

O CINEMA LITERÁRIO BRASILEIRO: ABRIL DESPEDAÇADO, UMA TRADUÇÃO COLETIVA

Augusto Rodrigues da Silva Junior
TEL/UnB

Lemuel da Cruz Gandara
TEL/UnB

ISSN 2316-6479

Resumo

Este artigo faz uma análise comparativa entre o filme brasileiro *Abril despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles, e o romance homônimo escrito pelo albanês Ismail Kadaré. Sob o viés da tradução coletiva e na perspectiva do cinema literário brasileiro, em diálogo com Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, esta proposta analisa os procedimentos dialógicos que aproximam as duas obras, bem como os recursos cinematográficos que permitiram manter elementos potências para a concepção artística: a temática da vingança genealógica, a violência como tradição, personagens transformados em força discursiva e o clima como forte ferramenta enformadora dos universos das duas obras.

Palavras chave: *Abril despedaçado*, cinema literário, tradução coletiva.

Abstract

This paper does a comparative analysis between the Brazilian movie *Behind the Sun* (2001), directed by Walter Salles, and *Broken April*, the Albanian novel written by Ismail Kadaré. Under the auspices of the collective translation and on the perspective of Brazilian literary cinema, dialoguing Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin, this proposal analyzes the dialogical procedures that brings both works together, as well as the cinematographic resources that allowed keeping potential elements for the artistic conception: the genealogical *vendetta* theme, violence as tradition, characters transformed into discursive force and the weather as the universe's strong shaping tool in both works.

Keywords: *Behind the Sun*, literary cinema, collective translation.

É a minha história, de meu irmão e de uma camisa no vento
Pacu
Abril despedaçado

Introdução

O cinema, enquanto arte audiovisual propõe um diálogo próximo à literatura, o que pode ser comprovado pelas inúmeras obras literárias que foram “impressas” em celuloide. Tendo-se em vista essa relação interartes instaurada na recepção da obra literária e na resposta criativa de leitores que transitam na sétima arte e, por isso mesmo, criam filmes autônomos em um processo dialógico que se torna basilar para a tradução coletiva, este artigo se concentra

na análise da transposição para o cinema do romance *Abril despedaçado* (*Prilli i Thyer*), escrito pelo albanês Ismail Kadaré e lançado em 1978.

O romance aportou no Brasil ainda na década de 80 numa tradução feita jornalista Bernardo Joffily, especialista nas obras de Kadaré. Já no início do século XXI, a obra foi traduzida para o cinema sob a direção do brasileiro Walter Salles. Neste artigo, o filme será comparado com o texto literário fonte levando-se em consideração os múltiplos arranjos do romance de Kadaré organizados em uma obra única, que é o próprio longa-metragem. Logo, as duas obras serão estudadas com base na tradução coletiva e nas “formas” assumidas pela narrativa: romance (partida) e filme (chegada).

O postulado por Mikhail Bakhtin será de grande importância para entender esse processo de tradução fundamentado no diálogo. Nessa perspectiva, compreende-se que o enunciado literário (neste caso, o romance), além de estar inserido num diálogo com o outro no contexto de sua primeira recepção, avança no tempo, 23 anos depois, e se insere em outro momento discursivo, num processo de dialogização que vai além do texto escrito e se apresenta habitando o “grande tempo” da cultura – em escritos, romance e roteiro, e como filme. Isso dá continuidade ao diálogo e nos permite realizar “(...) a interpretação como transformação do alheio no ‘*meu-alheio*” (BAKHTIN, 2003, p. 408).

1 O ato da tradução e o cinema literário

A prática da tradução, na contemporaneidade, faz parte da ordem do dia. A globalização, e com ela os recursos tecnológicos, estreitou os laços entre os homens. Seja numa conferência por meio de um tradutor simultâneo, ou mesmo no uso de programas de tradução de textos disponíveis na internet, nota-se que o homem procura não somente traduzir o mundo em linguagem, mas também fluir dentro delas.

No entanto, no que concerne ao texto literário, o pragmatismo das traduções textuais abre espaço para uma profunda reflexão sobre o caráter estético. Segundo o professor e tradutor alemão naturalizado brasileiro Erwin Theodor, “no trabalho da transposição literária um fator subjetivo a ser levado em devido termo de conta, pois forma e conteúdo sofrerão certas transformações que, de alguma maneira, vão alterar o valor artístico da peça oferecida” (1983, p. 85). Essa perspectiva demonstra que o ato de traduzir obras literárias não é apenas um ofício, mas também um outro fazer artístico que apresenta níveis de dificuldade e de criatividade profundos.

Diante desse cenário, não se deve esquecer que o texto literário, além de conteúdo, o que está bem resolvido no campo da tradução pragmática, também é forma, fato esse que termina por desafiar qualquer ato tradutor. Um

dos pensamentos mais profícuos desse debate é o de Walter Benjamin no texto *A tarefa do tradutor*: “A tradução é uma forma. Para a apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução (Übersetzbarkeit)” (2008, p.83).

Ainda sobre a forma, Ian Watt faz uma breve reflexão sobre a linguagem usada na forma romanesca. Segundo ele, o gênero funciona graças mais à representação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato, sem dúvida explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros” (2010, p.32).

Nesse sentido, o cinema é uma das artes que se propôs, desde o seu surgimento, a movimentar leituras de obras literárias. Nesta perspectiva, os filmes advindos de obras literárias apresentam-se em um primeiro plano como leitura criativa e, conseqüentemente, com a materialização no plano audiovisual. O fato de o cinema e a literatura instaurarem um intercâmbio estético possibilita enxergar no filme não apenas uma adaptação do texto, mas também uma resposta, uma variante crítica e uma atualização. Ou seja, o cinema literário parte de obra e tudo aquilo à sua volta e “responde” artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela em um longo processo de tradução coletiva.

2 Tradução coletiva e diálogo

A tradução do literário para o cinema exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares. Essa ideia da coletividade se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composta por várias etapas durante a concepção da obra. É necessário perceber que todos os envolvidos em uma tradução coletiva de uma obra literária reverberam no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura de/do som, a interpretação é uma leitura corporal – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras, o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face. Sendo assim, o filme é o resultado de diversas leituras e vozes que nasceram de um contato íntimo com a obra literária e foram montadas (mais um processo) tendo em vista um resultado homogêneo para a plateia (mais uma etapa).

A coletividade da composição fílmica já havia sido pontuada por Walter Benjamin (2010, p.131): “o filme é uma criação da coletividade”. A partir dessa percepção e dos estudos bakhtianos pode-se considerar que a tradução coletiva é o resultado de um movimento dialógico entre discursos em um processo ativo de responsabilidade, implicando: recepção, criação, opções, enformações, estilizações etc.

Diante disso, acrescenta-se uma reflexão sobre o que Bakhtin escreve acerca da imagem externa do corpo. A imagem externa equivale a todos os

elementos expressivos e falantes do corpo humano (BAKHTIN, 2003, p. 25), entretanto essa visão já acabada que se apresenta não dá conta dos fragmentos internos. Essa consideração bastante simples, no viés da tradução coletiva, pode ser interpretada da seguinte forma: o filme é um corpo externo, ele fala, é expressão. Por sua vez, no seu interior, ele é fragmentado, o que é percebido pela divisão clássica da produção: pré-produção (busca por locação, contratação da equipe e dos atores etc.), produção (filmagem das cenas), pós-produção (montagem, trilha sonora, efeitos visuais e som).

As reflexões feitas até aqui abrem caminho para a análise da tradução coletiva de *Abril despedaçado* que será analisada sob o viés da liberdade tomada pelos leitores na recepção ativa manifestada em filme.

3 A tradução coletiva de *Abril despedaçado*

O romance albanês *Abril despedaçado* é fruto da imersão que seu escritor, Ismail Kadaré, fez, durante os anos 70, na cultura da região montanhosa do Rrafsh – conjunto de montanhas ao norte da Albânia. Nesse contexto, a obra de Kadaré trata de investigar os mistérios que envolvem o universo trágico do *Kanun*, conjunto de leis que regem uma série de vendetas entre as famílias que moram no lugar. Num contexto cultural e geográfico diferente da Albânia, Walter Salles, Karin Ainouz e Sérgio Machado decidiram fazer uma emersão, pela língua, ao “projetarem” o livro em roteiro.

3.1 Romance e filme

O livro *Abril despedaçado* conta três histórias diferentes que acontecem quase simultaneamente nas Montanhas do norte da Albânia, em algum momento da primeira metade do século XX, e se conectam graças aos personagens e às regras do *Kanun*¹. A primeira história trata da vendeta entre as famílias Berisha e Kryeqyq. O derramamento de sangue entre elas iniciou há mais ou menos 70 anos, após um dos membros dos Kryeqyq matar um *amigo* que se hospedara durante uma noite na *Kullë* – residência construída com pedras nas montanhas albanesas – dos Berisha. Desde então, como prega o *Kanun*, a família dos Berisha é obrigada

1 O *Kanun* é um conjunto de leis tradicionais que rege o *modus vivendi* dos montanheses da Albânia desde o século XV. Até a primeira publicação editorial dos códigos, no século XX, eles eram passados para as gerações futuras através da oralidade. O *Kanun* é composto por 1.262 códigos e influencia diretamente a igreja, a família, o trabalho e a relação com os bens materiais. Esse conjunto de leis rege, também, os montanheses da Sérvia, de Montenegro, de Kosovo e da Macedônia. As vendetas praticadas conforme o código foram registradas até o início da década de 90 do século XX. A dificuldade em extinguir as leis mortais do *Kanun* se deve ao fato de as montanhas serem um lugar de difícil acesso para a justiça do Estado. (LIMA, 2008).

a vingar o morto que estava sob sua “proteção”. Por sua vez, os Kryeqyq podem vingar o membro assassinado, o que leva a uma sucessão de *tocaia*s e mortes.

A obra se inicia com a história de Gjorg, último filho homem dos Berisha, um rapaz de 26 anos incumbido de matar o Zef Kryeqyq, assassino de seu irmão Mëhill. Gjorg já tentara, sem sucesso, uma *tocaia*, porém apenas feriu Zef, no entanto, no dia 17 de março, consegue matá-lo. Bessian e Diana Vorps são os protagonistas da segunda história, eles se casaram em Tirana, capital da Albânia, e viajaram em lua mel para as montanhas do norte do país. A terceira e última história é a de Mark Ukacjerra, chamado de feitor de sangue do *Kanun*. É ele que, na *Kullë* de Orosh, recebe o tributo de Gjorg, da mesma forma que recebe Bessian e Diana como hóspedes da *Kullë*.

Cada história tem seu narrador, e esse desconhece o responsável pela outra. Isto dá a impressão de serem histórias que acontecem isoladamente, mas que estão interligadas pela força simbólica do *Kanun*. A temática realiza o dialogismo de procedimento e forma. A temática da violência, a obrigatoriedade genealógica e os modos de repetir, diferenciadamente, o mesmo enfocam o conteúdo da obra.

A obra fílmica conta a história da disputa entre as famílias Breves – irônica opção genealógica-nominal – e os Ferreira por terras no sertão nordestino brasileiro durante a década de 10 do século XX. Após o assassinato de Inácio Breves, filho mais velho da família, Tonho Breves, o filho do meio, para limpar a honra da família, tem o direito de matar o assassino de seu irmão. Para isso, arma uma *tocaia* e consegue matar seu oponente, Isaias Ferreira. Logo depois, após receber a trégua dada pela família Ferreira, tempo que duraria o espaço entre duas luas cheias, Tonho, intermediado pelo irmão mais novo, Pacu, conhece Clara e Salustiano, artistas de circo que passam pela região. Clara, afilhada de Salustiano, se apaixona por Tonho, que corresponde ao sentimento. Entre os tempos de vingança há um tempo para a arte e o amor. O elemento circense aqui colore o filme, mas, também, é a voz que tira os personagens do foco familiar. Os artistas populares levam Pacu a ter a experiência de/com livro (mesmo sem saber ler) e Tonho vive a experiência da itinerância.

A tradução coletiva optou por centrar suas atenções na história de Tonho e do irmão Pacu, esse último personagem, o qual é o mais consciente da realidade que o cerca, o peso da tradição familiar e que não existiria (objetivamente) no livro. Em certo momento do filme, Pacu ironiza o nome do vilarejo onde mora, “Riacho das alma”. O menino afirma para Salustiano que o riacho “secô, só ficou as alma mesmo” (00:29:37). O tom de voz do ator Ravi Ramos Lacerda evoca lucidez não somente sobre o nome do lugar, mas também sobre sua própria família e a condição em que vivem.

Pensando nas potencialidades da tradução coletiva, o filme inicia-se em *finis res* justamente com o menino sem nome (como no *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos), apelidado de Pacu, indo ao encontro da morte. Em sua efabulação poética peculiar, marcas no roteiro disseminadas ao longo do filme, ele lembra a história que está, exatamente, prestes a começar. Pensando no dialogismo em sua plena estilização, pode-se considerar que a inclusão dessa criança deu outra dimensão à característica trágica da obra literária. A morte deste “menino mais novo”, no lugar do irmão e fora da ordem traçada pela vingança, “permitiu” (no plano do enredo e da trama genealógica) que o personagem Tonho escapasse da morte certa. No livro, por sua vez, Gjorg, o personagem equivalente, não teve a mesma sorte.

Mesmo com o viés dado, na tradução, à história de Gjorg, as outras duas histórias são reformuladas para funcionarem ativamente na obra cinematográfica. O casal Vorps é reconfigurado como Salustiano e a Afilhada Clara. Já Mark Ukacjerra não aparece enquanto personagem, e sim como ideia.

No capítulo 4 do livro, Ukacjerra, em suas reflexões, desnuda o caráter financeiro do *Kanun* e revela o objetivo final daquele conjunto de leis medievais, que visava quase exclusivamente manter os padrões de vida dos que habitavam a *Kullë* de Orosh. Mark, no romance, é a figura máxima de poder sobre o *Kanun*, “o maior animador de vendetas”. Nesse sentido, em várias passagens de sua história, termos como máquina e moinho são empregados. Por exemplo, Mark afirma que o mercado das mortes é “um antiquíssimo moinho que moía noite e dia” (KADARÉ, 2007, p. 120). No filme, as observações que Mark faz e as alusões à engrenagem do *Kanun* podem ser percebidas, metaforicamente, na bolandeira que a família Breves usa para moer a cana, e, logo depois, produzir a rapadura.

A certa altura do filme, os bois que movem a bolandeira, tão acostumados com aquela rotina de trabalho, movimentam a engrenagem sem que ninguém os comande, como se estivessem alheios ao mundo e centrados apenas naquele ofício árduo que quase matara um boi naquele mesmo dia. A figura da bolandeira é tão icônica no filme que cabe a ela a função de abertura da obra, momento em que são apresentados os créditos iniciais e a função das personagens no negócio familiar. A máquina que produz o doce é, na devida proporção, a mesma que ajuda a produzir o amargo, considerando que ela é movimentada para garantir a sobrevivência e a propriedade, condições que, por sua vez, são disputadas através das vendetas entre os Breves e os Ferreiras. Ou seja, a bolandeira é nutrida a custa do sofrimento e sacrifício dos bois, o *Kanun* se movimenta econômica e financeiramente a custa do sofrimento e do sacrifício dos montanheses. Essa explicação ajuda a compreender como o personagem Mark Ukacjerra foi traduzido para o filme na forma de ideia e não como outro personagem na trama.

No campo da tradução coletiva, este é um elemento tradutório peculiar se pensado em perspectiva bakhtiniana. Ao invés de representar o próprio personagem-ideólogo a criação cinematográfica opta por colocar a ideia em transformação ao longo da história. A “ideia-ideológica” ganha proporções plenas à medida em que as situações vão se tornando insustentáveis e os dois últimos filhos do Breves respondem de maneira consciente ao destino a eles impostos.

As ações, no filme, se passam debaixo do sol escaldante no nordeste brasileiro, enquanto, no livro, o fim do inverno albanês provoca chuvas finas e quedas de neve que se intercalam durante o dia e a noite. Em relação à geografia, no filme, a superfície é plana, seca e rochosa. Por sua vez, o romance se passa nas montanhas. Embora sejam condições climáticas diferentes no livro e no filme elas, também, co-participam da força narrativa. Isso é tão profundo que, no início do filme, Pacu diz que o sol é tão forte a ponto de “às vezes a cabeça ferver igual rapadura no tacho” (00:03:56). Ademais, não é à toa que o título da obra na Inglaterra e nos Estados Unidos é *Behind the Sun (Atrás do sol)*. Esse fato revela que a primeira e notória mudança no processo de tradução foi não traduzir o filme para o mesmo contexto climático e geográfico da obra literária, mas sim trazê-la para a atmosfera brasileira. Tal aspecto é enformado na tradução dirigida por Salles, pois mesmo em outro país, em outra configuração climática, a atmosfera, nos dois casos, também sopesa na tradição trágica da vingança.

Para encaminhar o desfecho desta discussão, o tempo estilizado pode esclarecer as aproximações até então delineadas. A obra literária se inicia no dia 17 de março, o ano não é especificado, mas os indícios levam a crer que seja na primeira metade do século XX, mais especificamente depois da invenção do avião, já que este veículo é mencionado duas vezes no livro. Por sua vez, o filme se inicia em fevereiro de 1910, o dia não é confirmado. Este mês refere-se ao período que marca a *tocaia* feita por Tonho e a morte de Pacu – situações inseridas no tempo entre uma lua cheia e outra.

Nessa discussão sobre o tempo, é interessante comparar o raciocínio feito, nas duas obras, sobre o tempo de vida que resta a Gjorg e Tonho. No livro, o narrador diz:

Trinta dias murmurou. Sempre encolhido, na penumbra, como um bandoleiro. O tiro do fuzil na cerca da Estrada Grande cortara de um golpe a sua vida em duas: a parte dos vinte e seis anos até então e a parte de trinta dias que começava agora – de 17 de março até 17 de abril. Depois viria o esvoaçar de morcego, que ele já não contava (KADARÉ, 2007, p. 17)

Na tradução, o Velho cego, avô de Isaias Ferreira, em uma conversa após o velório e o almoço, antes de dar a trégua entre as duas luas e amarrar a fita negra no braço direito do rapaz, diz a Tonho

— A tua vida agora tá dividida em duas: os 20 anos que tu já viveu e o pouco tempo que te resta para viver. Já conheceu o amor? Nem vai conhecer.

Tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marcar mais um, mais um, mais um ele vai tá te dizendo: menos um, menos um, menos um... (00:27:25)

Percebe-se que, por mais que haja notáveis diferenças entre livro e tradução coletiva – a idade (Gjorg, 26 anos, e Tonho, 20 anos), a voz que fala o texto (narrador no livro e Velho cego no filme) –, a mensagem sobre o pouco tempo que separa os personagens da morte, permanece inalterada. Entretanto, vale ressaltar que, no livro, o tiro de fuzil serve como metáfora para representar os dois momentos da vida de Gjorg. Em contrapartida, na obra fílmica, além do texto dito pela personagem do Velho cego, é acrescentado um efeito sonoro: no momento em que se inicia o diálogo entre os dois, o som dos ponteiros do relógio de parede da casa dos Ferreira aumenta, e esse mesmo som cresce à medida que o Velho cego traz o relógio, símbolo de morte e vingança, para o seu discurso.

Diante de tantas mudanças na tradução coletiva, pode-se destacar um aspecto que se manteve inalterado no processo: a camisa ensanguentada ao vento. A relação entre o morto e a camisa, o fato de a mãe poder lavar a camisa manchada de sangue apenas um dia depois da vingança, bem como o poder que o espectro da camisa tem sobre os vivos, não foram alteradas no momento de tradução coletiva. No livro, o narrador afirma que “quando as manchas de sangue da camisa começam a amarelar, era indício seguro de que o morto se sentia atormentado pela demora da vendeta” (KADARÉ, 2007, p. 19); no filme, o pai apenas diz “o sangue começou a amarelar” (00:01:35).

Na parte final do livro, Gjorg, lutando contra o tempo para chegar em casa antes de *Bessa* terminar, resolve parar diante de uma cachoeira e contemplá-la: “quando se aproximou e a viu, deteve-se maravilhado. Jamais em sua existência vira uma cachoeira tão fascinante” (KADARÉ, 2007, p. 165). A cachoeira foi a última coisa bela que Gjorg vira em vida, logo depois é assassinado. Por sua vez, no filme, Tonho, após a morte do irmão e o abandono do lar, contempla o mar. Enquanto, no livro, a cachoeira não tem grande força dramática, no filme, o mar ganha significado profundo para Tonho: Pacu, que morrera no lugar do irmão, amava o mar e seus mistérios, fato bem marcado na história inventada e intitulada: *A Sereia e o Menino*.

O mar, para Tonho, representa o próprio Pacu e seu sacrifício. No universo do personagem, a morte do menino que sonha com o mar permitiu que Tonho continuasse vivo, se livrasse da maldição genealógica e, ainda, numa longa tradição de narrativas de retirantes, seu encontro com o mar significa o prenúncio de algo positivo e vital.

Considerações finais

Os pontos aqui comparados e discutidos auxiliam no entendimento da tradução coletiva. A questão não é a impressão de distanciamento entre o livro e o filme, mas as soluções encontradas em todo o processo que estabelecem o diálogo entre as obras. Na estilização de sentimentos e ideias, na aura facultada pela imersão no universo literário, emergem ideias e imagens em situação de reprodutibilidade técnica. As ideias do livro em outra forma artística e numa cultura e espaços distantes retratam o homem humano e seus destinos nem sempre construídos por eles mesmos.

O cinema literário, nesta via de dupla responsabilidade, entre palavras e recursos permite que a teoria da tradução coletiva avance nas reflexões entre o movimento, o fenômeno que leva obras literárias para o cinema não como uma simples adaptação que pretende representar a obra em outra mídia, mas como transposição. Esta releitura criativa, realizada por vários leitores profissionais do cinema, materializa múltiplas visões do romance, lido por meio das imagens e traduzidas pela linguagem cinematográfica. Fato que cria, assim, uma tradução audiovisual para as cenas, as ideias e as palavras da literatura.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 25-408

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas volume I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 131.

_____. In: BRANCO, Lúcia Castelo (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, 83.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das letras, 2007, p. 17-19-120-165.

LIMA, Beatriz Furtado Alencar. *Abril despedaçado transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena*. Dissertação de mestrado, UFCE, 2008. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/beatrizfurtadoalencarlina.pdf>>. Acesso em: 15 de abril de 2014.

THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983, p. 85.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 32.

Filmografia

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Brasil, França e Suíça, 2002. Tempo de duração: 105 minutos.

Minicurrículo

Augusto Rodrigues da Silva Junior é doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense, professor adjunto II de literatura brasileira no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (TEL/UnB).

Lemuel da Cruz Gandara é bacharel em literatura e licenciado em língua portuguesa pela Universidade Federal de Goiás (UFG), cursa o mestrado em literatura e outras artes no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (TEL/UnB).