

Porosidades claricianas: intertextualidade e interdiscurso no filme “O livro dos prazeres”

Claricean porosities: intertextuality and interdiscourse in the film “The Book of Pleasures”

Porosidades clariceanas: intertextualidad e interdiscurso en la película “El libro de los placeres”

Fabio Scorsolini-Comin¹

 0000-0001-6281-3371

Soraya Maria Romano Pacífico²

 0000-0002-2973-3254

RESUMO: A adaptação de uma obra literária para o cinema não se refere apenas à transposição dos elementos do texto escrito para a linguagem fílmica, mas pode dialogar com inscrições anteriores, indiciando um movimento intertextual. É o que ocorre com a obra de Clarice Lispector em uma de suas adaptações para o cinema. A partir da análise do discurso pecheutiana, o objetivo deste estudo é investigar os movimentos intertextuais e interdiscursivos no filme “O livro dos prazeres”, dirigido por Marcela Lordy, em 2020, livre adaptação da obra de Lispector, “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”, publicada originalmente em 1969. Notamos, no filme, diversas referências ao universo íntimo clariciano, o que se dá, por exemplo, na nomeação das personagens e na corporificação da mãe de Lóri como sendo a própria Clarice, decorrendo dessa identificação diversos movimentos de recuperação de outras obras da autora e sua biografia. Assim, o conceito de interdiscurso possibilita uma compreensão desse processo para além da presença de um texto em outro, como apreendido pela intertextualidade. O fio interdiscursivo, no filme, possibilita a recuperação de uma memória discursiva que permite a essa adaptação fazer sentido, ampliando as possibilidades interpretativas para além do tradicional sentido de adaptação da literatura para o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade; interdiscurso; cinema; Clarice Lispector.

ABSTRACT: The adaptation of a literary work for the cinema does not refer only to the transposition of the elements of the written text to the filmic language, but can dialogue with previous inscriptions, indicating an intertextual movement. This is what occurs with the work of Clarice Lispector in one of her film adaptations. Based on Pecheutian discourse analysis, the aim of this study is to investigate the intertextual and interdiscursive movements in the

¹ Doutor em Psicologia e professor da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: fabioscorsolini@gmail.com

² Professora Associada da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. E-mail: smrpacifico@ffclrp.usp.br

film "O livro dos prazeres", directed by Marcela Lordy, in 2020, a free adaptation of Lispector's work "An Apprenticeship or The Book of Pleasures", originally published in 1969. We notice in the film several references to the intimate universe of Clarice, which occurs, for example, in the naming of characters and the embodiment of Lóri's mother as being Clarice herself, resulting from this identification of several recovery movements of other works of the author and her biography. Thus, the concept of interdiscourse enables an understanding of this process beyond the presence of one text in another, as understood by intertextuality. The interdiscursive thread in the film enables the recovery of a discursive memory that allows this adaptation to make sense, expanding the interpretative possibilities beyond the traditional sense of adaptation of literature to film.

KEYWORDS: intertextuality; interdiscourse; cinema; Clarice Lispector.

RESUMEN: La adaptación de una obra literaria al cine no se refiere únicamente a la transposición de los elementos del texto escrito al lenguaje fílmico, sino que puede dialogar con con inscripciones anteriores, en un movimiento intertextual. Es lo que ocurre con la obra de Clarice Lispector en una de sus adaptaciones cinematográficas. Basándose en el análisis del discurso propuesto por Pêcheux, el objetivo de este estudio es investigar los movimientos intertextuales e interdiscursivos en la película "El libro de los placeres", dirigida por Marcela Lordy, en 2020, una adaptación libre de la obra de Lispector, "Un aprendizaje o El libro de los placeres", publicada originalmente en 1969. Notamos, en la película, varias referencias al universo íntimo clariceano, lo que ocurre, por ejemplo, en la nomenclatura de los personajes y en la personificación de la madre de Lóri como siendo la propia Clarice, resultando de esta identificación varios movimientos de recuperación de otras obras de la autora y de su biografía. Así, el concepto de interdiscursividad permite comprender este proceso además de la presencia de un texto en otro, tal y como lo aprehende la intertextualidad. El hilo interdiscursivo, en la película, posibilita la recuperación de una memoria discursiva que da sentido a esta adaptación, ampliando las posibilidades interpretativas más allá del sentido tradicional de adaptación de la literatura al cine.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad; interdiscurso; cine; Clarice Lispector.

Introdução

As relações entre literatura e cinema compõem um campo polissêmico, sendo frequente a menção à obra literária na origem, como um ponto de partida ou uma primeira inscrição. Nesse bojo, emergem as nomenclaturas de “adaptação” e “livre adaptação” de obras literárias para o cinema.

Para que um livro seja escolhido para ser produzido como filme, podem operar diferentes inteligibilidades e justificativas, tanto as mais mercadológicas como as que consideram a relevância da literatura que se pretende depurar a partir da linguagem fílmica, o alcance de seu autor, o enredo trabalhado, o incentivo para que leitores se tornem espectadores e vice-versa, a exequibilidade de transposição de uma linguagem a outra, entre diversos outros marcadores nem sempre

acessíveis ao público.

Em que pesem, especificamente, os autores brasileiros que ganharam as grandes telas, nota-se a importância de Clarice Lispector (1920-1977) como uma autora de referência, aclamada pelo público, pelos críticos e, contemporaneamente, pelo meio digital. Longe de buscar retratar a realidade do nosso país e das nossas mazelas sociais, como frequentemente observamos nos romances regionalistas bastante reconhecidos no cinema, a exemplo de “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, vemos, nessa autora, a exploração mais detida do universo íntimo das emoções, o que não equivale a considerar a autora como apartada de seu tempo e alheia a um engajamento mais social e político (Montero, 2021). Tanto a sua biografia quanto algumas de suas obras trazem à baila esses elementos, ainda que de modo mais tangencial, quando comparada a outros autores que marcaram a literatura brasileira no mesmo período, a exemplo de Jorge Amado, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Em sua biografia, por exemplo, ganha destaque o modo como fora acompanhada de perto pelo regime militar por ser de uma família de imigrantes, judia e intelectual. Em sua obra, temas considerados mais políticos emergem, apenas para citar alguns exemplos, no conto “Mineirinho”, no livro infantil “Quase de verdade” e, sobretudo, com a sua última protagonista em “A hora da estrela” (Scorsolini-Comin; Pacífico, 2022).

Uma das adaptações mais importantes de Clarice para o cinema é justamente o longa “A hora da estrela” (A hora [...], 1985), homônimo de seu último romance (Lispector, 1998a), que narra a trajetória da migrante nordestina Macabéa, no Rio de Janeiro. Mesmo retratando um cenário de descaso social, promovendo a exclusão da personagem da sociedade em que vivia, a autora aborda, na obra, o universo íntimo de Macabéa, não podendo ser situada – como obra literária e como filme – exclusivamente como uma denúncia social. Assim, pontuamos que a autora não se enquadra em uma categoria fixa ou como representante de um dado movimento, mas mostra-se porosa a diferentes interpretações e diálogos, seguindo uma tendência das literaturas pós-modernas. Dessa monta, não é posicionada, por exemplo, como a representante de um dado momento ou tema, de modo circunscrito, mas como uma autora perenemente revisitada, quer seja pela crítica

literária, pelas ciências da linguagem, pela Filosofia, pela Psicologia, em um movimento polissêmico e sempre em aberto (Gotlib, 2009; Manzo, 2001; Montero, 2021; Scorsolini-Comin; Rodrigues; Pacífico, 2022).

Um exemplo desse processo é a obra “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” (Lispector, 1998b), publicada originalmente em 1969, pela editora Sabiá, que ganhou uma “livre adaptação” para o cinema pela diretora Marcela Lordy em 2020, ano em que se celebrou o primeiro centenário de nascimento da autora, em uma produção da República Pureza Filmes, Rizoma Films e bigBonsai (O livro [...], 2020). Embora o filme “O livro dos prazeres” seja centrado no processo de amadurecimento emocional e de humanização da personagem Lóri, o que nos sugere um enredo mais próximo de um romance psicológico, que põe em destaque as subjetividades e o mundo interno das personagens, podemos considerar uma abordagem importante do feminino, questionando aspectos como o machismo, o etarismo, os relacionamentos abusivos, as pressões sociais vivenciadas pelas mulheres, sendo que esses elementos, no filme, ora se apresentam como figura, ora como fundo, não abandonando a história de Lóri como fio condutor da narrativa. Essas questões são materializadas no filme quando a protagonista se enamora sem compromisso com uma relação mais estável, quando se identifica com o sofrimento da mãe em uma sociedade patriarcal, quando é julgada pela sua aparência física, entre diversas outras passagens. Assim, não se trata de uma obra exclusivamente psicológica, mas que dialoga com o seu tempo, com as racionalidades do seu tempo, o que abarca, inequivocamente, os elementos sociais, culturais, históricos e ideológicos.

Quando analisamos as obras de Clarice Lispector em conjunto podemos notar uma série de correspondências e atravessamentos, que nomeamos, neste estudo, como porosidades, ou seja, são tessituras que ultrapassam o sentido da identificação do que é idêntico ou semelhante entre uma obra e outra, entre uma inscrição e outra, pois, em outra direção, priorizam os movimentos e os diálogos entre diferentes textos capazes de produzir vários efeitos de sentido. Lícia Manzo é uma pesquisadora que buscou evidenciar esse movimento intertextual na obra de Clarice Lispector. Analisando contos e crônicas da autora, por exemplo, assinala

uma série de correspondências, identificando trechos ora semelhantes, ora idênticos, permitindo a construção de uma rede intertextual complexa que se remeteria ao processo de composição (Manzo, 2001). Neste estudo, no entanto, visamos ultrapassar essa perspectiva de identificação de um texto dentro de outro texto, como proposto na intertextualidade, refletindo sobre os efeitos de sentido indiciados a partir de uma memória do dizer.

Tomando como referência o conceito de intertextualidade na análise do discurso pecheutiana, a AD, e, considerando que não se trata de um conceito construído nesse referencial teórico, é importante retomarmos a existência da intertextualidade externa (interação de uma formação discursiva com outras) e da intertextualidade interna, ou seja, de uma formação discursiva dentro dela mesma (Fischer, 1995; Scorsolini-Comin; Rodrigues; Pacífico, 2022). Ao invés de priorizar a intertextualidade, que é a relação entre textos, a AD propõe ao analista o conceito de interdiscurso, mais amplo, que pertence à ordem da memória discursiva (Lampoglia; Romão, 2010).

O interdiscurso nos possibilita compreender um discurso em relação a outro discurso, a partir das relações entre as formações discursivas que indiciam determinados posicionamentos, que são afetadas pela ideologia, que corporificam conflitos e tensões, é o que chamamos de memória discursiva. Isso significa que identificar e reconhecer as pistas de um dizer em outro dizer não se resume em uma tarefa meramente classificatória, mas nos coloca diante da necessidade de compreender os tensionamentos existentes entre esses dizeres, entre essas formações discursivas. (Scorsolini-Comin; Rodrigues; Pacífico, 2022, p. 487).

Ultrapassar a leitura centralizada na intertextualidade parece ser um movimento ainda mais lícito diante da obra de Clarice Lispector, haja vista que o reconhecimento de trechos dispostos entre obras não indicia apenas um processo de composição por fragmentos, por exemplo, como referido em suas biografias (Borelli, 1981; Gotlib, 2009; Montero, 2021), mas uma memória discursiva que captura os tensionamentos existentes entre esses dizeres, entre essas formações discursivas. A partir desse panorama, o objetivo deste estudo é investigar os movimentos intertextuais e interdiscursivos no filme “O livro dos prazeres”, dirigido por Marcela Lordy, em 2020, livre adaptação da obra “Uma aprendizagem ou O

livro dos prazeres” (Lispector, 1998b).

Como anunciado desde o título do estudo, as intertextualidades serão tomadas, aqui, como “porosidades”, em um movimento que não visa apenas à identificação de períodos e trechos, no filme, que façam referência a outras obras da autora, o que é abarcado pelo tradicional conceito de intertextualidade, mas considerando a memória discursiva, contemplada pelo conceito de interdiscurso, com vistas a identificar os efeitos de sentido da emergência desses elementos na linguagem cinematográfica. Nesse bojo, é lícito, aqui, também mencionar o conceito de palimpsesto, de Gérard Genette (2006), que se refere a toda obra produzida a partir de outra, como no caso do filme em tela, derivado de um livro, de uma inscrição anterior. Conforme proposto por esse autor, um texto sempre pode ler outro. O que abordamos no presente estudo como porosidade, portanto, abarca e amplia os movimentos interdiscursivos e intertextuais, assim como os elementos transtextuais, a exemplo da proposta do palimpsesto, de natureza mais concreta. A exploração dessas polaridades, embora não seja o objetivo central na presente investigação, pode contribuir para uma maior explicitação da metáfora alcançada pela porosidade.

Revisitando um livro de prazeres

A narrativa, no filme, é trazida para o Rio de Janeiro de 2020, ainda que se mantenha o olhar elitizado para a cidade, o que é acompanhado de elementos das novas tecnologias digitais e da comunicação, como o smartphone, a presença das videochamadas, fazendo contraposição ao tempo do livro, publicado em 1969 e, possivelmente, remetendo-se àquele período, no qual Lóri aguardava a ligação de Ulisses, sem qualquer outro recurso de comunicação, por exemplo. No telefone de Lóri, no filme, o contato de Ulisses é salvo como “O Sábio”, permitindo uma comunicação a qualquer momento e ampliando a mobilidade das personagens a partir de diferentes dispositivos.

Ainda que a possibilidade de entrar em contato continue sendo guiada pelo desejo e pela escolha concreta das personagens, os recursos comunicacionais

revelam-se como algo instantâneo que possibilitam a comunicação, desfazendo qualquer tentativa de justificar o distanciamento em função dos recursos comunicacionais existentes no livro, por exemplo. Mas, no filme, como veremos, os recursos tecnológicos funcionam apenas como um elemento a ancorar o enredo e as personagens no mundo contemporâneo, não remetendo a novas possibilidades de comunicação que interfiram, de fato, nos roteiros das personagens. Referir-se, em 2020, a uma comunicação exclusiva por um telefone fixo ou por correspondência poderia ser algo anacrônico na narrativa, embora esses recursos ainda sobrevivam e sejam empregados, em alguma medida.

Nesse diálogo com as novas tecnologias, um elemento importante que emerge exclusivamente no filme é o diário da mãe de Lóri, como será analisado mais detidamente a seguir. Em que pesem os possíveis efeitos de sentido a partir desse portador de texto, é possível considerar que ele ocupa uma função na narrativa, tornando onipresente a figura materna e possibilitando, na experiência atual da filha, um diálogo com a mãe. Dentro desse texto, o do diário, emergem diversos outros textos, disparando possibilidades de uma leitura mais intertextual e, como temos defendido no presente estudo, interdiscursiva.

Para além disso, é mister questionar o título do filme, que é uma adaptação do título da obra original. Assim, “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres” transforma-se, no filme, em “O livro dos prazeres”. É lícito, também, considerar que o diário, em alguma medida, funciona como um indício para esse título. Seria esse diário, no qual a mãe de Lóri reúne experiências pessoais e reflexões sobre o viver, uma representação desse “livro dos prazeres”? Se, no livro, não há a existência de um livro concreto a ser associado ao título, por que, no filme, o emprego desse recurso, legitimando a associação material do diário ao título?

Embora um conhecedor da obra claricianas já possa, de antemão, associar ambos os títulos em função, inclusive, da permanência de parte do título original do livro na formulação que aparece no filme, aproximando-se da metáfora do palimpsesto, é válido considerar que o diário pode funcionar como um indício, como se pudesse condensar em si um “livro dos prazeres”, permitindo diferentes movimentos interpretativos. Entre esses movimentos, o que pode associar um livro

dos prazeres a uma prescrição de como experienciar o prazer, a uma descrição do que seja o prazer ou, ainda, um disparador para a escrita de si, um convite para uma experiência própria de fruição do prazer.

Como analisaremos no presente estudo, filiamo-nos à possibilidade de que esse diário funcione como o indício de uma memória discursiva. Isso não equivale a uma associação com o tom memorial representado em um diário e em sua linguagem, por exemplo, mas à possibilidade de revisitação de um dizer que já estava lá, permitindo, na atualidade, fazer sentido, inclusive no itinerário introspectivo e de aprendizado empreendido pela personagem Lóri.

O diário da mãe de Lóri e a memória discursiva

Mesmo no mundo contemporâneo e marcado pelas novas tecnologias digitais da informação e da comunicação, a rememoração do passado, no filme, se dá a partir de elementos como o diário da mãe de Lóri. É nesse diário que a protagonista encontra uma lista de coisas que davam prazer à mãe ou que deveriam ser experienciadas, como comer, ter ódio, fazer café e ouvir música.

Importante notar que, no filme, a mãe de Lóri é representada pela figura de Clarice, inclusive revelando uma foto sua no diário. Obviamente que essa identificação só é possível a um espectador que, em alguma medida, tenha entrado em contato com a imagem da autora, o que parece bem provável, considerando a quase onipresença de Clarice nas redes sociais, em memes e demais elementos discursivos. A um espectador menos atento, no entanto, pode ser atribuída a dúvida: seria aquela foto no diário a de Clarice Lispector? Ou, ainda: a figura que representa a mãe da personagem Lóri se parece com Clarice? De quem seria aquela foto: de uma atriz ou da própria Clarice? Como exploraremos mais detidamente, esse movimento da memória discursiva, aqui, permite que a foto trazida na cena se remeta a um dizer já formulável (a imagem da autora, por exemplo), permitindo que a imagem, no filme, faça sentido.

Decorrente dessas reflexões, ao espectador é legítimo o questionamento: por quem esse diário fora escrito? Pela personagem mãe de Lóri ou pela própria

Clarice? O autor, aqui, também não seria, de algum modo, a mãe a parir a personagem? Referimo-nos ao conceito de autoria desenvolvido na AD, que não coaduna com a reflexão que busca identificar a origem do dizer, atribuindo-a a um determinado sujeito psicológico, o que remeteria a uma tradição do romantismo. Na perspectiva discursiva, a autoria ultrapassa a noção capturada pela formulação “daquele que escreve” ou “daquele que criou” determinado texto, ideias predominantes no senso comum, pois a autoria é uma função (Possenti, 2001) e não um objeto.

Na trama discursiva, por operar-se a construção de uma autoria no filme, que é produzida tendo como referência a obra escrita por Clarice e adaptada para o cinema, bem como uma memória discursiva que não pode ser controlada e mensurada, por exemplo, por uma investigação mais detida sobre quem fora Clarice ou sobre quem é a roteirista do filme. Assim, essas referências à autora, inclusive a partir de sua imagem, compõem um cenário interdiscursivo complexo que ultrapassa, como temos defendido, a esfera da intertextualidade e da autoria centralizada em um determinado sujeito.

Diversos marcadores intertextuais e interdiscursivos emergem no filme, evocando tanto a presença de Clarice, com referências a passagens da sua vida, quanto de suas obras. Os irmãos de Lóri que, no livro, não são nomeados, no filme recebem os nomes de David, Pedro e Paulo. Esses dois últimos são os nomes dos filhos de Clarice. Essa nomeação, portanto, não se mostra neutra ou arbitrária, mas costurada pela memória discursiva, de um dizer anterior. David tinha sido um dos seus analistas, capturando outra referência do universo íntimo da autora, como narrado em suas biografias (Borelli, 1981; Gotlib, 2009; Montero, 2021). Essas identificações, aqui, podem ser compreendidas como indícios que nos ajudam a acessar a memória discursiva.

Outro elemento presente no filme e que é indiciado de modo distinto em relação à obra literária é a figura materna da protagonista. Se a presença materna é esmaecida no livro, no filme ela ocupa uma posição de destaque. É referido, no filme, que a mãe de Lóri morrera com 57 anos de idade, mesma idade com que Clarice falecera, em dezembro de 1977. Essa menção, obviamente, remonta à

biografia da autora, funcionando como um indício. Essa idade, 57 anos, é recuperada no filme como sendo “boa” para se morrer, idade na qual ainda se era “jovem” e “bonita”, em uma referência à própria Clarice, que falecera precocemente, vitimada por um câncer no ovário.

Se Clarice foi considerada revolucionária para a literatura brasileira, seus biógrafos sempre trouxeram à baila o modo como ela se mostrava inquieta, impulsiva e descontente em diversos momentos de sua vida. Ainda que tenha seguido um script considerado tradicional e conservador para a época, casando-se, tendo filhos e, de algum modo, abdicando de um maior investimento em sua carreira ao devotar-se à família, também rompeu com essa imagem ao se separar do marido (à época, ainda não havia o divórcio) e ao criar sozinha os filhos, no Rio de Janeiro, após um longo período vivendo no exterior (Gotlib, 2009; Montero, 2021). De algum modo, uma inquietação semelhante é atribuída, no filme, à mãe de Lóri.

Embora, em diversas entrevistas, Clarice tenha afirmado que a experiência da maternidade fora muito significativa em sua vida, assim como ser escritora (Gotlib, 2009), a mãe de Lóri, segundo a perspectiva do filho David, talvez não tivesse desejado para si o matrimônio e a maternidade. Não se trata, aqui, de buscar correspondências ou equivalências entre essas duas figuras, mas de refletir sobre essa tessitura dos sentidos, que, na construção da mãe de Lóri, personagem que ganha destaque apenas no filme, há uma memória discursiva que nos permite reconhecer um “já-dito”, algo que já fora formulado, em algum momento, produzindo, como efeito, a impressão de uma retomada, de um diálogo com algo anterior.

Um elemento importante e exclusivo da narrativa do filme é a descoberta que Lóri faz do diário da mãe, que estava no apartamento que a filha herdara. Ao entrar em contato com o diário, Lóri acessa fotos, registros de viagens e diversas anotações que contêm reflexões de sua genitora sobre a vida, sobre a existência humana e o seu inerente sofrimento, e, também, sobre o prazer. Lóri passa não apenas a ler o diário e conhecer mais a fundo a sua mãe que, provavelmente, morrera quando ela ainda era criança ou muito jovem, mas a experimentar a leitura

desses escritos como um convite ao estabelecimento de um novo modo de vida e, nesse âmbito, também de uma reescrita, de uma escrita sobre a outra, segundo a metáfora do palimpsesto (Genette, 2006).

Assim, utiliza trechos escritos pela mãe em suas aulas, anota algumas dessas passagens na lousa, pede que as crianças desenvolvam textos e trabalhos disparados pelas reflexões da mãe, bem como busca, do ponto de vista psíquico, compreender quem fora a sua mãe e suas reverberações em seu próprio amadurecimento emocional. Lóri não utiliza o diário como um livro de memórias, buscando revisitar o passado ou explorar uma memória psicológica, mas empreende uma leitura tal como um diário vivo, partilhado entre mãe e filha, buscando pistas do seu dizer e permitindo que este faça sentido.

A memória discursiva é um dos conceitos mais importantes na AD. A memória, nessa acepção, inclui o acontecimento que escapa à inscrição, que não chega a se inscrever, assim como o acontecimento que é absorvido na memória como se não tivesse acontecido (Pêcheux, 1999). A memória discursiva emerge na passagem do diário da mãe de Lóri quando recuperamos a biografia de Clarice, que perdera a mãe aos nove anos de idade, sendo privada, portanto, de uma maior convivência com a genitora ao longo da vida. Já adulta, como descrito em suas biografias, Clarice descobre que a mãe escrevia pequenos textos. A memória discursiva, aqui, opera no sentido de, ao observarmos a mãe de Lóri, imagetivamente remetida à figura de Clarice, construirmos relações entre um dizer e outro, não para explicitarmos correspondências, mas indiciando movimentos de recuperação, de vinculação, de porosidade entre esses dizeres, como temos defendido, dentro do conceito de interdiscurso.

O diário é utilizado por Lóri em suas aulas. Em certa passagem, apresenta como tarefa aos alunos a elaboração de uma lista de coisas que gostavam ou que queriam fazer, sugerindo que seus alunos pensassem para além do mundo material, incluindo nessa lista os seus sonhos e sentimentos. O diário também vai sendo o elemento a costurar a vinculação entre mãe e filha ou, em termos linguísticos, da recuperação de uma memória discursiva.

Essa proximidade é relatada pelo irmão de Lóri, David, quando este vai

visitá-la no Rio. Na ocasião, destaca a semelhança física e psíquica entre Lóri e a mãe. Segundo David, Lóri, assim como a mãe, estava sempre fugindo de tudo, habitando um mundo particular no qual entrava em contato com livros e pinturas. Embora Lóri descreva a mãe como sendo abnegada e devotada integralmente aos filhos e ao marido, David, irmão mais velho, refere-se à figura materna como individualista e que apenas fazia o que tinha vontade, de modo que, se pudesse, teria abdicado de se casar e ter filhos para que pudesse ficar isolada em seu mundo interno. Essa mesma imagem é trazida para representar Lóri, herdeira desse comportamento materno.

Assim, a figura materna é representada como alguém que possuía, a exemplo de Lóri, dificuldades em se relacionar, em entrar em contato com um mundo concreto e divergente daquele construído em sua fantasia. Isso promovia, como efeito, o afastamento da mãe – tanto da realidade, como também dos filhos. Essa ausência, especialmente referida em relação à Lóri, filha caçula, havia mobilizado a mãe para que deixasse o apartamento do Rio de Janeiro de presente para filha, tal como se fosse um pedido de desculpas.

Em que pese o processo de livre adaptação, o filme promove, como efeito, a desestabilização dos sentidos produzidos anteriormente a partir da leitura de “Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres”. Entre esses sentidos, pode-se destacar, no livro, o posicionamento submisso de Lóri, prostrando-se diante de um Ulisses machista, preconceituoso, misógino, egocêntrico e controlador. A emergência da personagem mãe, por si só, permite-nos a consideração de um novo modo de apreender os sentidos sobre o feminino, por exemplo. A transmissão psíquica operada entre mãe e filha, do ponto de vista psicológico, é narrada a partir do interdiscurso, que pressupõe a recuperação da memória discursiva presente nas reflexões da mãe sobre o viver e que se atualizam em Lóri.

Esse processo operado na livre adaptação, ou seja, no filme, não se ampara no registro escrito, a exemplo dos efeitos de sentido produzidos pela leitura do livro, mas convocam diferentes sensações e afetações no espectador, algo materializado, entre outros, pela trilha sonora, pelas sequências, pelo clima composto a partir da fotografia e dos diversos elementos auditivos e imagéticos

próprios da linguagem fílmica. A própria exposição do corpo de Lóri, em imagens que o colocam em evidência, explorando seus desejos e a sua sexualidade, as suas experimentações afetivas, permite uma apreensão distinta da produzida pela leitura. A imagem desse corpo ou desses corpos é um elemento presente do início ao fim da película. A livre adaptação, a partir desse argumento, exploraria sentidos outros que não os exclusivos da leitura, embora, no presente caso, a literatura escrita, em livros e no diário da mãe de Lóri, sejam evocados com frequência na narrativa.

A memória discursiva também se remete à figura da autora, recuperada no filme como uma espécie de guia que acompanha Lóri em sua via crucis. Essa narrativa desassocia, em alguns momentos, a necessidade de orientação imposta pela figura de Ulisses, o professor de filosofia. Se, no livro, é o professor quem se posiciona como aquele que pode orientar sua pupila e amante, no filme, esse papel é também ocupado pela mãe de Lóri, ou, melhor, pela sua função na memória discursiva, mas não em uma perspectiva abusiva, misógina e de sustentação de uma dependência emocional como operado por Ulisses. Pelo contrário, as “orientações” da mãe – que não são, a bem ver, orientações para si ou para outrem – abrem diversas possibilidades para Lóri, em um movimento polissêmico que vai reverberando em seu processo de amadurecimento e de humanização. Os discursos da mãe, desse modo, não são recuperados, mas assumidos como um dizer que já estava lá. Isso nos remete ao conceito de interdiscurso, tal como apresentado por Orlandi (2005, p. 33 – 34): “Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido”.

Ciente dessas semelhanças, mas buscando retomá-las, Lóri utiliza o diário, compartilhando com seus alunos as experiências descritas pela mãe e construindo para si mesma uma forma de continuar o legado materno, aprofundando os laços porventura perdidos em função da morte da mãe. Embora não possamos estabelecer uma leitura literária – nem mesmo psicológica – baseada em movimentos de causa e efeito, Lóri é uma personagem que, assim como Clarice, era órfã. Clarice perdera a mãe quando tinha 10 anos de idade, fato que marcaria para sempre a sua trajetória de vida. Essa ausência materna é bastante referida

nas biografias da autora (Borelli, 1981; Gotlib, 2009; Montero, 2021) e aparece deliberadamente no filme. Em uma cena, o aluno Oto, filho da amiga de Lóri e que estava passando alguns dias com a professora, devido a um compromisso profissional da mãe, antes de dormir, afirma: “Eu quero a minha mãe”. Ao que Lóri responde: “Também quero a minha”.

De algum modo, Lóri parece perseguir a imagem de sua mãe, conhecendo seus gostos, suas experiências e a sua intimidade – haja vista que Lóri busca essa fruição por meio de um diário. Este passa a acompanhar Lóri em seu percurso pelo autoconhecimento e de abertura ao outro, aos afetos do outro, de modo que a protagonista não se apresenta de todo sozinha. Retoma-se, por exemplo, a frase que abre o longa: “O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater no silêncio de uma taquicardia em trevas” (Lispector, 1998b, p. 38). Ao encontrar o diário, Lóri acaba se reconhecendo e se identificando com o itinerário da mãe, possivelmente solitário também, de modo que a experiência da protagonista passa a ser mediada pelo diário, pela imagem da mãe e pela memória discursiva sobre os sentidos de ser mãe, ser filha, estar presente ou ausente na maternagem, que a revisita nesse itinerário existencial.

Um diário didatizado

Esse diário se torna uma leitura frequente para os alunos de Lóri, assumindo a posição de um livro didático ou paradidático, por exemplo. Embora afirme, em conversa com a diretora da escola, vistos a seguir, tratar-se de um material complementar, todas as cenas na sala de aula retratam Lóri realizando a leitura do diário com seus alunos.

Em certo momento, afirma: “Agora a gente vai ler um outro texto da mulher que viajou o mundo”. Essa formulação, aqui, indicia certa recorrência desses textos, construindo, junto aos alunos, a identificação da autora. Uma aluna, então, pergunta: “Você conheceu ela?”. Lóri prossegue: “Eu conheci. Ela foi até o interior da África e foi lá que ela conheceu um monte de bichos esquisitos”. Nessa perspectiva, há a representação de uma figura dessa autora. Para os alunos,

sujeitos-leitores, aquele dizer é tomado como pertencendo a alguém, sendo importante conhecer quem, de fato, havia escrito aqueles textos. Isso em uma concepção de correspondência entre a figura do autor, sujeito psicológico, e o seu dizer, visão esta contraposta pela AD, como anunciado anteriormente. É por essa razão que Lóri afirma ter conhecido a autora (no caso, a sua mãe), não explorando, nas aulas, a sua figura ou o seu itinerário pessoal, biográfico – o que poderia ser sugerido, até mesmo por se tratar de um diário que ela toma por referência.

Lóri, como professora, parece interessada em mobilizar os seus alunos, em instigar-lhes a um movimento mais reflexivo e não meramente de aquisição, como priorizado, muitas vezes, no ensino regular. A professora lê para os alunos trechos como “Às vezes experimento a alma silenciada dos bichos. É como uma maldição”. Os efeitos de sentido são trabalhados a partir da recepção dessa obra, o diário, quando a professora convida seus alunos a refletirem a partir do diário-livro didático.

Em um exercício, convida os alunos para que olhem e observem atentamente uma garça. Pede que olhem bem nos olhos do animal. E, então, lança a pergunta: “Em quê pensa a garça?”. Um aluno responde: “Em nada”. Lóri acrescenta: “Em nada. Exatamente. A impressão que ela tem do mundo é livre. Livre do pensamento, da análise, dos preconceitos”.

Em outra cena na escola, lê o seguinte trecho do diário da mãe, que é uma composição construída no roteiro do filme a partir de fragmentos do livro em sua seção intitulada “Luminescência”: “O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. Ele é vazio e sem promessa. Quando menos se espera, ele volta. Quando menos se espera, ele volta de repente e o coração bate ao reconhecê-lo dentro da gente. Depois nunca mais se esquece. Se não há coragem, que não se entre. Que se espere”.

Logo na sequência, questiona os alunos: “Vocês já sentiram o silêncio alguma vez?”. Um aluno responde afirmativamente e Lóri prossegue: “Como foi?”. A cena possui como continuidade uma conversa da professora com a diretora, que revela o desconforto da instituição com os métodos adotados em suas aulas:

Diretora: – Seus alunos têm sete anos. Eles não têm maturidade para compreender o pensamento existencialista.

Lóri: – Mas, Míriam, você sempre fala que a gente não deve subestimar os nossos alunos. Era um material complementar. O reino animal e a experiência pessoal.

Diretora: – A sua experiência pessoal, Lóri. Para que dividir com as crianças a sua melancolia? Elas não podem te ajudar. A única coisa que você está conseguindo é deixar as crianças assustadas e os pais preocupados.

Aqui podemos pensar no interdiscurso que sustenta os sentidos de uma educação considerada tradicional. A professora Lóri foge das aulas estereotipadas, indo contra o funcionamento do livro didático, que traz questões fechadas e que nem sempre convidam à polissemia e à polifonia. Ela permite que os alunos interpretem, que construam sentidos múltiplos para as leituras e questões propostas a partir da leitura do diário, o que ocasiona não apenas estranhamento, como uma interdição naquele espaço, o escolar. Vemos, portanto, que a capacidade interpretativa, por justamente colocar o sujeito diante daquilo que não possui uma só resposta, que abre espaços vazios, que permite a experiência do não-saber, acaba sendo uma ameaça a um ensino controlado por regras rígidas e por uma forma específica que formata alunos.

Em outra marca da intertextualidade e do interdiscurso – ou porosidade, como utilizado no presente ensaio – a única amiga mais próxima de Lóri é uma cartomante. As cartomantes eram figuras muito presentes na vida de Clarice. Teresa Montero (2021), analisando a lista telefônica da autora após a sua morte, nota os endereços e telefones de várias delas. Essas menções também são feitas em entrevistas com suas amigas, a exemplo de Marina Colasanti que, inclusive, a acompanhara em algumas consultas, indicando-lhe uma determinada cartomante.

Essas cartomantes também são representadas como personagens em seus textos. Talvez a menção mais célebre seja a cartomante de “A hora da estrela”, que participa ativamente do desfecho da protagonista Macabéa. Clarice também parece brincar com o destino, como no caso da cartomante que havia previsto, minutos antes de a protagonista morrer, que o seu destino seria marcado pela felicidade e pelo casamento.

A seguir, exploraremos de modo mais detido a presença dos animais na adaptação do livro para o cinema, refletindo sobre os movimentos intertextuais e

interdiscursivos disparados a partir dessas figuras. Como referido em diversos estudos (Santiago, 2019; Scorsolini-Comin, 2023), o universo selvagem, em Clarice, ocupa um espaço de destaque, marcado, sobretudo, pela icônica presença da barata no romance “A paixão segundo G. H.” (Lispector, 2009) e de diversas espécies ao longo de seus romances e de seus livros voltados ao público infantil (Lispector, 2010), apenas para citar alguns exemplos.

Animais em miniatura

O universo animal em Clarice também é representado na película. Lóri possui uma coleção de miniaturas de animais. Ulisses a presenteia, em dado momento, com uma miniatura de cavalo. Essa coleção parece representar, em alguma medida, o modo como a protagonista se relaciona com o mundo e com a natureza, de modo artificial e mediado por uma materialidade que não a conduz para a experiência, para a sensorialidade, mas para algo que é uma representação. Embora a coleção de animais não seja mostrada ao espectador em detalhes, percebe-se a presença de animais de grande porte, como cavalo e tigre. Em “A paixão segundo G. H.”, a barata é definida como uma “miniatura de um animal enorme” (Lispector, 2009, p. 48), permitindo o indiciamento de relações interdiscursivas entre esses dizeres. Ao avistarmos as miniaturas, no filme, somos remetidos a essas imagens do universo selvagem em Clarice, de modo que tais objetos não instauram um novo dizer, mas retomam um já-dito.

À medida que a personagem se aprofunda na necessidade de se conhecer, de possuir suas próprias experiências mundanas, embrulha todos os animais e entrega a sua coleção para que Ulisses a guarde. Assim, parece compreender a necessidade de ela mesma entrar em contato com esse universo vivo, não apenas de uma natureza morta representada nas miniaturas. É o que acontece, em uma das cenas, nas quais um tucano adentra a sala de aula e, junto com os alunos, põe-se a observar a ave. Trata-se, na cena, da observação de um animal vivo, em movimento, em acontecimento, em contraposição à miniatura, ainda que deslocado do seu habitat e figurando como centro da aula no momento de sua aparição. A

personagem Lóri, então, ao entrar em contato com essa natureza viva, no filme, dialoga com outras reflexões produzidas por Clarice em seus livros, contos e entrevistas em direção à dimensão do selvagem na experiência com o animal, do que pode ser considerado autêntico, natural (Scorsolini-Comin, 2023).

Ao final do filme, é possível visualizar a coleção de animais não mais no apartamento de Lóri, mas na casa de Ulisses, dentro de seu quarto, em um espaço de intimidade. A casa do amante, nesse sentido, funciona como uma espécie de lugar seguro no qual Lóri poderia depositar essa sua coleção e, por extensão, seu modo distanciado de se relacionar com o mundo. Mesmo buscando uma fruição a partir do contato com o mundo concreto, as suas projeções estariam acolhidas por Ulisses, materializadas na coleção de animais.

Seguindo o itinerário de Lóri em sua aproximação com a dimensão de uma natureza viva, selvagem, outra cena é de particular valor. Lóri ganha um peixe de presente, Sansão, que é referido como sendo africano. Mesmo amando os animais, Lóri parece ser inábil para cuidar do peixe, pontuação que também se assemelha ao modo como a própria Clarice entrava em contato com os bichos, mais como uma espectadora do que como alguém capaz de prover cuidados.

No filme, o peixe acaba morrendo por falta de alimento, indiciando a interdiscursividade com o livro infantil “A mulher que matou os peixes” (Lispector, 2010) e mesmo com passagens da biografia da autora, quando esta também deixara os peixes dos filhos morrerem por falta de alimento. O fio interdiscursivo, aqui, promove como efeito a retomada de um já-dito, a impressão de um dizer que já estava lá. Assim, a recuperação dessa passagem na cena do filme só passa a fazer sentido quando retomamos a memória discursiva, a memória desse dizer.

No livro infantil, Clarice se posiciona como narradora e afirma, desde o início, que havia matado os peixes dos filhos por negligência, pois havia se esquecido de alimentá-los. Isso, no entanto, haveria de ser perdoado pelos seus jovens leitores à medida que a autora apresentasse o modo com que sempre se relacionara com os animais e como se mostrava mobilizada por esse universo selvagem. Aventa-se que Lóri, no filme, possa representar a própria Clarice diante da inabilidade de cuidar de algo vivo, um peixe.

Essa inabilidade, no filme, faz alusão à própria dificuldade da protagonista de entrar em contato com as pessoas e com o mundo dito real, com o mundo vivente. Os animais que colecionara representavam um mundo vivo que era apenas observado, conservado, mas não experienciado. Na possibilidade de ultrapassar essa barreira, sendo convidada a cuidar do peixe, Lóri se mostra incapaz de fornecer-lhe um cuidado mínimo, processo referido também por Clarice no livro infantil, retratando seu próprio universo íntimo com os filhos. Essa negligência, no entanto, haveria de ser perdoada, pois não havia sido algo deliberado e intencional, mas devido às circunstâncias nas quais tanto Clarice como Lóri, possivelmente, viviam.

O universo animal também emerge no filme quando Lóri e Ulisses combinam de almoçar em um famoso restaurante que servia galinha ao molho pardo. Essa passagem aparece também no livro de referência, e igualmente em outros textos da autora, como em seu livro infantil “A vida íntima de Laura” (Lispector, 2010) e em algumas de suas crônicas. Nessas passagens, remete-se ao fato de a galinha ao molho pardo ser preparada com o sangue da ave, o que asseveraria a truculência humana em comer algo que era vivo juntamente com o seu sangue.

Em todos esses textos e passagens, embora o fato de nos alimentarmos de um animal e do seu sangue emerja como sendo uma ação deplorável, logo em seguida é também mencionada a necessidade de o humano respeitar a sua natureza e a sua truculência. No livro, essa passagem é assim representada na fala de Ulisses:

[...] é preciso não esquecer e respeitar a violência que temos. As pequenas violências nos salvam das grandes. Quem sabe, se não comêssemos os bichos, comeríamos gente com o seu sangue. Nossa vida é truculenta, Loreley: nasce-se com sangue e com sangue corta-se para sempre a possibilidade de união perfeita: o cordão umbilical. E muitos são os que morrem com sangue derramado por dentro ou por fora. É preciso acreditar no sangue como parte importante da vida. A truculência é amor também. (Lispector, 1998b, p. 98).

Assim, a fragmentação de um sujeito que pode amar os animais e, ao mesmo tempo, alimentar-se deles, é uma dimensão não apenas aceita por Clarice, como justificável do ponto de vista da própria condição humana. A truculência, nesse

caso, seria algo a ser perdoado por ser eminentemente humana.

Por fim, outro elemento interdiscursivo que pode ser indiciado no filme é o de uma cena em que Lóri se sente profundamente sozinha. À certa altura, Lóri liga para a amiga cartomante durante a madrugada. Essa ligação não tem como objetivo a busca por uma consulta, mas a necessidade de ser ouvida em seu sofrimento. Essa busca por ajuda se remete a algo também registrado nas biografias da autora, visto que não era incomum que Clarice ligasse para pessoas próximas, de madrugada ou altas horas da noite, para que desabafasse. Essas ligações, inclusive, poderiam durar horas.

Há, ainda, a menção ao fato de Clarice ter dificuldades de dormir, fazendo uso de medicamentos para essa finalidade cotidianamente (Gotlib, 2009; Montero, 2021). Ao ligar para os amigos, buscava uma escuta, uma compreensão, algo que parece ser reeditado no filme, uma vez que o livro não faz referência a essa passagem. No filme, o diálogo estabelecido com a amiga é o seguinte:

Amiga: – Alô, Lóri?

Lóri: – Desculpa te ligar a essa hora. É que eu estava indo bem e, de repente, eu estou indo tudo mal.

Amiga: – Eu sei como é... eu também sofro.

Lóri: – Eu não consigo dormir, o que eu faço?

Amiga: – Aguenta.

No livro, Lóri liga para Ulisses, em busca de orientação. No filme, essa ajuda parece ser oferecida pela amiga, esmaecendo a influência que o professor parece ter na obra original. É importante notar, nessa passagem, que a amiga se propõe a ouvir Lóri e lhe oferece duas considerações importantes.

A primeira delas é que a amiga também sofria e se sentia desconfortável, trazendo à baila a noção de que o sofrimento e mesmo a experiência de isolamento não eram exclusivos da protagonista. A segunda consideração é a de que a amiga recomenda que Lóri sustente o seu mal-estar, ao invés de tentar buscar alguma solução mais imediata e que pudesse, por exemplo, aplacar a sua dor. É a sustentação desse mal-estar que contribuiria para que Lóri avançasse em seu processo de amadurecimento, entrando em contato com as suas dificuldades e tentando conhecer o seu modo de funcionamento diante delas. A amiga, aqui, não

lhe oferece uma solução, mas indica um caminho: o de aprofundamento no contato consigo.

Considerações finais

A partir do movimento interpretativo empreendido no presente estudo, notamos, no filme, diversas referências ao universo íntimo da autora, o que se dá, por exemplo, na nomeação das personagens e na corporificação da mãe de Lóri como sendo a própria Clarice, decorrendo dessa identificação diversos movimentos de recuperação de outras obras da autora e de passagens biográficas. Isso nos autoriza a uma extrapolação do conceito de intertextualidade, sendo mais coerente a adoção de uma posição sustentada no interdiscurso.

Assim, para além de uma relação entre textos, o filme, livre adaptação do livro, permite-nos acessar a memória discursiva capaz de recuperar um já-dito que possibilita, no caso dessa adaptação, fazer sentido ao espectador. A trama do interdiscurso retoma um dizer que já estava lá, também extrapolando a referência exclusiva às obras da autora, considerando as ressonâncias de sua biografia e de suas entrevistas na composição de um dizer sobre si e sobre sua obra. O interdiscurso, portanto, permite que o filme, mesmo não se posicionando como uma fiel reprodução do livro, haja vista que é descrito como uma “livre adaptação”, recupere a memória discursiva produzida sobre Clarice, seu dizer, sua obra e o livro em tela, possibilitando não o sentido em si, pois isso seria impossível, mas reunindo indícios para a composição do que pode vir a ser, no caso, a adaptação da literatura para o cinema.

Referências

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.

FISCHER, R. M. B. A análise do discurso: para além de palavras e coisas. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 18-37, 1995.



GENETTE, G. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Trad. L. Guimarães e M. A. R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. ed. rev. amp. São Paulo: EDUSP, 2009.

A HORA da estrela. Direção de Suzana Amaral e Alfredo Oroz. São Paulo. Produtora Rais Filmes. [S. l.]: Embrafilme, 1985. 1 filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MBxAMJvSip0>. Acesso em: 4 abr. 2023.

LAMPOGLIA, F.; ROMÃO, L. M. S. Na cela: considerações sobre sentidos inscritos em cartuns de Angeli. *Galáxia*, São Paulo, n. 19, p. 252-262, jul. 2010.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, C. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

O LIVRO dos prazeres. Direção: Marcela Lordy. Produção: República Pureza Filmes, Rizoma Films, bigBonsai. Intérpretes: Simone Spoladore, Javier Drolas. Música: Edson Secco. [S. l.]: Vitrine filmes, 2020. 1 filme.

MANZO, L. *Era uma vez – eu: a não ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: Xerox do Brasil, 2001.

MONTERO, T. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (org.). *Papel da memória*. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 11-17.

POSSENTI, S. Enunciação, autoria e estilo. *Revista da FAEBA*, Salvador, n. 15, p. 15-21, 2001.

SANTIAGO, S. B. In: SANTIAGO, S. *35 ensaios de Silvano Santiago: seleção e introdução de Ítalo Moriconi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 261-288.

SCORSOLINI-COMIN, F. A autora e os bichos: a vida íntima de Ulisses. *Psicologia*

em Estudo, Maringá, v. 28, p. 1-16, 2023.
<https://doi.org/10.4025/psicoestud.v28i0.50440>

SCORSOLINI-COMIN, F.; PACÍFICO, S. M. R. Etnografar Clarice: por uma didática do olhar, do ouvir, do escrever e do sentir. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 18, n. 1, p. 43-61, 2022. <http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v18i1.13038>

SCORSOLINI-COMIN, F.; RODRIGUES, L. I.; PACÍFICO, S. M. R. Aumentando as views de Clarice Lispector: intertextualidade, interdiscurso e efeito-leitor em “Sonzers” e “Lispectors”. *Revista Educação e Linguagens*, Campo Mourão, v. 11, n. 22, p. 484-506, 2022. <https://doi.org/10.33871/22386084.2022.11.22.484-506>

Recebido em: 29 maio 2023.
Aprovado em: 31 jul. 2023.

Revisora de língua portuguesa: Patrícia Medeiros da Silva Galvão
Revisor de língua inglesa: Pedro Americo Rodrigues Santana
Revisora de língua espanhola: Juliana Moratto

