

CLARICE LISPECTOR E KHOURI: ESTRANGEIROS?

POR RENATO LUTZ PUCCI JR.*

Por que associar a escritora e o cineasta? As diferenças saltam aos olhos, aparentemente. De um lado, a feminilidade; de outro, o que alguns críticos não hesitaram em chamar de “machismo”, dada a profusão de mulheres em situações eróticas nos filmes de Walter Hugo Khouri. Essa divisão é enganosa. Clarice Lispector teve vários personagens masculinos importantes (como o narrador de *A Hora da Estrela*), com impressionantes caracterizações de sua subjetividade. Khouri possui cerca de dez filmes protagonizados por mulheres, sempre com as narrativas se construindo a partir dos olhos delas¹. Não é por esse aspecto, contudo, que relacionarei seus nomes.

Literatura e cinema vêm-se associando há muito tempo, apesar da heterogeneidade gritante entre um meio que trabalha com as palavras e outro que se constitui audiovisualmente. Benedito Nunes, ao abordar uma das particularidades do estilo de Clarice, a repetição de palavras, escreveu que:

Constituindo eles de uma teia verbal compacta, os termos repetidos estabelecem uma gradação entre diferentes significações que se unem em cadeia, reforçando mutuamente a proliferação de um significado inexaurível (NUNES, 1989: 139).

Não é tão fácil assim encontrar procedimentos equivalentes no cinema, que se constitui por elementos mais diversificados: imagem visual, ruídos, música extradiegética, diálogos, diversos canais de narração. No cinema pouco se fala dos objetos; em geral, eles são mostrados. Não vêm ao caso, no momento, as adaptações de Clarice feitas por outros diretores (*A Hora da Estrela*, *O Corpo*), com soluções variadas para a transposição da página impressa para o fotograma. Trata-se, aqui, de verificar a associação da escritora com filmes que *não* são adaptações de suas obras.

FILMES E LIVROS

Paixão e Sombras (1977) é um dos filmes mais pessoais de Khouri. O personagem principal é um diretor às voltas com os problemas de se fazer cinema no Brasil: sua atriz está abandonando a filmagem em troca da TV, há falta de dinheiro e de pessoal qualificado, o estúdio está para se transformar num supermercado, pressente-se que o público não entenderá o filme, a bilheteria será baixa, há risco de nunca mais conseguir financiamento para outra produção. Em certo momento, desanimado, o diretor escreve num diário:

¹ Quanto à relação entre Khouri e suas personagens femininas, v. PUCCI JR., 2000.

“Pensando como sempre em virar escritor apenas, pois a palavra não custa nada. Escreve-se: ‘Estou em Hong Kong’ e pronto — estamos lá”.

Ao contrário do que possa parecer, não existe em *Paixão e Sombras* o menor vestígio de menosprezo à palavra escrita (foi meu o grifo em “apenas”), o que se confirma logo em seguida quando o personagem-diretor faz sua profissão de fé:

Desde quando eu era muito jovem, eu sempre pensei em cinema como podendo ser uma coisa tão profunda quanto Literatura, Filosofia. Ser como Nietzsche, Espinosa, Camus, Borges, Proust, algo que abarcasse tudo.

Não se trata de cinema como entretenimento, mas de arte ambiciosa. Khouri sempre procurou se pautar por essa linha, o que o aproximou da cultura escrita. O respeito por esta evidencia-se na profusão de livros que aparecem nos filmes, muitas vezes enquadrados em planos de detalhe, enchendo a tela. É num desses trechos, em *As Amoras* (1968), que surge um exemplar de *A Cidade Sitiada*, sinal concreto da ligação entre Khouri e Clarice. Note-se que objetos de cena, como esse livro, não são escolhidos aleatoriamente nos filmes de Khouri, pois sempre há conexão com a narração em curso, o que adiante ficará mais claro.

Há também o inverso. Na crônica de 18 de novembro de 1967, Clarice faz referência a um filme de Khouri. Escreve:

Mas às dez e meia da noite eu estava bem acordada: acabava de ter visto o filme de Khouri, O Corpo Ardente. Iria de qualquer modo porque se tratava de filme dele. Mas dessa vez acrescentava-se um motivo: (...) haviam-me dito que Barbara Laage, a atriz do filme, parecia-se extraordinariamente comigo. (...) Deu-me um pouco de aflição ver-me na tela. Mas cobicei as roupas da atriz como se a isso eu tivesse direito, já que nos parecíamos. Gostei mesmo foi do cavalo preto do filme. Tem uns movimentos de libertação do longo pescoço e da cabeça manchada de branco que são uma beleza. O fato é que me identifiquei mais com o cavalo preto do que com Barbara Laage. Inclusive eu costumava ter um jeito de sacudir os cabelos para trás que significava exatamente isso: uma tentativa de libertação (LISPECTOR, 1994a: 42).



Barbara Laage e Mário Benvenuti, em *O Corpo Ardente* (Khouri, 1966)

Na crônica de 03 de agosto de 1968, Clarice escreveu: “Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso...” (LISPECTOR, 1994a: 122), palavras enunciadas novamente pela personagem Lori, em *Uma Aprendizagem*, publicado em 1969 (LISPECTOR, 1993: 36). Não se trata de insinuar influência,

mesmo porque no final de *Perto do Coração Selvagem*, primeiro livro da autora, publicado bem antes do lançamento do primeiro filme de Khouri, Joana se identificava com um cavalo novo (sem dizer a cor). Refiro-me, antes de mais nada, a afinidades entre Khouri e Clarice.

Ambos produziram obras sofisticadas, que se marcaram pela rarefação narrativa e certa obscuridade. Ao mergulho na interioridade das personagens de Clarice, corresponde, por exemplo em *Noite Vazia*, o acompanhamento das expressões das personagens que, pouco a pouco, revelam que a situação mundana em que vivem esconde angústia existencial. Levanta-se como problema crucial a consciência, chamada por Benedito Nunes de “consciência infeliz”, em sua análise de Clarice (NUNES,

1989: 106, 132). A famosa angústia dos personagens de Khouri decorre da consciência das limitações da vida diante do desejo infinito. É a consciência que causa o sofrimento e o que diferencia os seres humanos dos animais, que, tanto nos filmes como nos livros, são vistos como seres plenos, mais diretos, sem os obstáculos do *estar ciente de*. Como se lê em *Água Viva*, “animal nunca substituí uma coisa por outra” (LISPECTOR, 1994b: 54). Em Khouri, são gatos, cavalos, ursos, coelhos, sempre segundo a mesma perspectiva.

Em *A Cidade Sitiada* aborda-se a falta de autenticidade de Lucrécia Neves. Ela finge para a sociedade, chegando ao ponto de fingir felicidade apesar de ser tão feliz (LISPECTOR, 1992: 110).² Em *As Amorasas*, justamente o filme em que se visualiza *A Cidade Sitiada*, a autenticidade é problematizada: o protagonista joga na cara da namorada que ela se deixar levar pelos outros (no caso, por militantes estudantis) em cenas em que ressoam concepções de Heidegger (PUCCI JR., 2001: 61-65), tal como já se percebeu também em *Clarice*.

Pode-se dizer que há parentesco no que diz respeito aos procedimentos narrativos. Existe o cultivo dos tempos mortos, expressão utilizada pela teoria de cinema para se referir a trechos que não fazem avançar a trama. Desse modo, reduzem-se as peripécias dos personagens, em confronto de um lado com o padrão hollywoodiano, de outro com o romance tradicional. O protagonista de *As Amorasas* anda pela cidade de um lado para o outro, sem destino e sem que as cenas tenham relação com uma teleologia dramática. Dentre inúmeros exemplos em *Clarice*, pode-se lembrar da caminhada de Lucrécia por São Geraldo, à noite, em ruas desertas.

Há tendência ao contemplativo nos filmes de Khouri. Em *As Deusas* (1972) e em *Amor Voraz* (1984) a câmera acompanha o fluir da água, demoradamente. A isso poderia corresponder, em literatura, o demorar-se sobre um objeto que não tenha conexão direta com o eixo narrativo. Existe muito disso em *Clarice*, por exemplo, as páginas sobre o passarinho que o engenheiro apanha no início de *A Maçã no Escuro*.

É possível dizer que, através das palavras ou das imagens, tanto nos livros como nos filmes ocorre a busca de algo indizível (ou não *mostrável*). São as “entrelinhas” de *Clarice*, cujo sentido em Khouri será indicado mais à frente.

Khouri e *Clarice* são modernos, pois utilizam “o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios —, que sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna, cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências” (NUNES, 1989: 13). Daí a preeminência da consciência dos personagens, a substituição dos estados de fato por estados subjetivos (NUNES, 1989: 13). Em relação a esse aspecto, ressalto *Eros, o Deus do Amor* (1981), filmado inteiramente em câmera subjetiva, ou



O Corpo Ardente (Khouri, 1966)

² Sobre a autenticidade em *Clarice*, v. NUNES, 1989: 108 e 133.

seja, com a câmera na posição dos olhos do personagem principal, cujo rosto nunca é visto na tela (a não ser em processos subjetivados como lembranças e fantasias do próprio personagem): trata-se de um grande fluxo de consciência.

Retomando uma expressão utilizada por Camus em *O Mito de Sísifo*, é possível afirmar que Khouri e Clarice pertencem a uma mesma “família de espíritos”. Ressalte-se bem: isso não significa que haja identidade entre eles. Disse Camus: “Jamais espíritos foram tão diferentes talvez. Entretanto reconhecemos como idênticas as paisagens espirituais em que eles se agitam” (CAMUS, 1990: 48).

PATRULHAMENTO

Está claro que a palavra “estrangeiros” do título deste artigo não se refere ao nascimento de Clarice na Ucrânia e, muito menos, aos antepassados libaneses e italianos de Khouri. A que então?

Quero trazer à lembrança a atuação de parte da crítica cinematográfica nos longínquos anos sessenta e setenta, período em que esteve em pauta o nacionalismo, inclusive por parte da esquerda. O Cinema Novo e a crítica que o apoiou estiveram norteados por esse parâmetro. Por consequência, houve ataques cerrados a cineastas que, como Khouri, não o adotaram.

Ressalte-se que nem todos os participantes do Cinema Novo tomaram tais posições: Glauber Rocha não poupou elogios a Khouri em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, chegando até a confessar a disposição de “analisar-compreender” a obra de Khouri (ROCHA, 1963: 95).

Não foi esse o padrão da crítica. Nessa época a História era brandida contra os que se punham a fazer filmes subjetivistas. Um dos críticos mais importantes do período procurou desancar a “metafísica” de Khouri (BERNARDET, 1978a: 102, 105, 110), atacando “abstrusas angústias psicológicas ou metafísicas” de seus personagens (BERNARDET, 1978b: 132), a temática pretensamente universal, sem espaço ou tempo (BERNARDET, 1978b: 37), chamando de “produção cultural do subdesenvolvido” filmes que estariam copiando a produção da metrópole (BERNARDET, 1982: 24). O simples fato de que Khouri mostrasse personagens de classe alta fazia com que fosse atacado; afinal era a época da favela, do sertanejo e demais desventurados do país. Burguesia somente se fosse exibida como corrupta e exploradora.

Sem contar as infames insinuações de que Khouri tenha sido imitador de Bergman ou Antonioni, havia ainda acusações diretas ao suposto caráter antinacional de seus filmes. O mesmo Bernardet escreveu que Khouri não estaria apto a expressar a luz brasileira (BERNARDET, 1978a: 147). Alex Viany, autor de *Introdução ao Cinema Brasileiro*, dizia que Khouri não se inspira nas raízes nacionais; por isso o incitava a “descobrir seu país”³.

Era a época da Estética da Fome, através da qual se propunha a não imitação do cinema “civilizado”, isto é, Hollywood e o cinema europeu. Não havia condições financeiras para atingir a qualidade técnica hollywoodiana? Então assumia-se a pobreza técnica e, por meio de criatividade e ousadia, procurava-se a qualidade estética. Khouri nunca foi adepto da precariedade e, portanto, mesmo com orçamentos mínimos, fazia seus filmes darem a impressão de produções caras. Não foi perdoado por essa corrente da crítica cinematográfica.

Trata-se do que um dia foi chamado de “patrulhamento ideológico”.

O QUE FIZERAM COM CLARICE?

Para que se veja como estavam os ânimos no terreno cinematográfico, recordarei uma referência negativa a Clarice que aparece num filme de 1965. Em *O Desafio* (Paulo César Saraceni), um jornalista está em crise devido ao

³ Citado por RAMOS, 1990: 317.

golpe militar que abortou sonhadas mudanças sociais. Ele renega a amante rica, amorosa e linda; deixa de lado seu trabalho e o projeto de fazer um livro; cai no completo marasmo. A cena que faz referência a Clarice é a primeira do filme. O jornalista está num automóvel dirigido pela amante; ele abre o porta-luvas e encontra um livro pertencente à mulher; a câmera destaca a capa: *A Legião Estrangeira*, de Clarice. Quando o jornalista o abre, vê-se uma página toda sublinhada e com notas escritas à mão; é o início do conto “Uma Amizade Sincera”; ele lê em silêncio durante alguns segundos, fecha o livro e o recoloca no porta-luvas, sob o olhar atento da amante. Ela diz:

Você não fez nenhum comentário do que leu. Me pareceu que tinha tanta ligação com a gente, tinha tanto sentido. Acho que você está exagerando o efeito da Revolução.

É claro que essa “Revolução”, que deixa o personagem arrasado, é o golpe militar, não a revolução sonhada pela esquerda. Lembro novamente a importância de objetos de cena: neste caso, o livro ajuda a demarcar a posição política do protagonista (pode-se, inclusive, contrapor o livro de Clarice às leituras dele, que consistem num exemplar de *Cahiers du Cinéma* e um famoso livro revolucionário). Se o personagem não se interessa pelo que leu, a ponto de nada comentar, nem ver relação com a vida pessoal dele e da amante, é porque está voltado para a História, não para questões pessoais e literatura intimista. Ao final, a narração enuncia o seu “canto de guerra” através da canção de Guarnieri e Edu Lobo, cuja letra dizia: “falar de amor e flor é esquecer que tanta gente está sofrendo tanta dor”. Logo, diz a música, ninguém deveria ter paz enquanto houvesse “irmãos” passando fome.

A visualização do livro de Clarice foi colocada em destaque, ou seja, na abertura de *O Desafio*, contrapondo-se ao espírito revolucionário com que se conclui o filme. Não é de se espantar que isso ocorra, afinal, de novo nas palavras de Benedito Nunes, Clarice escrevia abstraindo situações, elidindo o contorno histórico e social, fazendo comentários reflexivos que recortavam a ação interiorizada (1989: 113-115, 142-143, 165). O que temos em seus livros? Um Rio de Janeiro que não parece o Rio de Janeiro, ou, pelo menos, que não se coaduna com a representação literária da cidade, tal como vista, por exemplo, em Rubem Fonseca ou, para citar um nome atual, em Paulo Lins. Quando passa ao subúrbio, em *A Cidade Sitiada*, quem pode reconhecer o cheiro daquilo que Lima Barreto descreveu do subúrbio carioca? Ao dirigir-se ao interior do país, no começo de *O Lustre*, está infinitamente distante das descrições de Rachel de Queiroz ou de José Lins do Rego. Sempre são ambientes “escuros”, sem a luminosidade escaldante das paisagens habituais da literatura brasileira:

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos (LISPECTOR, 1995: 109).

Qual será a causa de um trecho como este, tirado de um livro em que a personagem enfrenta uma barata e não a ditadura? Seria lembrança atávica de uma vida nas redondezas do Mar Negro? É mais provável que o efeito se deva à subjetivização, recurso eminentemente moderno que não é privilégio de nenhuma nacionalidade.

É difícil encontrar miséria nos livros de Clarice e mesmo quando aparece, como no conto “Viagem a Petrópolis” (de *A Legião Estrangeira*), ela está imersa na subjetividade, não na História. Note-se que a adaptação de *A Hora da Estrela* para o cinema (Suzana Amaral, 1986) eliminou justamente a figura do seu introspectivo narrador, o que concede mais objetividade ao roteiro.

Há muitos elementos na obra de Clarice que poderiam desagradar ao protagonista de *O Desafio*. Ele discute com um colega sobre Sartre e afirma que o filósofo francês evoluiu do existencialismo de seus primeiros tempos para o

engajamento dos anos sessenta. Clarice, porém, sempre esteve às voltas com o existencialismo de *O Ser e o Nada* e *A Náusea*. E o que poderia causar mais repugnância ao protagonista de *O Desafio* do que o chamado misticismo “parateológico” de Clarice? Trata-se de ascetes de personagens que se desprendem do mundo e experimentam a perda do *eu*, após gradual redução dos sentimentos, das representações e da vontade (NUNES, 1989: 63).

É certo que houve referências diretas ao Brasil. A exclamação do engenheiro em *A Maçã no Escuro*: “Afinal sou brasileiro, que diabo!”. O *post-scriptum* de uma crônica de 1968: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”. Macabéa... Prevaleceu sempre, todavia, o abstracionismo de Clarice, aliás assumido: “Abstrato é o figurativo de uma realidade mais delicada e menos visível” (LISPECTOR, 1994a: 340).

Tudo isso pode ser encontrado também nos filmes de Khouri. Sua São Paulo nunca foi a de *São Paulo S/A* (Luiz Sérgio Person, 1965), filme incensado pela crítica devido ao seu realismo. São Paulo em *Noite Vazia* poderia ser confundida com metrópoles de filmes estrangeiros, como a Roma de *A Doce Vida*. Quando em Khouri aparece algum miserável, por exemplo em *As Amorasas*, o contexto não deixa dúvida de que se consideram não as causas históricas da miséria, mas situações existenciais.

Khouri também se pauta pela apreensão artística do invisível. Apesar das exhibições de corpos femininos, sempre se insinua que o sexo para os personagens era o meio para alcançar uma ascese, aliás invariavelmente frustrada.

O ponto a que quero chegar é o seguinte: os mesmos ataques feitos a Khouri poderiam ter sido feitos a Clarice pelos críticos literários - mas *isso não aconteceu*. Felizmente a crítica literária não chegou a tal ponto, pelo menos no nível do primeiro escalão. Independentemente de posição política, nomes como Antônio Cândido e Roberto Schwarz *analisavam* os livros, mesmo quando faziam ressalvas. Valeram, com certeza, os muitos séculos de tradição que a crítica literária possui à frente da cinematográfica.

Há outro aspecto. Existia a crença no poder socialmente transformador do cinema. Em contraste com a literatura, cujo acesso no Brasil sempre esteve limitado a grupos sociais reduzidos, era então o cinema um meio que atingia a massa. A posição estratégica induzia a imaginar que o cinema poderia ser utilizado para fins revolucionários. Procurou-se aplicar ao cinema o que Lukács definira décadas antes, em sua *Introdução a uma Estética Marxista*: não existe arte apartidária (LUKÁCS, 1978: 208-209, 215). Ou: para a ideologia burguesa decadente, a subjetividade artística identifica-se com a particularidade mais imediata de cada sujeito (LUKÁCS: 1978: 192-193). Daí a proliferação durante décadas, na crítica cinematográfica, de palavras de ordem como: “Todo argumento honesto deve conter uma crítica social” (LAWSON, 1967: 132) e “No cinema, a arte é reacionária” (Kracauer)⁴. Desde o início dos anos cinquenta vinha a idéia de que o critério para julgamento dos filmes brasileiros deveria ser a... brasilidade⁵. Eis o porquê de ataques a filmes que não continham cangaceiros, favelados, proletários.

É preciso dizer que nas últimas décadas a crítica de cinema deixou um pouco para trás aquele comportamento faccioso. Mas também reconheça-se que hoje poucos acreditam que o cinema tenha algum papel político estratégico, visto que no Brasil, enquanto entretenimento de massa, foi largamente suplantado pela TV.

CONTRA O ESTEREÓTIPO

É um lugar-comum da crítica a idéia de que o cinema decaiu ao renunciar ao que lhe é próprio, ou seja, ao nacional. Isso foi dito por Georges Sadoul, Lotte Eisner e até por um dos maiores críticos de cinema que o Brasil já teve: Paulo Emílio Salles Gomes.

⁴ Citado por LAWSON, 1967: 330.

⁵ Comentário da crítica ao filme *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi (GALVÃO, 1981: 230).

É possível que essa idéia mais induza ao erro do que ao entendimento. Afinal só é brasileiro o que é folclórico ou popular? Não existem pessoas com problemas existenciais no Brasil? Esse tipo de questão não é digno de ser retratado no cinema nacional? Acredito que a relação aqui estabelecida com Clarice permite repensar a questão da identidade nacional e suas implicações, inclusive tentativas de exclusão do Outro que não vive além das fronteiras.

Para terminar, lembrarei um cineasta que passou por piores experiências: Andrei Tarkovski, de *Stalker* e *Solaris*. Em seu livro *Esculpir o Tempo*, ele comentou como a crise espiritual era olhada com desconfiança na antiga União Soviética (TARKOVSKI, 1990: 233-234). Um cineasta como ele, que manifestava desinteresse pelo enredo e preocupação com o mundo interior, que dizia que artistas referem-se ao infinito através do finito (a imagem), sofria pressões de todo tipo. Sua contraposição a isso era a de que, sim, a experiência interior tem importância social, do contrário cai-se por exemplo na frivolidade das sociedades consumistas ocidentais. Ao estigma de que “o público não irá entender os filmes”, Tarkovski citou cartas de espectadores que se identificaram mesmo com seus filmes mais difíceis. Mais ainda: Tarkovski propugnava que nas obras *verdadeiras*, o poeta e artista é sempre nacional (TARKOVSKI, 1990: 200). Não no sentido de que reflita o típico de seu país, mas por estar ligado ao mundo que o cerca, o qual, inevitavelmente, circulará por sua obra.

Referências Bibliográficas:

- BERNARDET, Jean-Claude. (1978a). *Brasil em Tempo de Cinema*. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1978b). *Trajatória Crítica*. São Paulo: Polis.
- _____. (1982). *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel.
- CAMUS, Albert. (1990). *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- GALVÃO, Maria Rita. (1981). *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LAWSON, John Howard. (1967). *O Processo de Criação no Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LISPECTOR, Clarice. (1992). *A Cidade Sitiada*. 7.^a ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- _____. (1993). *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. 19.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1994a). *A Descoberta do Mundo*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1994b). *Água Viva*. 13.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1995). *A Paixão Segundo G.H.* 18.^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- LUKÁCS, Georg. (1978). *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NUNES, Benedito. (1989). *O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- PUCCI JR., Renato Luiz. (2000). “As Mulheres nos Filmes de Khouri”. In *Estudos de Cinema – Socine II e III*. São Paulo: Annablume. p. 333-338.
- _____. (2001). *O Equilíbrio das Estrelas - Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume.
- RAMOS, Fernão. (1990). *História do Cinema Brasileiro*. 2.^a ed. São Paulo: Art Editora.
- ROCHA, Glauber. (1963). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TARKOVSKI, Andrei. (1990). *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

* Renato Luiz Pucci Jr. é professor do mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. renatopucci@aol.com