XIX, surgem várias formas de disciplina ou de ciência que partem desse princípio da comparação, um exemplo é o da gramática comparada que será fundamental para o desenvolvimento da linguística, da mesma maneira vários pensadores e filósofos desenvolvem a ideia de estética comparada, e isso será fundamental para se entender o surgimento daquilo que se chamou, a partir dos anos 60, de estudos interartes, o que quer a relação da literatura com a pintura, com a escultura, com a música e todo tipo de estudos que relacionam as artes entre si.

Segundo Claus Clüver (2008), mais recentemente na Alemanha, nos anos 80, surge um conceito que deriva, de certa maneira, da estética comparada, da obra de Lessing, que é o conceito de intermedialidade. Conceito este que vem de pesquisadores de germanística e comunicação, e a partir desse conceito foi possível comparar não apenas as artes, mas todas as formas de comunicação midiática.

Nesta perspectiva, dentro dos estudos de intermedialidade é possível pensar a presença da fotografia no cinema, a presença do cinema na literatura, a presença da televisão no cinema, a importância que pode ter a imprensa dentro da literatura, e assim por diante. Isso tudo é de certa maneira um sinal de abertura do campo literário para uma série de manifestações culturais que partem dessa ideia do que se chama hoje de convergência.

O surgimento dessas mídias convergentes aponta para uma direção da necessidade de uma compreensão mais aprofundada dos fenômenos, mais universal. E de certa maneira dentro da teoria da literatura o surgimento dos estudos interartes já vinha apontando para essa necessidade de uma compreensão da literatura em relação às outras artes, e da literatura como fenômeno cultural, como

pensamento). Segundo Hélio Teão, esse 'discurso descritivo' (TEÃO apud CHINN, 2007, p. 267) é uma 'composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado' (TEÃO apud RODOLPHO, 2012, p. 163). Etimologicamente, o termo vem de uma combinação do verbo grego *phrazein/phrazein* (contar, declarar, pronunciar, mostrar) com o prefixo *ek-* (fora ou completamente, integralmente), ou seja, a *ekphrasis* deve revelar ou relatar algo em seus mínimos detalhes. Em latim, é traduzido como *descriptio*. O termo foi retomado no século XIX de modo a definir um tipo específico de descrição literária, como consta no *Dicionário clássico Oxford*, que define *écfrase* como 'uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário' (THE OXFORD..., 1996, p. 515). [...] (VIEIRA, 2016, p. 23).

parte de um ambiente cultural, de uma situação cultural, e, enfim, como algo que não está isolado de todo o resto da produção cultural.

No âmbito do interesse a ser explorado nesse histórico, importa saber que neste percurso o desenvolvimento da relação da literatura com outras mídias se mostrou presente nas pesquisas, de modo a acrescentar e dar novo sentido a esse passado, reconhecendo o imenso mosaico de nossa cultura para os estudos das relações entre artes. Junto a estes novos conceitos e com a inserção de novas tecnologias, surgiram diversos estudiosos que foram modificando a nomenclatura que norteavam as pesquisas comparatistas.

É importante salientar que a ressignificação de produção em massa da mídia, chama a atenção de teóricos e pesquisadores que, conseqüentemente, começam a valorizar essa nova forma de abordagem artística, tornando-a objeto de estudo em suas pesquisas. Da mesma forma que as artes canônicas permaneceram em uma relação de correspondência, as linguagens midiáticas, também, se intercalando mutuamente, de forma que “[...] o rótulo ‘Estudos Interartes’ tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais” (CLÜVER, 2008, p. 18).

Claus Clüver mostra preocupação com o termo “Estudos Interartes” pelo fato de se tornar recorrente a introdução de objetos que não faziam parte da classificação do que era considerado como arte, e mesmo assim, passaram a ser fonte de pesquisas nos estudos interartes e interartísticos. Por conseqüência, um novo termo surge abrangendo toda tradição dos estudos comparados das artes, da mesma maneira as novas interrelações entre as diversas mídias:

Assim, não apenas por razões de intraduzibilidade para línguas como o alemão (este causa dificuldades consideráveis num discurso internacional), mas antes, ainda, devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de ‘artes e mídias’, com a qual já nos deparamos, bem como o termo ‘intermedialidade’, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2008, p. 18)

O termo Intermedialidade abrange, de acordo com Claus Clüver toda a tradição dos estudos comparados das artes e também as relações com diferentes

mídias. Até então, usava-se o termo *interartes*, que ficou entendido como insuficiente para a gama de produtos envolvidos no comparatismo.

Para Claus Clüver (2006), a teorização dos aspectos de intermedialidade e dos conceitos, termos e métodos usados para estudá-lo, geralmente, tratam das mídias no sentido coletivo. Por outro lado, aponta o teórico, que a “maioria dos estudos de intermedialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das inter-relações entre mídias” (CLÜVER, 2006, p. 15).

A base teórica utilizada pelo autor para esse tipo de estudo, foi proposta por Irina Rajewsky, uma das principais estudiosas desse tema, que propôs três “subcategorias” de intermedialidade: transposição midiática, combinação de mídias e as referências intermidiáticas. Para a estudiosa, a primeira subcategoria refere-se à intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, como nas adaptações cinematográficas, onde a qualidade intermidiática está relacionada com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia, no caso, um novo produto (RAJEWSKI, 2012, p.23).

A segunda categoria, “combinação de mídias”, se refere a fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, entre outras. Nessa subcategoria, a qualidade intermidiática é determinada pelo resultado ou o próprio processo de combinar, no mínimo, duas mídias diferentes, ou o que a estudiosa chama de “duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKI, 2012, p. 24).

Já a terceira subcategoria, “referências intermidiáticas”, é o que podemos compreender, por exemplo, referências de um filme em um texto literário, através de técnicas cinematográficas como tomadas, edição, fades, montagem. “São como estratégias que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKI, 2012, p. 25).

A gama de variações do termo intermedialidade foi durante algumas décadas do século XX, e continua sendo, até hoje, alvo de discussões nos estudos acadêmicos. De acordo com estudos de Rajewsky (2012, p.51), em 2001, a questão acerca do “que o conceito de intermedialidade significa”, era fundamental para pesquisadores em diversas disciplinas.

Entretanto, estabelecer uma definição mais abrangente para o termo intermedialidade envolvia uma dificuldade estrutural e linguística em algumas

situações. Para exemplificar, podemos citar um caso advindo de estudos disciplinares em literatura. “Por muitos anos, nos Estados Unidos, o termo ‘Artes Comparadas’ era compreensível apenas para aqueles que consideravam os estudos de ‘Literatura Comparada’ compatíveis a ele” (CLÜVER, 2006, p. 12).

Entre as múltiplas possibilidades deste campo de pesquisa estão, como o próprio nome diz, os estudos dos cruzamentos e comparações possíveis entre a Literatura e, principalmente, áreas como as artístico-culturais. Estas mesmas áreas recebem hoje o nome de “InterartStudies” nos EUA, que em português equivale a “Estudos Interartes” e em sueco “Interartiellastudier”.

Todavia, na língua alemã, não existe uma palavra etimologicamente comparável aos exemplos anteriores. Ao invés disso, há anos se fala de “Intermedialitat” (Intermedialidade). “O termo compatível à *intermedialitat* seria *intermediality* em inglês. Entretanto, *intermediality*, geralmente só aparece em trabalhos desenvolvidos por autores de tradição alemã”. (CLÜVER, 2006, p.13)

O adjetivo *intermedial*, equivalente a intermediático em português, ainda causa estranheza na língua inglesa. Ele continua sendo utilizado em círculos muito específicos de estudo que o associam ao termo *intermedia*, ou “intermídias” em português. A única exceção de autor não originário da Alemanha, apontada por Clüver (2006), é o holandês Eric Vos, que faz uso do termo *intermediality* de maneira semelhante às definições dos estudos alemães.

Mas para não adentrarmos em discussões etimológicas do termo intermedialidade, nem fazer um estudo histórico do conceito, faz-se necessário então encontrar uma proposição um pouco mais ampla de intermedialidade, que nos permita transitar pelos mais diversos tipos de relações intermediáticas.

O termo “intermídia” foi utilizado pela primeira vez nos escritos de Samuel Taylor Coleridge (1812 apud HIGGINS, 2012, p. 46), no mesmo sentido em que é utilizado hoje, para definir obras que estejam conceitualmente entre mídias já convencionadas. O vocábulo foi reafirmado no ensaio de Higgins, em 1966, no qual, na data de publicação do ensaio, ele indagava “se não poderíamos considerar movimentos artísticos como dadaísmo, futurismo e surrealismo ‘fases iniciais [...] de uma inovação histórica irreversível’, a intermídia”. (HIGGINS, 2012, p.46)

No entanto, ao rever o próprio trabalho em 1981, o autor reconhece que as obras intermídia, que havia citado no ensaio anterior, são apenas um reflexo da intermedialidade. Depois de reconhecer que o termo não poderia ser datado no

tempo, e que não existia um movimento ao qual se pudesse fazer referência, mas sim, situações da história em que uma relação intermídia aparece, o autor fora um dos colaboradores para a disseminação dos termos “intermídia” e “intermedialidade”. Para ele, esse era sempre confundido com “mídia mista” ou “técnica mista” – forma comumente mais empregada. Este conceito engloba obras em que o artista utiliza mais de um material para produção de dado trabalho.

A diferença está na possibilidade de separação de cada um destes materiais reunidos nestas obras. Já na intermídia, esta distinção passa a ficar mais turva, pois os elementos midiáticos são fundidos conceitualmente. “Ou seja, uma mídia pode se apropriar ou se transformar em outra”. (HIGGINS, 2012, p.48)

Assim, “a materialidade e os meios físicos de cada linguagem artística eram as características determinantes encontradas por Lessing” (MOSER, 2006, p.46), para demonstrar ambas as artes como modalidades diferentes de representação e, portanto, como mídias diferentes.

Apesar de algumas particularidades serem aparentemente claras – uma delas é arte da palavra e a outra da imagem – e até mesmo radicais, algumas especificidades de suas naturezas distintas podem invadir o campo da outra ou até produzir o mesmo efeito. Ou seja, em sua demarcação de fronteiras, não excluiu a possibilidade de uma arte poder fazer parte da outra em determinado momento ou situação. A lógica da não contradição proposta por Lessing é o que representa a introdução da diferença entre mídia e arte em seu trabalho.

Ao estabelecer que toda arte baseia-se em uma midialidade específica, o autor acaba por criar os espaços de interações intermediáticas – apesar de não ter dado este nome a estas relações. De acordo com Moser (2006, p. 45-46), “essas transgressões à regra - as quais, denominamos aqui, como “espaços de interações intermediáticas” – seriam os *Kunstgriffe* (passes de mágica, momentos de predestinação), ou as situações em que os artistas fazem incursões em outras artes”.

Podemos nos valer de uma infinidade de exemplos em que estes *Kunstgriffe* se apresentam ao longo da história da humanidade e da história da arte. E talvez possamos considerá-los também sinônimos para a intermedialidade. Outros exemplos, que dialogam com este conceito de intermídia, são as músicas instrumentais, que surgiram a partir de textos românticos, como alguns estudos do compositor, pianista, autor da literatura alemã e maestro, Hoffman (1776-1822).

O artista pressupõe com suas obras uma intermedialidade ou uma relação “intermídia”, como proposta por Higgins (2012), entre a mídia sonora e a mídia impressa. Ele transforma a mídia escrita em uma mídia não-linguística, propondo-se enquanto autor literário, a representar a partir do texto escrito, a significância de seus trabalhos por meio do som, sem uso de palavras. A mudança neste caso envolve apenas a nomenclatura “mídias” para “textos”. E da mesma forma acontece com outras dinâmicas de interação.

O termo contemporâneo “Estudos Interartes” é mais um exemplo disso. Ele continua sendo utilizado para o desenvolvimento de pesquisas que envolvem as inter-relações entre literatura, artes visuais, música, entre outros. Clüver (2006, p.12), teórico e especialista no assunto, questionou nos últimos anos se estas propostas de pesquisa não se relacionam também aos termos “intermedialidade”, “intermídia”, “intertextualidade” e tantos outros que fazem referência às relações entre mídias ou quem sabe possamos chamar de “linguagens” - ou qualquer outro nome atribuído para as interações entre diferentes componentes sógnicos que variam de nomenclatura de acordo com o campo de estudo em questão.

Rajewsky (2012 p.52), considerou a problematização de uma definição rigorosa para o conceito obsoleto a partir do momento em que estes mesmos estudiosos, que discutiam as conceituações do termo, chegaram a um certo consenso para a definição de intermedialidade. Para ela, a intermedialidade faz referência às relações entre duas ou mais mídias, envolvendo todo tipo de interação de cunho midiático que elas possam ter. Como o próprio significado do vocábulo, - *inter*, o espaço destas relações se situaria no “entre-lugar”.

Jurgen E. Müller (2012), enfatiza as dezenas de propostas de definição da palavra “mídia” no contexto dos paradigmas científicos. Segundo ele, esta conceituação varia de “abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso e simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos – para mencionar apenas alguns”. (MÜLLER, 2012, p.72)

Enquanto uma corrente de pensadores – mais tradicional – compreende a arte como a profunda e densa tradição cultural, lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma avaliação crítica competente e acredita que esta não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, a outra, defende a *artemídia*, e acredita que a

arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas é também desenvolvida e inserida no contexto “dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles”. (MACHADO, 2010, p.24)

Lucia Santaella (2005) corrobora o pensamento de Machado (2010) ao aferir a responsabilidade deste ambiente plural que nos cerca, ao advento da cultura de massas em meados dos anos 1980. Os meios de comunicação de massa, definidos na indústria cultural da Escola de Frankfurt, acompanhados pelos meios eletrônicos de difusão, produziram juntos um impacto, até hoje, de proporções tão gigantescas, que as questões de onde, quando, por quem, como e para quem a cultura é produzida, tornaram-se quase indiscerníveis.

Desta forma, a tradicional divisão da cultura em erudita e popular estaria, segundo a autora, borrada. As recomposições nos papéis, cenários sociais e até mesmo no modo de produção dessas formas de cultura, ocasionadas pelos meios de comunicação de massa, dificultaram a determinação destas fronteiras, mas não apagaram a existência nem de uma nem de outra, de acordo com Santaella (2005).

Quando se fala em uma obra literária a partir da qual foi realizada uma obra fílmica, não há um consenso sobre o termo mais apropriado a ser utilizado para designar o processo.

Sobre o processo de adaptação, Linda Hutcheon destaca três conjuntos de elementos a serem considerados nas relações entre obras.

Em primeiro [...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto [...]. Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re) interpretação quanto uma (re) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; [...] outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2013, p.29 e 30)

As três vertentes podem estar imersas numa proposta de análise dos fenômenos da adaptação. Segundo Hutcheon, adaptação é o ato de adaptar, é a habilidade de repetir sem copiar, incorporar a diferença na semelhança, assim sendo, o texto literário e a obra fílmica são maneiras distintas e possíveis para interpretar uma mesma narrativa. De acordo com as ideias de Linda Hutcheon, se

atribui ao diretor o estatuto de autor, ele cria uma nova obra, ela se transforma com a adaptação, o conteúdo permanece o mesmo, não se implica em perdas.

Ao contrário do plágio ou da paródia, a adaptação normalmente indica sua identidade abertamente, atrelando-se à obra original através de expressões que variam. Muitas vezes, por motivos legais, as obras são publicamente anunciadas como “baseada em” ou “adaptada de”, como no caso do filme *Le hérisson*.

O público, por conhecer previamente, tem expectativas e exigências que o levam a ver a obra adaptada de maneira específica. Quando se sabe que tal filme é uma adaptação, aqueles que conhecem e apreciam a obra literária tendem a buscar na obra fílmica semelhanças com aquilo que lhes agradou no livro, o que pode criar uma série de expectativas ao espectador. No momento da releitura, ou seja, no momento de assistir à obra fílmica, ele preenche lacunas da nova produção com informações do texto adaptado e compara o livro com o filme e vice-versa. Por outro lado, existem espectadores que nunca leram os romances nos quais os filmes se baseiam.

A montagem como procedimento da linguagem cinematográfica, é, também, a possibilidade de identificação do espectador com o enredo do filme. As escolhas, inclusões e supressões características da linguagem cinematográfica na montagem do material filmado também estão presentes no processo de adaptação de uma obra literária. A montagem é uma forma de tradução, pois através de escolhas e seleção de imagem é feito tanto uma obra literária quanto fílmica. Dado o sucesso da obra literária *L'élégance du hérisson*, adaptá-la num formato fílmico é, do ponto de vista autoral, um grande desafio. Para Hutcheon (2013, p. 174), quanto mais popular e apreciado o romance, mais provável o descontentamento do público com a adaptação fílmica, como é o caso de um *best-seller* como o livro *L'élégance du hérisson*, traduzido em 34 línguas no mundo todo e vencedor de diversos prêmios literários. No entanto, esses fatores em torno da recepção, tais como a “perda”, a “substituição”, a “inclusão” de fatos/cenas implicam a tentativa do adaptador em “satisfazer” as expectativas tanto do público conhecedor quanto do desconhecedor. Quem adapta mostra a sua própria leitura da obra literária através do objeto imagético.

Além da montagem das cenas, uma série de fatores tais como a criação de um roteiro, a escolha dos atores, as locações do filme, o figurino, a trilha sonora,

entre outros, entram em jogo para que o filme corresponda ao projeto do autor cinematográfico.

Para Robert Stam, o cinema é “Uma linguagem composta em virtude dos seus diferentes meios de expressão, fotografia sequencial, música, ruído, o cinema herda todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] -a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro”. (STAM, 2003, p. 61)

Tendo em vista a citação acima, é evidente que existe uma mudança ao contar uma história, no caso da literatura e, ao mostrar uma história, no caso do cinema. Ao ser adaptado para o cinema, o filme *Le hérisson* (2009) propõe uma modificação em relação ao título do romance, com a supressão da palavra “*élégance*”, demarcando-se da obra de Muriel Barbery. Ao ler o romance *L'élégance du hérisson*, cada leitor projetará mentalmente como os personagens são, ou seja, individualmente, cada um terá uma composição física, gestual e estética.

A informação de que o filme foi “livremente inspirado” no livro, já indica que, como adaptação, será uma obra separada, já que todas as adaptações são obras autônomas. Os filmes problematizam questões que o diretor deseja colocar em evidência a partir de outras leituras.

As mudanças no texto adaptado desafiam as expectativas do público em relação à nova obra, realizada pela diretora. A recepção do espectador também é influenciada caso o diretor tenha feito outros filmes de um determinado tipo e este conhecimento intertextual prévio da obra interfira no momento da interpretação da adaptação em outros projetos.

É preciso aprender a olhar, mas, mais que isso, é preciso aprender a guiar o olhar, a decidir aquilo que se vai olhar e simultaneamente a explorar o que não se vê de maneira evidente, logo, o receptor de uma obra se compromete também pelas escolhas que faz.

Na próxima seção selecionamos algumas passagens do filme *Le hérisson* que contemplam as discussões presentes nos dois primeiros capítulos da dissertação, mais especificamente, sequências fílmicas que remetem ao jogo combinatório de imagens que se relacionam ao tema do duplo, imagens simbólicas que ilustrem o perfil das personagens e o modo como esses recursos são explorados por Mona Achache para tratar das temáticas e dos conflitos presentes na narrativa de Muriel Barbery.

A diretora, atriz e roteirista Mona Achache nasceu em Paris, França, em 1981. Aos 20 anos, iniciou sua carreira como assistente de direção, trabalhando com o cineasta Michael Boujenah. Também atuou como atriz no filme *Éden à l'Ouest*. Em 2004 e 2007, dirigiu os curta metragens *Suzannee Wawa*. Depois de *Le hérisson*, Mona Achache passou a trabalhar como roteirista e em 2012 realizou o telefilme *Bankable*. Em entrevista¹², Achache comenta que sempre quis adaptar uma obra literária ao cinema e que, ao ler *L'élégance du hérisson*, encontrou a história que procurava.

3.2 O JOGO POLIFÔNICO DAS IMAGENS

O princípio da narrativa polifônica presentes no romance de Muriel Barbery também são observados na linguagem da produção fílmica de Mona Achache. A constatação parte do modo como a diretora escolheu contar a história de Paloma e de Renée. Mona Achache passa para Paloma a função de contar, por meio das imagens capturadas por sua câmera filmadora, as histórias justapostas no romance pelos diários.

As diferentes vozes orquestradas na estrutura narrativa de *A elegância do ouriço*, por meio das técnicas do livre fluxo de consciência, monólogo interior direto, efeito do duplo, linguagem simbólica e adoção dos diários aparecem na *mise en scène* do filme *Le hérisson*, por meio da *voz off* do narrador, da câmera fotográfica de Paloma e de recursos de sombras entre janelas e portas semiabertas, a partir das quais as personagens são filmadas.

Os fotogramas que ilustram as reflexões feitas nesta seção da dissertação são extraídos do filme *Le hérisson* e serão referenciados por figuras enumeradas.

A primeira sequência fílmica remete à passagem do romance em que Renée e Kakuro se reconhecem por meio da citação de *Anna Karênina*, de Leon Tolstói.

¹² Interview de Mona Achache, réalisatrice du film Hérisson. Disponível em: http://www.alalettre.com/interview_mona_achacheherisson.php. Acesso em 15 de abril de 2020.



Figura 1 – Renée e Kakuro se reconhecem.
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 2 - Kakuro
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 3 - Renée
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009)

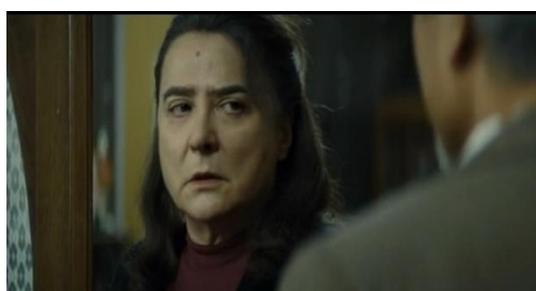


Figura 4 – Renée insignificante
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009)

Nessa cena, aqui representada pelas figuras 1, 2, 3 e 4, Renée desempenha seu papel social de *concierge*, ouvindo, respondendo e fazendo apenas o que lhe é cabido, não demonstra capacidade para algo a mais, deixando evidente sua submissão, pois ela está para servir. Até mesmo quando Kakuro se dirige a ela perguntando sobre algum tipo de proximidade com a família Arthens, ela não deixa transparecer que poderia conhecê-los, respondendo, de certa forma, irônica que “eles eram como qualquer outra família aqui”, contrapondo a fala da moradora que, além de atravessar a fala de Renée, qualificou-os como “pessoas maravilhosas”, tentando passar a ideia de que todos são bons por pertencerem à estrutura social da classe alta.

A insignificância de Renée é destacada por esta senhora desde o momento em que aguarda ser atendida na porta, demonstrando sua impaciência quando Renée abre a porta, deixando claro que Renée deve estar atenta às necessidades do novo morador, não deixando a *concierge* responder se conhecia a família de Arthens, dizer o nome do próprio gato e até forçando a saída de Kakuro da porta da *concierge*, quando puxa-o pelo braço. Esses gestos deixam claro o papel

desempenhado por ambas personagens naquele espaço, onde uma está em um nível superior à outra.

No entanto, o personagem Kakuro consegue ir além daquela breve conversa, através de seu olhar para Renée, pelas poucas palavras que tentou iniciar um diálogo. Ele consegue captar quem realmente ela era, apenas por sua “infeliz” resposta, pois ela não poderia imaginar que vivendo ali a tanto tempo, e sendo invisível como sempre fora, alguém pudesse relacionar sua fala ao de uma personagem tão importante de uma obra da literatura universal.

O espectador tem a sua frente elementos que lhe possibilitam ir além do que lhe é mostrado na tela. Através da expressão facial da Renée, que volta seu olhar lentamente para Kakuro, o espectador percebe o temor da mesma em ser descoberta, e que algo estaria sendo ameaçado. A imagem que mostra Renée paralisada na porta, onde apenas seus olhos se movem para acompanhar os movimentos de Kakuro, que se desvincula dos braços da moradora e se volta quando descobre que o nome do gato é Leon, revela a ideia de surpresa e do medo que Kakuro revelasse o que somente os dois perceberam até então.

A cena ganha sua importância, mesmo no silêncio do momento, pois transmite para o espectador que algo virá a acontecer. No entanto, ele para, olha, respeita o espaço dela e apenas a agradece, deixando no ar a dúvida para ela do quanto ela disse e do quanto ele entendeu.

É importante observar que a opção da diretora pela cena de reconhecimento do Outro, é um índice de que “o olhar para o Outro” é a “verdade” que a mesma deseja mostrar no filme.

O trabalho de câmera mescla um ambiente com poucos cortes, o filme revela muitas das ideias seminais de *A elegância do ouriço*, sendo, no fundo, a história de duas pessoas que precisam ser ouvidas, percebidas, retiradas da invisibilidade que lhes foi imposta pelas convenções e pelos determinismos sociais e culturais. As imagens são silenciosas, há uma sutileza no modo de adentrar ao universo das personagens, o que nos remete ao modo como Andrei Tarkovski fala da montagem fílmica.

Oponho-me radicalmente ao modo como Eisenstein utilizava o fotograma para codificar fórmulas intelectuais. Meu modo pessoal de comunicar experiências ao espectador é muito diferente. [...] Eisenstein transforma o pensamento em um déspota: não deixa nada ‘no ar’, nada daquela intangibilidade silenciosa que talvez seja a qualidade mais fascinante de qualquer arte. (TARKOVSKI, 2002, p. 221)

A intangibilidade silenciosa a qual Tarkovski faz referência está em não revelar tudo ao espectador, convocá-lo a ser ativo na compreensão e interpretação das imagens.



Figura 5 – Conversa com Kakuro
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 6 – Paloma
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Assim o espectador é chamado a acrescentar mais à cena, dar sua continuidade, imaginar o que está por vir.

As figuras 5 e 6 representam duas cenas distintas do filme, mas que estão relacionadas ao que Renée tentou esconder todo o tempo em que viveu naquele lugar. Portanto, temos na figura 5 o momento seguinte à conversa com Kakuro, onde ele percebe que Renée é muito mais do que representou na porta, ou seja, o que vem representando como uma mera *concierge* para todos aqueles que vivem naquele espaço com demarcados papéis sociais.

Não acreditando no que acabara de acontecer, Renée revela para o espectador o que ninguém deveria saber. Sua vida dupla, uma mulher que deixa a *concierge* para fora da porta e faz renascer alguém que é alimentada pela leitura, pelo contato com diferentes bens simbólicos, como filmes, música, pintura, literatura, inclusive, conhecimentos de outras culturas. O espectador toma ciência do espaço secreto, a biblioteca de Renée, lugar onde esconde referências a sua intelectualidade.

A personagem, mostrando-se incrédula no que acabara de escutar da boca do personagem Kakuro, busca o livro que contém o diálogo que a denunciou, e é assim que a intangibilidade se fez presente nesta cena, pois quem assiste, descobre, de certa forma, o segredo, mas não compreende o porquê do segredo, principalmente porque Renée deixa clara sua indagação “por que eu?”.

O mesmo recurso aparece na cena representada pela figura 6, onde Paloma, em um diálogo com Kakuro, revela que o pensa sobre Renée.

Sra. Michel me lembra um porco espinho! Por fora é coberta de espinhos, uma fortaleza real. Mas por dentro tão refinada quanto este animal enganosamente indolente, extremamente solitária e terrivelmente elegante. (LE HÉRISSEON, 2009)

Após este diálogo, não fica claro o que realmente Paloma quis revelar e o que Kakuro conclui desta descrição feita por Paloma. E o ao espectador todas estas questões são levantadas e não resolvidas, preparando-o para a espera, nas próximas cenas, que tudo seja revelado.

A diretora Mona Achache aposta na montagem e no jogo da *mise en scène* por meio de recursos que vão marcando um tempo assinalado pelo ritmo lento em que se desdobram lembranças, para relevar o lado oculto da vida de Renée. Na cena 5, Renée se dirige para seu “esconderijo”, abre a porta e ao ascender a luz revela ao espectador um ambiente repleto de livros. Ao som de uma suave música ao fundo, ela abre o livro *Anna Karênina*, de Tolstói, e se dá conta de que Kakuro possa ter descoberto aquilo que ela tanto fez questão de esconder. Assim percebe-se a importância dos elementos que compõe a *mise en scène* para o cinema, que segundo Tarkovski diz:

No cinema, como sabemos, *mise en scène* significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento. Para que serve? A resposta dificilmente será outra: serve para expressar o significado do que está acontecendo; nada mais que isso. Mas definir dessa forma os limites da *mise en scène* equivale a seguir um caminho que leva a um único fim: a abstração. (TARKOVSKI, 2002, p. 84)

A arte do cinema está além de refletir imagem, ela está em como refletir estas imagens, como elas impactam aos olhos de quem as vê, criando uma impressão, de poder ser sentida, de persuadir o espectador com a “verdade” do cinema.

Meu desejo é realizar filmes que não tragam peças de oratória e propaganda, mas que ofereçam a oportunidade de uma experiência profundamente íntima. Trabalhando com esse objetivo, tenho consciência da minha responsabilidade para com o público de cinema, e acho que posso oferecer-lhe a experiência necessária e única que o leva a entrar voluntariamente no escuro de uma sala de projeção. (TARKOVSKI, 2002, p. 221)

A obra fílmica vai sendo criada através de diferentes linguagens específicas do cinema, aqui já citado a intangibilidade da montagem e da *mise en scène*, dando sequência ao processo do discurso narrativo do filme.

Da mesma maneira que Muriel Barbery fez uso da metalinguagem no romance, colocando nas mãos da personagem Paloma a produção de dois diários para relatar seus pensamentos conflituosos, tendo então o livro dentro do livro, Mona Achache também faz uso deste recurso, quando transforma os diários em relatos filmados, mantendo de certa forma este paralelo com a obra original.

Desta forma, destacamos no filme o uso da câmera filmadora nas mãos da personagem Paloma, objeto que funciona como extensão do seu olhar atento sobre o movimento das pessoas, o que remete ao *Diário do movimento do mundo*, recurso empregado pela autora em *A elegância do ouriço* para marcar uma voz narrativa.

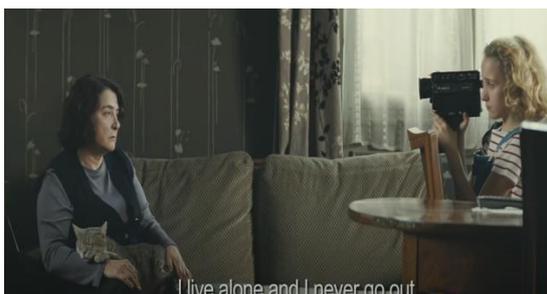


Figura 7 – Renée e Paloma (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 8 – Gravação de Paloma (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 9 – Paloma e sua câmera filmadora (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 10 – A Porta (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Como já citado anteriormente, os diários de Paloma tem a função de representar os pensamentos da personagem, instalando-se como uma das

principais vozes narrativas no livro de Muriel Barbery. Os diários mostram como a personagem vê o mundo, as pessoas e as situações que a inquietam. Na obra fílmica essas reflexões vêm, para o espectador, através da lente comandada pela narradora Paloma, que usa a câmera fixa em primeiríssimo plano, dando enfoque ao rosto, estabelecendo um contato muito próximo com o espectador, definindo certa relação de cumplicidade entre narrador e espectador, já que o filme pode representar construções sociais que influenciam comportamentos, pois o cinema “transformou-se em uma crônica moral e afetiva das sociedades contemporâneas, favorecendo o aprendizado de valores e modos de pensar o mundo e seus conflitos”. (GUILHEM, 2007, p. 19)

Conflitos estes que foram transpostos da obra literária para a obra fílmica através da câmera filmadora, recurso encontrado por Monica Achache para representar dinamicamente a escrita do diário no filme. Assim, da mesma forma que se inicia um diário, a personagem Paloma aparece, na sequência fílmica, filmando a si própria, em um ambiente totalmente escuro e marcado por uma atmosfera sombria.

Meu nome é Paloma, tenho 11 anos. Moro na rua Eugène Manuel, em Paris, num apartamento rico.

Meus pais são ricos, minha família é rica, minha irmã e eu somos, basicamente, ricos. Mas apesar disso, apesar de toda sorte e riqueza, faz muito tempo que sei que estou indo para um aquário. Um mundo onde adultos esmagam as moscas no vidro [...].

Mas uma coisa eu sei. O aquário... não é para mim. Já tomei uma decisão. No final do curso escolar, no dia que *completo 12 anos, no dia 16 de junho, dentro de 165 dias, me suicidarei*. (LE HÉRRISON, 2009).

É com esta atmosfera que a narrativa fílmica começa e após esta breve conversa com o espectador, Paloma sai de seu quarto e segue filmando em *travelling* em direção à tela, mantendo o diálogo inicial diretamente com o espectador, que é quem passa a saber de suas reais intenções, as quais são desconhecidas da família de Paloma. A personagem revela o desejo de registrar tudo em um filme, aspecto que se relaciona à obra literária.

Querer morrer não significa que vou querer ficar vegetando. O importante não é morrer e nem quando se morre. É o que se está fazendo naquele exato momento. Para Taniguch, os heróis morrem escalando o Everest. E meu Everest é fazer um filme. Um filme que mostre porque a vida é absurda. A vida dos outros e a minha

também... Se nada tem sentido, a cabeça tem que lidar com isso... (LE HÉRISSON, 2009)

A fala reflexiva da personagem destaca seu papel na narrativa em relação às demais personagens. A *mise en scène* vai mostrando ao espectador o jogo da construção fílmica, criando o efeito de distanciamento crítico. O recurso de filmar as personagens de frente para a câmera e para o espectador contribui para este distanciamento, recurso que se nota a aplicação de um conceito dado por Gaudreault e Jost (2009), o de focalização espectral. Paloma, quando fala com o espectador, deixa claro seus pensamentos, estabelecendo um vínculo de cumplicidade, já que as informações não são partilhadas com os demais personagens:

Em vez de sonegar informações, o narrador pode, ao contrário, oferecer uma vantagem cognitiva sobre os personagens ao espectador. [...] Na medida em que o espectador obtém uma vantagem sobre o personagem graças unicamente à sua posição (posição esta que lhe é atribuída pela câmera), diremos focalização espectral. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 180)

Esse recurso mostra que a montagem e a *mise en scène* do filme distancia-se dos procedimentos clássicos da representação. O espectador sabe que está vendo um filme, cuja proposta estética é também ética, no sentido de problematizar relações sociais, certos esquemas e conceitos sobre modos de compreender o Outro na sociedade contemporânea.

No decorrer do filme, a personagem Paloma continua o processo de produção do seu “diário fílmico”, mostrando opiniões, reflexões sobre sua família, sobre as pessoas que moram no suntuoso prédio da rua Eugène Manuel e aspectos das relações pessoais e sociais que poderiam passar despercebidos para o espectador. Por meio de sua lente, ela vai narrando o que vê, colocando em xeque ideias pré-concebidas sobre as relações sociais da sociedade capitalista e sobre como as pessoas pouco críticas podem ter uma vida como a do “peixe no aquário”. A imagem do peixe no aquário é uma das metáforas usadas para esta reflexão.

Desta forma, é por meio da lente da personagem narradora que o espectador toma consciência de quem é a *concierge* e de como ela representa os invisíveis na engrenagem social capitalista que massifica e exclui o Outro. Esta consciência vem pela forma de como Paloma manipula sua filmadora, recurso que está dentro do

filme, como parte do filme destacando, assim, o pensamento de Metz, quando destaca o efeito do filme naquele que assiste, onde coloca o espectador em um processo perceptivo e efetivo, de participação. “O que nos é apresentado não está verdadeiramente aqui [...] o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo” (METZ, 1972, p. 17).

Assim, para fazer o espectador se sentir presente na cena, Paloma mostra, durante sua conversa com Renée, através de focos intercalados, fazendo jogos de imagens, hora distante, hora no primeiro plano; fechando o enquadramento, cuja técnica tem como intenção mostrar uma proximidade maior com quem fala. Tudo isso para evidenciar as informações dadas pelo narrador, que neste caso seria a Renée e por extensão, o espectador.

A filmagem da cena que mostra Paloma entrevistando Renée é um dos poucos momentos que Paloma usa sua filmadora fora de sua casa. As cenas tem a intenção de fornecer informações que vão revelando aos poucos a personagem Renée na obra. Nessa sequência (fig. 7, 8, 9 e 10), mesmo dizendo que havia contado tudo, Paloma faz uma tomada de imagem que se fecha na porta da biblioteca.

Renée: Pronto, agora sabe tudo!

Paloma: Não, não tudo!

Renée: Sim, você sabe tudo!

Paloma: O que esconde atrás daquela porta? (LE HÉRISSEON, 2009)

O diálogo sugere que há algo escondido, que não foi revelado para ela, construindo de modo ambíguo, cenas abertas.

De acordo com Ismail Xavier “Deve-se pensar o cinema a partir das ilusões da técnica [...] seu encantamento persiste porque o dado crucial em jogo não é tanto a imitação do real na tela – mas a simulação de um certo tipo de sujeito do olhar pelas operações do aparato cinematográfico. (XAVIER, 1988, p. 377)

Ao traduzir em um universo de opostos, ideias unilaterais, esfacelando-as para serem reaprendidas de outro ponto de vista, o cinema constitui-se em ferramenta poderosa para problematizar diversas ordens de desigualdades, a exemplo de diferenças de classe, raça e gênero, colocando-se como um modo abrangente de aprendizagem intercultural. Desde o momento da criação até sua apresentação, um filme vai recebendo cargas simbólicas que serão apresentadas

ao público que o traduzirá conforme for interpelado pela montagem e *mise en scène* e suas próprias experiências como espectador. Quando o realizador/diretor coloca o espectador numa posição de quem irá ressignificar, exigindo deste, o distanciamento crítico com o que está sendo projetado, o cinema apresenta um jogo de revelação e engano, podendo desencadear uma relação entre tempo e memória, imagem e imaginário, levando o espectador a um novo significado ao presente vivido, já que a imagem não é estagnada, ela se abre para inúmeras possibilidades de compreensão. Como afirma Tarkovski.

Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. Mesmo aquilo que se conhece como a 'idéia' da imagem, em sua multiplicidade de dimensões e significados, não pode, pela própria natureza das coisas, ser colocado em palavras. Porém, encontra expressão na arte. Quando o pensamento é expressado numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exata para ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal. (TARKOVSKI, 2002, p.122).

A linguagem cinematográfica nos revela que o cinema pode se articular por mecanismos próprios como a metalinguagem, que aparece como estratégia de auto referência, seja no momento que usa o recurso para expor personagens, ou como um código linguístico para se relacionar com uma linguagem usada na obra tomada como inspiração, no caso um diário, assim o recurso da metalinguagem ganha destaque como parte fundamental da narrativa. Em *Le hérisson*, o espectador vê ao mesmo tempo duas narrativas, um filme dentro do filme.

O duplo recurso de apresentar este imbricamento entre imagens e inserir o espectador nos questionamentos do narrador sobre o que mostra e sobre o que este vê na tela, ganha importância no processo de ressignificação. O espectador é colocado como elemento privilegiado perante os segredos do narrador. Portanto, o espectador vai se afastando de seu papel de receptor passivo à medida que vai se familiarizando com os códigos de produção das imagens fílmicas. De acordo com Ana Lucia Andrade:

O processo do cinema para se constituir enquanto linguagem se daria passo a passo, fazendo com que o espectador se familiarizasse progressivamente com os códigos aprimorados. Ao retratar a si mesmo, o cinema chamava a atenção para o espectador que se identificava como participante do ritual cinematográfico. (ANDRADE, 1999, p.24).

À medida que a metalinguagem aparece na narrativa, percebe-se que o autor aposta cada vez mais em um nível maior de leitura do espectador.

É importante ressaltar que a metalinguagem fílmica é um dos recursos intermediários presente no filme *Le hérisson*. Assim como os elementos intermediários são presente na obra literária, a exemplo dos poemas japoneses, das citações de obras literárias e fílmicas, de jogos e das frases que abrem os diários de Paloma. Mona Achache opta por ressignificar esses elementos através de desenhos japoneses. Este recurso aparece no filme, na forma de gravuras animadas.



Figura 11 – Desenho de Paloma
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 12 – O Porco-espinho
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

A cena, referente à imagem 11, mostra Paloma desenhando, enquanto vozes vão surgindo em sua mente: a de Kakuro e da sua família. Em pensamento, a personagem vai falando com o espectador, que recebe estas múltiplas vozes, recurso que se aproxima da polifonia no romance e demonstra os sentimentos confusos vivido pela personagem. Nesse momento, Paloma já percebeu a influência que sua vida teve com a chegada do novo amigo japonês. ““meu novo vizinho é japonês. Tinha que acontecer um pouco antes de eu morrer” (LÉ HÉRISSON, 2009).

Durante toda a cena há uma música melancólica ao fundo, sons que misturam com as vozes narrativas. O ritmo da música vai se intensificando conforme o desenho é concluído e ganha movimento, a cena passa para um primeiro plano e a música se destaca, deixando no ar a tristeza que a menina vive. Destacamos nessa sequência, mais um recurso importante da *mise en scène*: a música.

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim,

conduzir as suas emoções em determinada direção. O significado do objeto observado não se altera, mas o objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo ou tem, ao menos, a oportunidade de percebê-lo como parte de uma nova entidade, da qual a música é parte integral. Aprofunda-se a percepção (TARKOVISK, 2002, p.191).

A música potencializa os sentidos da imagem, sendo um recurso que compõe a *mise en scène*.

Em *Lé hérison*, a música é um recurso explorado pela diretora, chamando mais uma vez o espectador para refletir sobre todas as informações colocadas à sua frente por meio da imagem e da seleção de determinados objetos, um livro, um caderno de desenho, um relógio, um calendário. Os objetos adquirem novo significado no conjunto das imagens.

Com relação a imagem 12, a cena se refere ao um caderno de anotações, no qual Paloma desenvolve um *flip book*, cuja técnica é criar uma serie de imagens organizadas sequencialmente, que resultará em uma animação no momento em que as páginas são viradas rapidamente, dando a ideia de um desenho animado. É importante ressaltar que isso deve acontecer da esquerda para a direita, ou seja, de trás para frente. É possível entender este recurso como uma metáfora da imagem em movimento que se refere ao cinema.

Com relação ao recurso utilizado para mostrar um ouriço entrando em sua “casa”, Mona Achache, mais uma vez utiliza o recurso do filme dentro do filme, aqui representado por um desenho animado, com o qual pode-se fazer uma referência à revista em quadrinhos japonês mangá. É importante sinalizar que sua leitura é feita da direita para a esquerda e de cima para baixo. Assim tanto o *flip book* como o mangá quebram com a lógica de uma leitura linear.

Este caderno animado é usado logo após a cena em que Renée está no salão para se arrumar, por conta do encontro marcado com Kakuro. A cena mostra uma mulher incomodada, com os olhos baixos, com dificuldades para se olhar no espelho, impedindo que aquela pessoa adormecida em seu interior pudesse sair e ser revelada. É desta forma que a diretora trabalha com o duplo da personagem, no momento em que Renée olhando seu reflexo no espelho, não acredita no que estaria vendo. Logo depois de Renée se descobrir, a cena é finalizada com o *flip book* mostrando o ouriço querendo se esconder, tem-se, então, a metáfora do ouriço presente nestas cenas. Segundo Martin Marcel “tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente um segundo significado que pode não parecer senão

depois de nele se refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais do que *explicita*” (MARTIN, 2003, p.117).

A passagem do tempo, na narrativa de Muriel Barbery é mostrada por meio a criação de um calendário que a personagem Paloma desenha em uma parede do quarto, onde cada quadrado representa um dia da sua vida, a personagem vai desenhando uma imagem que faz referência aos fatos ocorridos, os quais fazem alusão a um pensamento, posteriormente registrado nos diários (fig. 13 e 14).



Figura 13 – Marcação de tempo (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 14 – Calendário de Paloma (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Os traços dos desenhos produzidos por Paloma para o calendário remetem a hieróglifos e a imagens ancestrais. O recurso relembra vozes narrativas e diferentes temporalidades presentes nos diários de Paloma, no romance, pois na sequência fílmica em que a personagem aparece desenhando, vozes como fluxos de consciencia vão sendo ouvidas.

Além de manter relação com os diários, o calendário marca a passagem do tempo na vida de Paloma, até o suicídio, caso nada ocorra para mudar a opinião da personagem. E também dentro do próprio filme, marca o tempo da narrativa, pois conforme Paloma vai desenvolvendo o calendário, baseado nos fatos do cotidiano, o espectador vai construindo a história da vida de cada uma das personagens, principalmente de Renée e Kakuro, pessoas que vão tendo papel fundamental na vida da personagem.

Esta marcação temporal é enriquecida por outros elementos fílmicos, como os próprios desenhos, as vozes que acompanham a produção do calendário e a música, sendo que esta em alguns momentos é mais lenta e em outros mais acelerada, alterando o ritmo dos gestos da Paloma e, conseqüentemente, marcando

o compasso para a compreensão do espectador como um longo desenho que se completa (fig. 13 e 14).



Figura 15 – Paloma desenha Renée (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 16 – O desenho de Renée (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

O desenho, como signo marcador de tempo, aparece por diversas vezes nas sequencias fílmicas e é utilizado também para mostrar o segredo mantido por Renée, o espaço de leitura, a biblioteca, a vida da personagem ressignificada pelos livros. Este segredo é um dos fatores que transformam a vida da Paloma.

O desenho contempla o modo como Renée era conhecida por poucos (fig. 15 e 16), por Paloma e por Kakuro, leitora de obras clássicas e apreciadora de arte e de cinema do diretor Yasujiro Ozu. A recorrência de elementos da cultura japonesa na obra de Muriel Barbery, a exemplo dos poemas japoneses empregados nas aberturas dos capítulos e subcapítulos do livro são condensados nos desenhos de Paloma.

De acordo com Tarkovski (2002, p. 126), “No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto”. A imagem tem o poder de sugerir, independentemente de um fundo narrativo. Para o autor “Há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia. Mas é exatamente aí que muitos diretores costumam recorrer a truques convencionais, em vez de fazerem uso da lógica poética”. (TARKOVSKI, 2002, p. 31)

O próprio autor diz ser prudente ao fazer comparações entre o cinema e outras formas de arte, mas afirma que o haicai é um exemplo específico da poesia muito próximo ao que ele considera a “verdade do cinema”, pela capacidade de condensar a imagem na combinação mínima de palavras. “Afinal, a imagem cinematográfica é

essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo”. (TARKOVSKI, 2002, p. 77). Admirador da tradicional poesia japonesa, Tarkovski relaciona a imagem cinematográfica ao conceito da poesia japonesa como observação precisa da vida. Segundo o autor, em apenas três linhas (haikai) os poetas nipônicos, “com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno”. (TARKOVSKI, 2002 p. 124)

As reflexões de Tarkovski são relevantes para pensar sobre as relações com o tempo de aprendizagem vivido pelas personagens, pois sua concepção temporal pode ser percebida na montagem de *Mona Achache* como uma atitude inventiva nas relações rítmicas entre as partes e o todo, elementos que imprimem a passagem de um tempo lento no filme com poucos diálogos e imagens sugestivas.

Neste sentido, Arlindo Machado observa que “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma ‘polivisão’, cuja natureza é difícil de decifrar”. (MACHADO, 2010, p. 14)

No filme, o efeito do duplo aparece por meio de associações de imagens reiteradas de corredores, do interior dos apartamentos minimamente mostrados, do ato de abrir portas e janelas. Todas essas associações, além de índices, são imagens que estabelecem vínculos entre as diferentes sequências, no espaço-tempo da narrativa.



Figura 17 – Pai de Paloma
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 18 – Paloma filmando
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 19 – Paloma observa
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 20 – A irmã de Paloma
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Como um filme dentro do filme (fig. 17, 18, 19 e 20), Paloma vai mostrando as pessoas que compõem seu núcleo familiar e como as vê. Em várias tomadas do filme Paloma é filmada de frente para o espectador com olhos fixados nas lentes da filmadora. Fato relevante é que como tem uma deficiência visual, precisa tirar os óculos para fazer seus registros, este jogo de lentes mostra os dois pontos de vista que a adolescente tem da sociedade em geral. Quando está com seus óculos, ela mostra o cotidiano formatado pela sociedade da classe alta a qual ela pertence, e na qual ela não se encaixa. Entretanto, é pelas lentes da filmadora que sua visão recebe o que realmente ela não consegue aceitar.

Em seus registros ela mostra a irmã com seus hábitos fúteis e os constantes conflitos gerados entre elas. Mesmo Paloma sendo bem mais nova, ela se mostra mais consciente em relação a questões existenciais. Da mesma forma, acontece com sua mãe, uma mulher que tem como fuga o cultivo de plantas, seções intermináveis em psicanalista, uso contínuo de antidepressivos e a necessidade de manter a imagem de uma pessoa sociável com seus jantares.

Este núcleo familiar se completa com a presença do pai, um homem de poucas palavras, sempre alheio aos acontecimentos da vida familiar, um verdadeiro representante do peixe em um aquário, preso em um lugar que o sufoca. Os diálogos que ele mantém com Paloma são sempre breves, provavelmente não tendo o que argumentar com a filha. E é assim que a menina deixa claro como vê o pai.

Paul Josse, ministro que em breve será vítima de uma remodelação ministerial. Homem ocupado, preocupado e brilhante. Mais preocupado com a carreira do que com a sua família, mas bem intencionado, apesar de ser facilmente demitido. (LE HÉRISON, 2009)

Perante este cotidiano é que a garota resolve pôr fim a sua vida e durante o período que pensa sobre o suicídio decide fazer registros de suas impressões sobre o comportamento das pessoas com sua filmadora. A visibilidade através da câmera de Paloma interfere na interpretação do espectador, que precisa aprender a olhar e, através dele, guiar-se nas cenas na adaptação fílmica, pois a personagem, ao posicionar suas filmagens, decide aquilo que vai mostrar. Logo, o receptor da obra é guiado pelas escolhas de Paloma ao retratar sua vida cotidiana e das outras personagens.

O comportamento “excêntrico” de Paloma é, por assim dizer, baseado nos atos cotidianos da adolescente. Muito evidenciado no filme, o gesto de se esconder,

de estar sempre à espreita com a câmera em punho é uma maneira de registrar seu entorno, que é representado por um ambiente sombrio, com pouca luminosidade, seja dentro do apartamento, ou em alguma área comum do prédio. As sombras representam a não compreensão e o não pertencimento da personagem no espaço familiar, por isso, a identificação com Renée que a acolhe e lhe dá atenção e carinho (fig. 21 e 22).



Figura 21 – Conversa
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 22 – Abraço
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Paloma: Minha irmã está esperando as correções da tese dela sobre Guillaume d'Ockham, um frade franciscano do século XIV
[...].
Renée: Bem, isso nos deu a oportunidade de nos conhecermos.
Paloma: Posso voltar?
Renée: Se quiser, mas não há muito o que fazer aqui.
Paloma: Só quero um pouco de paz.
Renée: Não consegue tê-la em seu quarto?
Paloma: Não! Eu costumava me esconder, mas eles sempre me achavam. (LE HÉRISSON, 2009)

Tanto Paloma quanto Renée criam uma espécie de “carapaça”, tentando ser insensíveis e distantes, tal qual um ouriço. Uma referência à “origem perdida” em busca de “enraizamento impossível” são evidenciados justamente quando elas se encontram e se reconhecem, criando laços que tornarão mais leve o cotidiano de ambas, já que essa aproximação permitiu a transformação na vida da Renée, personagem que tem como função resgatar e salvar a vida da menina.

A transformação da *corcierge*, que está ligada à metáfora do ouriço, vai acontecendo gradualmente na narrativa, e isso vai sendo representado pelo jogo do duplo, representado, principalmente pelo reflexo no espelho.

Da mesma forma que é narrada na obra literária, Renée não se reconhece como mulher, nem pertencente aquele espaço social, fazendo questão de se manter na invisibilidade. Isto é mostrado ao espectador por meio de jogos de reflexos e

sombras, (fig. 23 e 24). Quando a imagem de Renée é refletida no espelho, esta aparece sempre com o olhar cabisbaixo, expressão fechada, com dificuldade para se olhar, ignorando quem está do outro lado do espelho, já que aquela imagem representa alguém insignificante e indigna de receber afeto. Por isso sente-se incomodada quando recebe de presente a obra *Anna Karênina* e o convite para um jantar de comemoração de aniversário com Kakuro. Estas situações deslocam a personagem que se colocava com uma pessoa insensível perante os moradores do prédio. Dessa forma, era incompreensível para estes, Renée estar ao lado de um homem rico, inteligente, gentil e que pertencia, dentro daquele espaço social, à classe dos seus patrões.



Figura 23 – O espelho
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 24 – O reflexo de Renée
(FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Kakuro: Por favor, venha jantar comigo amanhã. Um jantar entre vizinhos. Bem simples.

Renée: Entre vizinhos? Mas eu sou a concierge!

Kakuro: É possível que tenha duas qualidades ao mesmo tempo. (LE HÉRISSON, 2009)

Para que Renée renasça, ela terá que deixar de lado alguns dos artifícios utilizados ao longo dos 27 anos como *concierge*, ao ser “desmascarada” por Paloma e Kakuro (BARBERY, 2008, p. 144). Renée antes definida como um ouriço, a partir do reconhecimento pelo Outro sente que é capaz de deixar-se revelar tanto para Paloma quanto para Kakuro e também para aquele que está do outro lado da tela.

A sua visibilidade não mais necessita de uma lente, a aproximação dela com os dois personagens possibilita-lhe o processo de transformação. O que antes a incomodava, passa a ter menor valor. Renée se permite aproveitar momentos de boas conversas, de um jantar agradável, de compartilhar um bom filme, não deixa de

se relacionar com Kakuro pelo simples fato de ser uma *concierge*, ele mostrou para ela que ela tinha muitas qualidades para além do papel que lhe era atribuído.

Kakuro foi capaz de enxergar Renée e tirá-la da invisibilidade, mesmo com pouquíssimo tempo de convívio, sua sensibilidade permitiu o surgimento de uma amizade. Diferentemente dos antigos moradores, que nunca perceberam a presença de Renée, só tinham contato com a *concierge* (fig. 25 e 26).



Figura 25 – A visibilidade de Renée (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 26 – A vizinha de Renée (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

Kakuro: Você está linda!

Renée: Obrigada! Você também, está muito elegante.

Moradora: Boa noite, sr. Ochou.

Kakuro: Boa noite, senhora!

Moradora: Adeus, senhora!

Renée: Ela não me reconheceu!

Kakuro: É porque ela nunca te viu antes. (LE HÉRISSON, 2009)

Kakuro cumpre seu papel dentro daquele espaço social. Ele surgiu para garantir a existência de Renée, mostrar que ela tinha o direito de viver livre, sem medo dos preconceitos estipulados pela sociedade excludente pautada nos valores do mundo capitalista. Por consequência, Renée consegue fazer o mesmo por Paloma. A vida destas duas mulheres é resignificada pelo respeito ao diferente.

No filme, a morte chega para Renée quando esta tenta socorrer um outro ser invisível, o mendigo que dança na rua, personagem que aparece em várias cenas anteriores, contudo, somente visível para Renée.

Renée é atropelada em frente ao prédio onde morava, uma van surgiu do nada, as pessoas vão se aglomerando para ver aquele espetáculo, um curioso sai na janela do prédio, outros chegam perto daquele corpo estendido no asfalto. Kakuro chega e vê a amiga ali sem vida. Enquanto a imagem se completa, Renée, através do fluxo de consciência, revela seus últimos sentimentos.

Se eu pudesse, iria rir. Mas estou pensando na Manuela, ela se culpará para sempre que a van da tinturaria me atropelou. [...] Suponho que a morte nos deixa mais insanos. Kakuro... Meu coração está tão apertado como um gato enrolado em uma bola. Adoraria um último copo de saque com você. Como se determina o valor da vida? Paloma, que possa cumprir a promessa que fez... (LE HÉRISSON, 2009)

Renée é atropelada no momento em que sabia que podia ser feliz, no momento em que sua vida fazia sentido para outras duas pessoas, Kakuro e Paloma, cena que remete ao pensamento de Paloma “o importante não é como se morre, mas o que se está fazendo no momento em que se morre”. Kakuro e Paloma sentem-se abalados pela perda da amiga, sendo que ninguém mais teria demonstrado um sentimento verdadeiro da perda. Mas se o seu papel era o de compreender que independente de quem era, podia ser feliz e também que podia fazer diferença na vida do Outro, Renée cumpre seu papel, resgata Paloma do suicídio, levando a garota a ressignificar sua existência.



Figura 27 – O resgate de Paloma (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).



Figura 28 – Paloma e Kakuro (FONTE: LE HÉRISSON, 2009).

O que importa não é o fato de morrer, mas o que você está fazendo quando morre. Renée, o que você estava fazendo no momento em que morreu? Você estava pronta para amar (LE HÉRISSON, 2009).

Mona achache ressignifica o conteúdo da narrativa literária, por meio de recursos fílmicos como trilha sonora, ritmo, jogo de sombras, voz off, desenhos e a filmadora de Paloma que mostra os interiores do espaço da ambientação cênica.

Segundo Martin (2011, p. 97), “um filme é realizado por meio de diversas sequências, cuja, continuidade lógica e cronológica nem sempre é suficiente para tornar seu encadeamento compreensível ao espectador”. Ainda, Martin (2011), aponta que na adaptação de alguma obra, existe um problema comum em todas as mídias, sendo a dificuldade de representar o desenvolvimento lógico da passagem de tempo.

De acordo com Robert Stam:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme é a possibilidade de que se pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas. (STAM, 2003, p. 20)

Durante a realização de um longa-metragem, o diretor tem a sua disposição a trilha sonora, além de outros efeitos como ruídos, sons e outros recursos de solução sonora, que contribuem, para a continuidade da obra fílmica, pois, “a música age sobre os sentidos do espectador como fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade do espectador” (MARTIN, 2011, p. 127).

O premiado compositor libanês Gabriel Yered é o responsável pela trilha sonora da adaptação fílmica, o diferencial da execução da trilha, foi que o compositor acompanhou as filmagens para compor as músicas para os personagens e as cenas.

A trilha sonora de *Le hérisson* é composta por 18 músicas. A maioria delas – 12 – são canções tocadas ao piano e seus títulos fazem referência a cenas do filme, por exemplo: *Madame Michel*, quando a personagem Renée aparece, *Mademoiselle Paloma*, presente na primeira cena de Paloma, *Dans 165 jours*, quando Paloma anuncia o pretense plano do suicídio, *Champagne et psychanalyse*, quando Solange Josse, mãe de Paloma, bebe *champagne* num jantar, entre outras cenas. Acreditamos que a música num filme exerce um papel fundamental pois desperta no espectador uma sensibilidade que, aliada às imagens potencializa os sentidos do filme, sendo mais um recurso intermediário.

A diretora explora o jogo de sombras, os efeitos da música, o uso das imagens fílmicas e resultados de câmeras que convergem para o efeito do duplo e da polifonia da obra fílmica, aspectos da linguagem intermediária que potencializam os sentidos dos processos de transformação das personagens e das relações identitárias e de alteridade presentes na obra literária.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação apresentamos um estudo comparado entre a narrativa literária *L'élégance du hérisson* (2006), de Muriel Barbery, publicado no Brasil com o título *A Elegância do Ouriço* (2008) e a narrativa fílmica *Le hérisson* (2009), direção de Mona Achache.

Observamos que o livro apresenta uma estrutura narrativa instigante, a princípio, porque ao longo da leitura tudo que parece bem definido vai sendo desconstruído aos olhos do leitor, por meio de histórias justapostas e diferentes focalizações narrativas, cujos desdobramentos se fazem pelos artifícios do duplo, da linguagem simbólica e da intertextualidade por alusão à uma memória leitora que se revela por meio de citações de obras literárias e de outras áreas de conhecimento.

Retomando a proposta de estudo, tivemos como objetivo analisar as relações intertextuais e simbólicas que contribuem para a construção das personagens Renée, Paloma e Kakuro e verificar como essas personagens internalizam questões da ordem do social e apontam para uma reflexão sobre o Outro, atestando o caráter polifônico tanto da obra literária, quanto da obra fílmica.

Verificamos que a construção metafórica do espaço de ambientação de *A elegância do ouriço*, bem como os demais recursos narrativos explorados pela autora, remetem a reflexões sobre aspectos culturais, sociais e identitários como meio de problematização da noção de identidades fixas e de processos de invisibilidade do Outro. A pergunta que tentamos responder é como o romance e a adaptação fílmica leem a sociedade contemporânea e a questão do Outro. As análises foram respaldadas nos recursos do duplo e da intertextualidade com enfoque para estudos de intermedialidades.

O primeiro capítulo da dissertação contempla reflexões sobre a leitura literária e a formação leitora, considerando aspectos do perfil e da caracterização das personagens narradoras presentes na obra e a relação destas com a literatura e com a própria escrita, aspectos que chamam a atenção do leitor de *A elegância do ouriço*.

Esta questão é contemplada por meio da livre adaptação do romance para o filme *Le hérisson*, contribuindo para ampliar o olhar do leitor/espectador em direções plurais sobre o homem e sobre a sociedade contemporânea. Os recursos fílmicos

explorados pela diretora Mona Achache, no que se relaciona ao perfil das personagens, ao papel social ocupado pelas mesmas e ao tema do duplo, fortemente presente na estrutura e no conteúdo do romance de Muriel Barbery, convidam o espectador a assumir uma postura ativa na interpretação da linguagem fílmica.

O segundo capítulo da dissertação teve como objetivo analisar os processos de construção das personagens Renée, Paloma e Kakuro, bem como demais recursos narrativos que integram as obras e remetem a âmbitos culturais e/ou sociais. Nessa parte do estudo, procuramos evidenciar como a obra lê a sociedade contemporânea e a questão do Outro, a partir dos aspectos de subjetivação e de identidade das personagens, evidenciados na narrativa, por meio dos recursos da linguagem simbólica, do efeito do duplo e da focalização narrativa.

No filme e no livro, as personagens Paloma e Renée são autênticos ouriços que escondem sua verdadeira personalidade através da imagem de si que constroem para os outros. Renée isola-se em uma peça de seu alojamento na qual desfruta de seus livros e filmes preferidos. Já Paloma isola-se de sua família fingindo ser menos inteligente do que realmente o é e, a fim de escapar de um destino que lhe parece superficial e inevitável - figurado pela metáfora do peixe preso no aquário -, planeja se suicidar na ocasião do próximo aniversário. Contudo, de acordo com a análise dos elementos narrativos observados, trata-se de uma morte simbólica, que remete a um processo de transformação e amadurecimento da personagem.

Assim, constatamos que ambas personagens escondem sua verdadeira identidade, até que, graças a chegada de Kakuro, reconhecem sua alteridade no "Outro". Para MERLEAU PONTY (1994), as relações interpessoais preenchem vazios do ser-no-mundo. Nesta compreensão o homem se constitui pessoa pela abertura e aproximação com o outro.

Renée descobre sua feminilidade e Paloma encontra em Kakuro o interlocutor que não tem junto dos seus familiares. O fato de Kakuro personificar o estrangeiro, ao invés de ser um elemento identitário que os afasta, na realidade os aproxima, como evidenciado na segunda parte deste estudo sobre as personagens, a estrutura narrativa e a presença do duplo.

A narrativa ganha uma dimensão poética de fundo filosófico, que pode ir de uma simples alusão a citações de outros textos filtrados pela subjetividade das

personagens Renée e Paloma, ou ainda pela inserção de *hokkus*, frases e poemas curtos que abrem as seções da obra.

Para tratar do mundo que consubstancia as personagens, a autora Muriel Barbery adota o efeito do duplo e explora jogos simbólicos na apresentação dos conflitos das personagens, situados nos domínios do social e de instâncias psíquicas.

O tema do duplo, fundamentado por Otto Rank foi profícuo para as reflexões sobre a construção das personagens e da estrutura narrativa em *A elegância do ouriço*, considerando-se a presença de elementos, como jogos de espelhos e outras duplicações que se expandem com a exploração de uma linguagem resultada de elementos simbólicos. O duplo na narrativa, adota formas de manifestações, na maioria das vezes, imagens escorregadias e deslizantes, o que também contribui para o aspecto polifônico do texto.

A caracterização do perfil das personagens Paloma e Renée, narradoras da obra, é moldado a partir da premissa que são leitoras que vivem seu momento histórico e demonstram sua visão crítica sobre a sociedade que as cerca estando, estas em desacordo com valores reificadores. Como consequência, vivem conflitos interiores que as aproximam entre si, ainda que façam parte de diferentes classes sociais e também de faixa etária.

Por meio de uma narrativa literária mista e intertextual de fundo filosófico, cuja alternância de foco narrativo se dá pela voz das duas personagens narradoras Renée e Paloma. Ambas as personagens do romance são leitoras que questionam a lógica do mundo burguês e a realidade social em que vivem.

Aspectos intermediários do romance foram aprofundados no terceiro capítulo da pesquisa, permitindo a aproximação entre o romance e a adaptação fílmica como possibilidade de ampliação da compreensão leitora.

No estudo sobre as contribuições da intermedialidade na relação entre o romance de Muriel Barbery e a produção fílmica dirigida por Mona Achache, partimos dos conceitos de intermedialidade e adaptação fílmica nos processos de tradução entre linguagens artísticas no contexto dos estudos comparados. Nessa etapa do trabalho, observamos que a temática do conhecimento humano e do reconhecimento da alteridade presente na obra de Muriel Barbery e que os recursos intertextuais e jogos composicionais da narrativa, constados pelo uso da linguagem do símbolo e do duplo são potencializados no filme *Le hérisson*.

No que se refere à adaptação, Rajewski (2012) aborda duas vertentes dos estudos da intermedialidade, onde busca compreender os fenômenos que ocorrem entre mídias como um todo, e as ocorrências concretas da intermedialidade em textos individuais. Para isso, ela propõe classificar os estudos da intermedialidade em três grandes grupos de fenômenos: as transposições midiáticas, as combinações midiáticas e as referências intermidiáticas. No filme de Mona Achache constatamos elementos dentro do que Rajewski (2012) denomina de transposições midiáticas.

A estrutura de capítulos breves e de narrativas justapostas ampliadas pelo efeito do duplo e da linguagem simbólica em *A elegância do ouriço* podem ter sido elementos motivadores para a adaptação fílmica *Le hérisson*. Os elementos do modo composicional dos capítulos e dos subcapítulos, a presença de poemas japoneses na abertura dos diários de Paloma, a presença de uma rica linguagem imagética, além da escrita de capítulos breves assinala o potencial intermidiático do romance.

O estudo acerca da adaptação fílmica amplia a interpretação da compreensão da leitura da obra e pode contribuir com processos de formação leitora de estudantes de faixa etária de adolescentes, devido aos jogos de linguagem, ao tema da crise existencial e do sentimento de não pertencimento das personagens. Outro elemento destacado no conteúdo do romance e que também está presente no filme é o recurso da alusão intertextual a diversas obras literárias, filmes, música, pintura, desenhos e jogos, aspecto que também pode ser explorado nos processos de formação leitora, lembrando que Renée e Kakuro se reconhecem graças a uma citação do romance *Anna Karênina* de Leon Tolstói.

Na adaptação livre do romance, Mona Achache cria dois recursos narrativos ausentes no romance: o calendário desenhado por Paloma e os desenhos em movimento, através dos quais a personagem representa sua mãe, Renée e Kakuro.

A linguagem do longa metragem revela que o cinema se articula por mecanismos e metalinguagem próprias, que aparece como estratégia de auto referência, seja no momento que usa o recurso para apresentar personagens, ou como um código linguístico para se relacionar com uma linguagem usada na obra tomada como hipotexto, no caso um diário, o espectador vê ao mesmo tempo duas narrativas, um filme dentro do filme, através do olhar de Paloma que durante a narrativa apresenta seu ponto de vista através das lentes de sua câmera filmadora.

O recurso de apresentar este imbricamento entre imagens e inserir o espectador nos questionamentos do narrador sobre o que mostra e sobre o que este vê na tela, ganha importância no processo de ressignificação.

O espectador é colocado como elemento privilegiado perante os segredos do narrador, sendo assim, o espectador vai se afastando de seu papel de receptor passivo à medida que vai se familiarizando com os códigos de produção das imagens fílmicas e com o desvelamento das histórias justapostas que revelam o aprendizado dos protagonistas.

A estrutura de capítulos breves e de narrativas justapostas ampliadas pelo efeito do duplo e da linguagem simbólica em *A elegância do ouriço* também podem ter sido elementos motivadores para a adaptação fílmica *Le hérisson*. Os elementos do modo composicional dos capítulos e dos subcapítulos, a presença de poemas japoneses na abertura dos diários de Paloma, a presença de uma rica linguagem imagética, além da escrita de capítulos breves assinala o potencial intermediário do romance.

O estudo acerca da adaptação fílmica amplia a interpretação da compreensão da leitura da obra, colocando-se como mais um instrumento no processos de formação leitora. Destaca-se, ainda a temática da crise identitária e das relações de alteridade presentes nas obras.

Stuart Hall (2002), enfatiza a necessidade de estabelecer diferenciação de identidade e papéis sociais. A identidade é construída de dentro para fora, utilizando-se de atributos coletivos, ou seja, seria o fato de uma pessoa se reconhecer nas relações como o outro. Para Frederic Jameson (1985), os papéis são construídos de fora para dentro, sendo estabelecidos pela estrutura social.

Muriel Barbery por meio da narrativa literária e Mona Achache por meio da produção fílmica encontram uma ponte para a reflexão filosófica sobre o universo das relações humanas em uma sociedade de aparências rendida aos modos do sistema capitalista.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 1999.

AIRES, Leomaris Espindola. **Literatura, Cinema e Identidades em L'élégance du Hérisson de Muriel Barbery e Le Hérisson de Mona Achache**. Dissertação apresentada no Programa Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/107487/320093.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 18 de março de 2020.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p.1–52.

_____. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BARBERY, Muriel. **L'élégance du hérisson**. Paris: Folio, 2006.

_____. **A elegância do ouriço**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A morte do Gourmet**. Tradução de Roda Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et. Al. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Paris: Seuil, 1980.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** Trad. Maria Amélia Cruz. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 27-57.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOLLNOW, Otto Friedrich. **Filosofia existencial.** Tradução de Cabral de Mendonça. São Paulo: Acadêmica, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

BOSI, Viviana *et alii.* (Org.). **O poema: leitores e leituras.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRUNEL, Pierre. (Org.) **Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e cultura**, vol. 24, n.9, São Paulo, 1972, p. 804-809.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de Intervenção, seleção.** São Paulo: Livraria Duas Cidades. Editora 34, 2002, p.77-92.

_____. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: _____. **Por que ler os clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.9-17.

_____. **Seis Propostas para o próximo Milênio.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Ana Paula Ribeiro de. **A Composição Renovadora de A Elegância do Ouroço.** Dissertação de Mestrado. PUC/GO, Goiânia, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/3249/1/ANA%20PAULA%20RIBEIRO%20DE%20CARVALHO.pdf>. Acesso em 17 de fevereiro de 2020.

CHAUI, Marilene. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2010.

CHARTIER, Roger. (Org.). **Práticas de Leitura.** Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M.(Org.) **Poéticas do visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p.107-166.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e sociedade 2: Revista de teoria literária e literatura comparada**, n.2. São Paulo, 1997, p.37-55.

_____. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli (Org.). **Literatura, artes, saberes**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 209 – 232.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. Revista **ALEA** - Estudos Neolatinos. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras – RJ: UFRJ, vol. 8, jan./jun., 2006, p. 29-28.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Ed. 70, LDA, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FAUST, Daiane Cristina. **Filosofia e Literatura: como pensar o Outro?**. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <file:///D:/2020/ORIENTANDA%20SIMONE%20ADRIANA/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20%20-%20UFRGS%20-%20-%20LITERATURA%20E%20FILOSOFIA.pdf>. Acesso em 18 de março de 2020.

FRADE, Gustavo. Dez poemas de Matsuo Bashô. In: **Em Tese**, Belo Horizonte v. 20 n. 2 maio-ago. 2014, p. 140-149. Disponível em: <file:///D:/Downloads/6124-20650-2-PB.pdf>. Acesso em 14 de junho de 2020.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **S. Freud. História de uma neurose infantil e outros trabalhos** (1917-1918). Direção da edição brasileira de Jayme Salomão. V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 235-269.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.

GENETTE, Genette. **Palimpsestos: A literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUILHEM, Dirce. **Pelas lentes do cinema: bioética e ética em pesquisa**. Brasília: Editora da UnB, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução e organização de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Mária de Sá Cavalcante. Vol. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea (Volume 2)**. DINIZ, Thais Flores Nogueira e VIEIRA, André Soares. (Orgs.). Tradução de Amir Brito. Belo Horizonte: Rona FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo-História, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Petrópolis: Nova Fronteira, 2002.

_____. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Vol. IX. Tradução de Álvaro Cabral. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

LANÇON, Philippe. FAUT-IL ÉCRASER LE HÉRISSON?. **Libération**, 5 juillet 2007. Disponível em: https://next.liberation.fr/livres/2007/07/05/faut-il-ecraser-le-herisson_97601. Acesso em 10 de março de 2020.

LEITES, Sonia. Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia. In: GARCIA, Flávio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Orgs.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009, p. 177-195.

JOUVE, Vincent. **A leitura. Tradução**. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Vol. II. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: **Aletria: Revista de Estudos em Literatura** 14 p. 42-65, jul./dez. 2006.

MÜLLER, Jürgen E. Intermialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desde conceito. In: **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea**. DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (Orgs.). Belo Horizonte: Rona FALE/UFMG, 2012, v. 2, p.75-95.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **Significação no Cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NASCIMENTO, Evandro. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Hucitec, 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: Editora PUC/SP, n.10, 1993.

OLSON, Robert G. **Introdução ao existencialismo**. Tradução de Djalma Forjas Neto. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

PRANCHÈRE, Jean-Yves. L'invention de l'esthétique. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique** (§§501 à 623). Paris: L'Herne, 1988. Disponível em: <file:///D:/Downloads/1292-1965-1-SM.pdf>. Acesso em 12 de junho de 2020.

PORCHEDDU, Alba. Bauman, Zygmunt: Entrevista Sobre a Educação. Desafios Pedagógicos e Modernidade Líquida (Segunda parte da entrevista): Os desafios da educação: aprender a caminhar sobre areias movediças. Tradução de Neide Luzia de Rezende e Marcello Bulgarelli. In: **ESPAÇO PLURAL Cadernos de Pesquisa**, v.39, n.137, p.661-684, maio/ago. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cp/v39n137/v39n137a16.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2020.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre intermidialidade. In: **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

RANK, Otto. **El doble**. Argentina: JVE Psiqué, 1996.

_____. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Tradução de E. L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **Angústia selvagem**: filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, de Graciliano Ramos e Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector. Goiânia: Kelps, 2011.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. In: **Estudos Semióticos**, vol. 6, no 1 p. 46–53 junho de 2010. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es. Acesso em 20 de março de 2020.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTORO, Cristina Rosa. O duplo: Um tal Julio: cronópio duplicado. In: **Tabuleiro de Letras**, PPGEL – Salvador, Vol.: 10; nº. 02, Dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/viewFile/2567/2059>. Acesso em 15 de maio de 2020.

SERRANO, Miguel. **O Círculo Hermético**: Hermann Hesse a C. G. Jung. Tradução de Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1970.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papiro, 2003.

_____. **A literatura através do cinema**: Realismo, magia e arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremmer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, n. 51, Florianópolis, jul-dez, 2006, p.19-53.

STEIN, Murray. **No Meio da Vida**: uma perspectiva Junguiana. Coleção Amor e Psique. São Paulo: Paulus, 2007.

STEVENSON, Robert Louis. **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Nova York: Bantam Classics, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIEIRA, Miriam de Paiva. **Dimensões da Écfrase: A Presença da Pintura e da Arquitetura em Romances de Artista**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto et alii. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 367-384.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

FILMOGRAFIA

LE HÉRISSON. Direção de Mona Achache. França: Anne-Dominique Toussaint; Pathé Distribution, 2009, 1dvd (100 min). Disponível em: <https://youtu.be/QPm7Nxi3uJY>. Acesso em 30 de novembro de 2019.

SITES CONSULTADOS

AÏSSAOUI, MOHAMMED. L'Élégance du herisson trace sa route. **Le Figaro**, Paris, 15 out. 2007. Disponível em: http://www.lefigaro.fr/livres/2006/10/05/03005-20061005ARTFIG90168-l_elegance_du_herisson_trace_sa_route.php. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

BEUVE-MÉRY, A. Livres: anatomie d'un succès durable. **Le Monde**, Paris, 1º. out. 2007. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/10/01/livresanatomie-d-un-succes-durable_961580_3260.html?xtmc=elegance_du_herisson&xtcr=41. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

CBC. **Muriel Barbery on absolute beauty, elves and the innocent wisdom of children**. Disponível em: <https://www.cbc.ca/radio/writersandcompany/muriel-barbery-on-absolute-beauty-elves-and-the-innocent-wisdom-of-children-1.3453453>. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

GROSKOP, Viv. Confessions of a clever concierge. **The Guardian**. Londres, 14 set. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2008/sep/14/fiction3>. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2020.

LE HÉRISSON. Direção de Mona Achache. França: Anne-Dominique Toussaint; Pathé Distribution, 2009, 1dvd (100 min). Disponível em: <https://youtu.be/QPm7Nxi3uJY>. Acesso em 30 de novembro de 2019.

PEN, Marcelo. Talentosa, francesa Muriel Barbery cria impacto como Kafka. **Folha de São Paulo**, 23 fev. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2302200810.htm>. Acesso em: 30 de novembro de 2019.

Interview de Mona Achache, réalisatrice du film Hérisson. Disponível em: <http://www.alalettre.com/interview-mona-achacheherisson.php>. Acesso em 15 de abril de 2020.

PORTA DE PERIÓDICOS CAPES. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2020.