

Narrativas transmídia e experiências de maratona: *Los casos del comisario Croce*, de Ricardo Piglia, como projeto teórico

Transmedia narratives and bingeing experiences: Ricardo Piglia's Los casos del comisario Croce as a theoretical project

ELISEO R. COLÓN ZAYAS^a

Universidad de Puerto Rico, Escola de Comunicação. San Juan, Porto Rico

RESUMO

A partir de uma perspectiva narratológica, o artigo argumenta que o livro póstumo de Ricardo Piglia, *Los casos del comisario Croce*, oferece aos leitores um projeto teórico sobre as narrativas transmídia e *storytelling*. A leitura de *Los casos del comisario Croce* como narrativa transmedial centra-se em dois aspectos: 1) o uso de Piglia de um texto escrito por Marx sobre produtividade e as profissões como limiar para sua narração transmedial; 2) o envolvimento da lógica transmedial usada para caracterizações e da lógica da estrutura da unidade transmedial *whodunit*.

Palavras-chave: Ricardo Piglia, *Los casos del comisario Croce*, narrativas transmídia, ficção policial, literatura argentina

ABSTRACT

From a narratological perspective this paper argues that Ricardo Piglia's posthumous book *Los casos del comisario Croce* offers readers a theoretical project on transmedia narratives and storytelling. The reading of *Los casos del comisario Croce* as a transmedial narrative centers in two aspects: 1) Piglia's use of a text written by Marx on productivity and the professions as a threshold for his transmedial narration; 2) bingeing engagement from the transmedial logic used for characterizations and the transmedial whodunit structure logic.

Keywords: Ricardo Piglia, *Los casos del comisario Croce*, transmedia narratives, detective fiction, Argentine literatura

^a Pesquisador e professor de Semiótica, Comunicação e Estética, Discurso Publicitário e Estudos Culturais, na Escola de Comunicação da Universidad de Puerto Rico, da qual foi diretor de 1999 a 2013. É diretor do Centro de Investigaciones en Comunicación (CiCom), da Escola de Comunicação da Universidad de Puerto Rico. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0348-7961>. E-mail: eliseo.colon@upr.edu

¹No original: “La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer.

A literatura produz leitores, os grandes textos são os que mudam o modo de ler¹.

(Piglia, 2001, p. 17)

²No original: “El cuento es un relato que encierra un secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de modo enigmático”.

O conto é um relato que encerra um segredo. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é outra coisa que uma história que se conta de modo enigmático².

(Piglia, 2000, p. 67)

INTRODUÇÃO

MUITO FOI TEORIZADO sobre as narrativas transmídia e o *trans-media storytelling*. Do ponto de vista narratológico, muito pouco foi acrescentado a essa discussão desde que a professora de literatura comparada e cinema espanhol Marsha Kinder (1991) desenvolveu sua teoria sobre a transmidialidade e a intertextualidade transmídia. As descrições dos best-sellers de Jenkins (2006, 2011) sobre transmídia abordam principalmente a produção e a distribuição de narrativas audiovisuais, nomeando todo o processo como cultura da convergência. As discussões e a problematização sobre o trabalho, a produtividade e o papel desempenhado pelo desenvolvimento das tecnologias da informação digital em sua transformação, processo chamado por alguns autores de capitalismo do conhecimento ou cognitivo (Fuchs, 2010; Moulrier Boutang, 2012; Sennett, 1998), estão ausentes da categoria *cultura de convergência*, de Jenkins. O artigo de Scolari (2009) sobre narrativa transmídia segue a perspectiva narratológica de Kinder (1991) e mostra que teorias e discussões sobre narrativas transmídia são temas, questões e problemas que já foram tratados pela semiótica e pela teoria crítica francesa durante grande parte do século XX, por teóricos como Bakhtin (1981), Propp (1968), Barthes (1974), Todorov (1978), Genette (1989) e Kristeva (1978).

Neste artigo, utilizo uma perspectiva narratológica para argumentar que o livro póstumo do escritor argentino Ricardo Piglia, *Los casos del comisario Croce* (2018), oferece aos leitores um projeto teórico a respeito das narrativas transmídia e *storytelling*. Minha leitura de *Los casos del comisario Croce* como narrativa transmidiática destaca dois aspectos. Em primeiro lugar, discuto o uso de Piglia de um texto escrito por Marx sobre a produtividade e as profissões como limiar para seu alter ego, Emilio Renzi, na narrativa das aventuras de um detetive peronista aposentado, e provavelmente morto ou desaparecido, chamado Croce, Isidro Leiva ou o Bagre. O texto de Marx no início do livro permite a

Piglia comentar, em suas “Notas del autor”, sobre o significado da produtividade na passagem da escrita em uma Olivetti Lettera 22 para um Macintosh e, finalmente, para um rastreador ocular Tobii, de maneira similar ao papel que o conceito de conhecimento tem na chamada cultura de convergência (Jenkins, 2006). Em segundo lugar, exploro o que faz de *Los casos del comisario Croce* uma narrativa transmídia para o envolvimento em maratona (*binging*) dos leitores a partir de duas lógicas: 1) a transmidiática usada nas caracterizações de Emilio Renzy e do comissário Croce; e 2) a estrutural transmidiática *whodunit*. Antes de começar a discutir esses dois aspectos, gostaria de considerar algumas definições sobre narrativas transmídia, relacionadas ao universo narrativo de Piglia.

Ricardo Piglia conta aos leitores em seu pós-escrito para *Los casos del comisario Croce* que o livro foi escrito com o hardware rastreador de movimento ocular Tobii. Essa tecnologia de computador permite que o monitor siga o olhar do usuário e o ajude a executar várias tarefas, como jogar ou escrever em um teclado de controle ocular. O hardware parece funcionar como uma máquina capaz de reproduzir a realidade, como no romance de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*. No entanto, Piglia o define, alternativamente, como uma máquina telepática. Ou seja, é um dispositivo que combina pensamentos e sentimentos com a tela do computador, como a personagem Elena, esposa falecida de Macedonio Fernández em *La ciudad ausente*, cuja consciência Andrew Brown (2009) assim descreve: “está . . . instalada em uma máquina que dá forma física aos mecanismos textuais projetados por Macedonio em textos como *El museo de la novela de la eternidad*”³ (p. 319).

Diagnosticado com esclerose lateral amiotrófica, por meio do rastreador ocular, Piglia (2018) pôde exercer sua ocupação de escritor e especular: “Sempre me interessei em saber se os instrumentos técnicos deixaram sua marca na literatura. O que muda e como? Deixo a pergunta em aberto”⁴ (p. 175). Em *Crítica y ficción* (2001), ele lembrara aos leitores que: “escrever ficção reside no futuro, trabalho com o que ainda não é”⁵ (Piglia, 2001, p. 14).

A narrativa de Piglia e seu retrato da tecnologia e dos mundos e personagens tecnológicos foram objeto de várias leituras. Andrew Brown (2006, 2009) vê em *La ciudad ausente* uma articulação de identidade ciborgue e pós-humana, e um texto neobarroco que serve de veículo para teorizar a figura ciborgue de Piglia e para navegar na estética cibernética. Para Rojas (2013), *La ciudad ausente* combina loucura, máquinas e literatura. Além disso, a autorreferência, paródia e intertextualidade de Piglia foram objeto de vários estudos. Fernández Cobo (2015, 2016) analisa a intertextualidade autoconsciente de Piglia e afirma a capacidade de hipertexto multimodal de *La ciudad ausente*. Ao mesmo tempo, Oliva Abarca (2017) examina a sobrecarga intertextual na *Respiración artificial*

³No original: “is . . . installed in a machine that gives physical form to the textual mechanisms designed by Macedonio in texts like *El museo de la novela de la eternidad*”.

⁴No original: “Siempre me interesó saber si los instrumentos técnicos dejaban su marca en la literatura. ¿Qué cambia y cómo? Dejo abierta la cuestión”.

⁵No original: “la escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es”.

de Piglia e conclui que o romance é um texto combinatório, chamando-o de transtextual. Além disso, Hernández Peñalosa (2011) estuda o primeiro romance de Piglia como livro fragmentário, feito de recortes de leitura que depende de desvios de gênero.

As contínuas leituras do trabalho de Piglia enfatizam o modo como suas narrativas reformulam a tecnologia, os gêneros narrativos e as novas experiências de mídia. A maneira como ele destaca que “não creio que existam escritores sem teoria”⁶ (Piglia 2001, p. 10) e os textos de abertura e encerramento de *Los casos del comisario Croce* me levam a argumentar que esse conjunto de doze narrativas oferece uma consideração teórica sobre estrutura transmedial das histórias de detetive. Do ponto de vista das narrativas transmídia e da recepção em maratona, essas narrações oferecem diversos elementos das técnicas de envolvimento narrativo e dos leitores, além de pistas para as interações.

Balderston (2001) descreve a participação de Piglia em uma “fascinante reescrita de uma série de textos clássicos da literatura argentina, *La Argentina en pedazos* (1993, *Argentina em pedaços*) em histórias em quadrinhos, com textos introdutórios de Piglia e quadrinhos de uma série de artistas de vanguarda argentinos no meio”⁷ (p. 408). Balderston também lembra os leitores do “profundo envolvimento com uma grande variedade de mídias da cultura popular”⁸ (p. 408) por parte de Piglia. No entanto, as narrativas transmídia não são adaptações de uma mídia para outra, como a adaptação filmica do premiado best-seller *Plata quemada* ou as adaptações em quadrinhos e ópera de *La ciudad ausente*. “Recontar uma história em um tipo de mídia diferente é adaptação, enquanto usar vários tipos de mídia para criar uma única história é transmidiação”⁹ (Long, 2007, p. 22). Em outras palavras, a narrativa transmídia é uma estrutura narrativa específica que se expande por diferentes linguagens (verbal ou icônica) e mídias (livros, cinema, quadrinhos, televisão, videogames etc.). Não é uma adaptação de uma mídia para outra, uma vez que as diferentes mídias e linguagens participam e contribuem para a construção do mundo narrativo transmídia (Scolari, 2009, p. 588). Scolari (2009) comenta: “Essa dispersão textual é uma das fontes mais importantes da complexidade na cultura popular contemporânea”¹⁰ (p. 588). Por exemplo, a dispersão e expansão do Roberto Arlt, de Piglia, como personagem de não ficção/ficção em *Nombre falso*, *Respiración artificial* e *Homenaje a Roberto Arlt* poderiam ser lidas como uma narrativa transmídia.

As definições das narrativas transmídia da cultura popular nos ajudam a localizar *Los casos del comisario Croce*, de Piglia, no domínio do transmedial. De acordo com a definição de Marsha Kinder, em 1991, em seu livro *Playing with power: Movies, television e video games: from Muppet babies to Teenage*

⁶No original: “no creo que existan escritores sin teoría”.

⁷No original: “fascinating rewriting of a series of major texts from Argentine literature, *La Argentina en pedazos* (1993, *Argentina in pieces*) in comic book, with introductory texts by Piglia and comics by a series of avant-garde Argentine artists in the medium”.

⁸No original: “profound engagement with a great variety of media of popular culture”.

⁹No original: “Retelling a story in a different media type is adaptation, while using multiple media types to craft a single story is transmediation”.

¹⁰No original: “This textual dispersion is one of the most important sources of complexity in contemporary popular culture”.

mutant ninja turtles, quando falamos de narrativas e narradores transmídia, nos referimos a sistemas intertextuais. Kinder definiu a transmedialidade como a capacidade que todas as narrativas têm de se expandir através da intertextualidade, design e produção, ao mesmo tempo que geram envolvimento transmedial da recepção do público. A narrativa transmídia visa uma experiência de 360 graus que permite ao usuário-leitor-espectador-ouvinte fazer parte do processo narrativo, encontrando as pistas que farão avançar a história, assim como fazem os jogadores experientes. Os públicos e leitores da experiência transmídia desenvolvem formas de envolvimento com os textos que destacam a interatividade. A maratona (*binge* ou *binging*), categoria usada para descrever várias formas de compulsão, foi adicionada recentemente ao vocabulário da cultura popular e da mídia de massa para significar o tempo gasto pelo público envolvendo-se e interagindo com as narrativas audiovisuais. Consciente do que significa para a leitura para o envolvimento no texto, Piglia (2001) comenta em *Crítica y ficción*: “o leitor ideal é aquele que é produzido pela própria obra. Uma escritura também produz leitores e é assim que a literatura evolui. Os grandes textos são os que mudam os modos de ler”¹¹ (p. 55).

Além da intertextualidade de Kristeva (1978), da paródia pós-moderna de Hutcheon (1985, 1988), do dialogismo bakhtiniano (Bakhtin, 1989) ou dos hipertextos-hipotextos de Genette (1989), a estrutura computador-hipertexto das narrativas transmídia aproxima-se da história de detetive de Brian McHale (1987) – texto epistemológico onde o conhecimento é sempre questionado, como na experiência transmídia de *Matrix*, das Wachowski: “O que há para ser conhecido?; Quem sabe?; Como sabem disso?; e com que grau de certeza?; como o conhecimento é transmitido de um conhecedor para outro e com que grau de confiabilidade?”¹² (p. 9). Adicionalmente, como discutirei adiante, a estrutura narrativa transmídia se assemelha à tradição *whodunit* de detetive, de Todorov (1978). Além disso, o estudo de Long (2007) mostra que, para orientar o público em várias plataformas de mídia, as narrativas transmídia utilizam uma combinação dos códigos hermenêuticos descritos por Roland Barthes em seu texto *S/Z*, de 1970, no qual o crítico tenta descrever o que realmente está acontecendo quando os leitores experimentam a *legibilidade* do conto “Sarrasine”, de Balzac.

Prossiguierei agora com a leitura de *Los casos del comisario Croce* como uma narrativa transmedial. Primeiro, discuto o uso de Piglia de um texto escrito por Marx sobre produtividade e as profissões e, segundo, exploro o que faz dessa obra uma narrativa transmídia para o engajamento em maratona dos leitores a partir de duas lógicas: 1) a lógica usada nas caracterizações de Emilio Renzy e do comissário Croce; e 2) a da estrutura transmedial *whodunit*.

¹¹No original: “el lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que cambian el modo de leer”.

¹²No original: “What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it?; and with what degree of certainty?; how is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?”.

A LEITURA DE MARX POR PIGLIA

O texto de abertura de Piglia, intitulado “Liminar”, um adjetivo de múltiplas origens, em parte um empréstimo do *liminaire* francês e em parte latino, *limināris*, é uma entrada ou limiar provocativo para as narrativas de Croce. Piglia seleciona esse adjetivo específico em vez de substantivos, como *nota preliminar* ou *prefacio*, para servir como o princípio (*inception*), como no filme homônimo de Christopher Nolan, de um texto de economia política dentro de um texto literário, cujo narrador penetra um mundo transmedial de relações e processos narrativos. A menos que você seja um leitor da *Teoria da mais-valia*, de Marx, terá que esperar até o final da narrativa de “Liminar” para saber que o autor do texto é Karl Marx e não Ricardo Piglia ou Emilio Renzy. Os leitores devem seguir o caminho aberto por Piglia com a “Concepção apologista da produtividade de todas as profissões”, de Marx, publicada como um apêndice em sua *Teoria da mais-valia*, de 1863, para entender como esse texto funciona como um *liminar* e se expande através de *Los casos del comisario Croce*.

A ênfase de Piglia ao solicitar que os leitores procurem as marcas que a tecnologia digital pode ter deixado em seu texto sugere que as novas tecnologias de escrita trazem novas formas de leitura, talvez novos tipos de letramento, novos conjuntos de práticas sociais e novos tipos de textos. Não há dúvida de que os computadores se tornaram uma ferramenta onipresente para criar e editar todos os tipos de textos, verbais e não verbais. Ler *Los casos del comisario Croce*, sob a perspectiva da convergência de mídia, linguagens e formatos nos sistemas contemporâneos de mídia, situa o texto de Piglia no âmbito de estruturas e mundos narrativos multimodais, usados pelas narrativas audiovisuais da cultura popular contemporânea no processo de criação de novos públicos para o processo de maratona (*binging*).

As narrativas que chamamos transmídia, como o restante das narrativas da mídia de massa da cultura popular durante a era neoliberal, usam procedimentos e dispositivos para produção, circulação (mercantilização) e consumo (leitura e visualização) que permitem que audiências e leitores construam discursivamente suas identidades e seu senso comum (como na noção de senso comum de Gramsci [1981]), para assumir seu papel como sujeitos históricos. Estamos diante de narrações e narrativas cuja elaboração e criação são características de um sistema, como Walter Benjamin (1999) apontou, ao descrever a *flânerie* como a base social do jornalismo, cuja relação real

com a existência social é determinada pela dependência de a indústria da informação sobre os interesses financeiros e seu alinhamento com esses interesses. – À medida que a indústria da informação se desenvolve, o trabalho intelectual se

apega parasitariamente a todo trabalho material, assim como o capital cada vez mais coloca todo trabalho material em uma relação de dependência¹³. (p. 447)

Vários nomes são usados para descrever a produção intelectual das narrativas contemporâneas: Web 2.0 ou 3.0, cultura de convergência, cultura *fandom*, cultura participativa, entre outros. Essas categorias se referem à atividade intelectual corrente das produções narrativas mediadas por computador como uma circulação semiótica contínua de experiências de trabalho cujo objetivo é a produção de capital, assim como a prática de escrita de Piglia pelo hardware Tobii.

O objetivo de Piglia ao informar os leitores que o livro foi escrito usando o hardware de rastreamento ocular Tobii indica sua consciência do relacionamento sempre instável entre a narratividade, as tecnologias e os leitores. É como se estivéssemos experimentando, hoje, algo parecido com o que Stéphane Mallarmé, no centro da explosão cultural da modernidade liberal, descreveu, em maio de 1897, no prólogo de seu poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”), publicado na edição francesa da *Cosmopolis International Monthly Review*. Leitor de longa data de Edgar Allan Poe, Mallarmé reconheceu nesse prólogo o papel das novas tecnologias na transformação das formas de ver e sentir o espaço, e na capacidade das tecnologias de impressão e da fotografia de aprimorar a estrutura hipertextual e as possibilidades transmediais das narrativas para criar mundos e universos.

As narrativas transmídia seguem a ideia de Marx (1857/1973) de que “produção, distribuição, troca e consumo formam um silogismo regular; a produção é a generalidade, a distribuição e a troca, a particularidade, e o consumo é a singularidade na qual o todo está unido”¹⁴ (p. 23). Nessa perspectiva, as narrativas transmídia se referem às produções culturais características da economia neoliberal, como capitalismo do conhecimento, assim como Marx percebeu o conhecimento em seu *Grundrisse para a economia política*, quando diz:

O desenvolvimento do capital fixo indica em que grau o conhecimento social geral tornou-se uma força direta de produção e, em que grau, portanto, as condições do próprio processo da vida social ficaram sob o controle do intelecto geral e foram organizadas em conformidade com ele. Até que ponto os poderes de produção social foram produzidos, não apenas na forma de conhecimento, mas também como órgãos imediatos da prática social, do processo real da vida¹⁵. (p. 626)

As narrativas transmídia são produtos/mercadorias do complexo sistema de produção de conhecimento característico de um capitalismo “onde o cognitivo se

¹³No original: “to social existence is determined by the dependence of the information industry on financial interests and its alignment with these interests. – As the information industry comes into its own, intellectual labor fastens parasitically on every material labor, just as capital more and more brings every material labor into a relation of dependency”.

¹⁴No original: “production, distribution, exchange and consumption form a regular syllogism; production is the generality, distribution and exchange the particularity, and consumption the singularity in which the whole is joined together”.

¹⁵No original: “The development of fixed capital indicates to what degree general social knowledge has become a direct force of production, and to what degree, hence, the conditions of the process of social life itself have come under the control of the general intellect and been transformed in accordance with it. To what degree the powers of social production have been produced, not only in the form of knowledge, but also as immediate organs of social practice, of the real-life process”.

¹⁶No original: “where the cognitive is increasingly imposed, since it is where the maximum value can be materialized”.

impõe cada vez, pois é onde o valor máximo pode ser materializado”¹⁶ (Moulier Boutang, 2012, p. 174), e cujas estruturas organizacionais e relações de trabalho foram definidas como uma cultura de convergência.

Passar de uma Olivetti Lettera 22 para um Macintosh e, finalmente, para um rastreador ocular Tobii coloca *Los casos del comisario Croce*, de Piglia, no domínio do conhecimento e da tecnologia da convergência. Nesse sentido, a cultura de convergência significava para o alter ego de Piglia, Emilio Renzi, produzir uma narração, definida pela “Concepção apologista da produtividade de todas as profissões”, de Marx, como uma mercadoria para o mercado geral e para o estímulo das forças produtivas. Piglia e seu alter ego juntam-se como contadores de histórias, tornando-se parte da lista de Marx de profissões orientadas para o conhecimento: filósofos, poetas, clérigos, professores e criminosos. O contador de histórias se torna uma das muitas categorias da divisão social do trabalho para a produção do conhecimento, pois narra as ações do inspetor Croce e desenvolve o envolvimento do leitor e maneiras de satisfazê-lo por meio de uma experiência de maratona.

O SISTEMA DE ENTRETENIMENTO DE PIGLIA: LÓGICA DE CARACTERIZAÇÃO TRANSMEDIAL

Como mencionado antes, Piglia (2018) fala aos leitores na *Nota del autor* ou pós-escrito do livro sobre seu interesse em saber se os instrumentos mecânicos deixaram marcas em sua produção literária (“Sempre me interessei em saber se os instrumentos técnicos deixaram sua marca na literatura” [p. 175]). Michael Jon Anderson (2011) descreveu esse interesse em algumas formas literárias contemporâneas da seguinte forma:

¹⁷No original: “Transmedia novels have emerged as a reaction to the destabilizing force of digital convergence, which refers to the process of unifying different types of media into a single device. The introduction of the Internet and mobile devices to the media landscape have caused more traditional media like print and television to seek new models of relevance that blend these new technologies into existing models of content creation. Digital convergence enables transmedia storytelling by making it easier to switch seamlessly from one medium to another, allowing individuals to interact with a variety of texts across platforms”.

Os romances transmídia surgiram como uma reação à força desestabilizadora da convergência digital, que se refere ao processo de unificar diferentes tipos de mídia em um único dispositivo. A introdução da internet e dos dispositivos móveis no cenário da mídia fez com que meios de comunicação mais tradicionais, como a mídia imprensa e a televisão, procurassem novas formas de relevância que combinassem essas novas tecnologias com os modelos existentes de criação de conteúdo. A convergência digital permite contar histórias transmídia, facilitando a alternância contínua de um meio a outro, permitindo que os indivíduos interajam com uma variedade de textos entre plataformas¹⁷. (p. 49)

Deixando claro que diferentes elementos da ficção de *Los casos del comisario Croce* estão dispersos sistematicamente em várias narrativas, Piglia convida os

leitores a acompanhar os eventos descritos por Emilio, o narrador, seguindo as histórias de modo a preencher as lacunas da narrativa. Os eventos relativos a *Los casos del comisario* se situam em mais de um meio – jornais, história oral, obras literárias, revistas de fofocas ou filmes –, assim como em muitas narrativas da mídia de massa contemporânea, como, por exemplo, o filme *Matrix*, seus quadrinhos, e versões em videogame jogos, a série de televisão *Lost* e seu *Lost experience alternative reality game*, ou *Ikea's: Another letter*, campanha de publicidade de conteúdo web.

Umberto Eco, em seu *Postscript to The name of the rose* (1984), diz aos leitores que os mundos narrativos, de maneira semelhante às narrativas transmídia, podem ser de ficção, não ficção ou um híbrido de ambos. Piglia (2018), em seu pós-escrito, comenta algo semelhante, mostrando seu interesse na relação entre literatura e tecnologia.

A outra característica deste volume é que segui (ou procurei ser fiel) a tradição realista do gênero policial. Nesse sentido, a maioria dos relatos é baseada em fatos reais. Por exemplo, “La música” se baseia na história do marinheiro iugoslavo Pesic, que foi acusado de assassinar uma prostituta em um sombrio café no porto de Quequén e condenado a dez anos de prisão. “La película” foi inspirada numa lenda urbana contada em 1955, às véspera da queda de Perón¹⁸. (p. 175)

As referências transmídia de Piglia criam diferentes leitores implícitos que atuam na estrutura da narrativa, permitindo que eles pesquisem a mesma história a partir de diferentes fontes narrativas, como em um texto de caminhos múltiplos ou multipistas. Ou, como nas narrativas transmídia, em que “os elementos de uma ficção se dispersam sistematicamente por vários canais de distribuição com o objetivo de criar uma experiência de entretenimento unificada e coordenada”¹⁹ (Jenkins, 2011, para. 4). Piglia (2010) diz a seus leitores que, para descobrir mais sobre o detetive Croce, devem ir ao seu romance *Blanco nocturno* e aprender que:

Croce nasceu e cresceu na área, tornou-se policial na época do primeiro peronismo e estava no cargo desde então – exceto no intervalo após a revolução do general Valle em 56. Nos dias que antecederam a rebelião, Croce havia sublevado as delegacias da região, mas quando soube que o levante fracassara, andou como morto pelos campos falando sozinho e sem dormir e, quando o encontraram, ele era outra pessoa. O comissário havia se agrisalhado durante a noite em 1956, ao saber que os militares haviam atirado nos trabalhadores que protestaram para pedir a volta de Perón. Cabelos brancos, cabelos despenteados, trancou-se em sua casa

¹⁸No original: “El otro rasgo de este volumen es que seguí (o traté de ser fiel a) la tradición realista del género policial. En este sentido, la mayoría de los relatos se basan en hechos reales. Por ejemplo, ‘La música’ está basado en la historia del marinero yugoslavo Pesic, que fue acusado de haber asesinado a una alternadora en un turbio cafetín del puerto de Quequén y condenado a diez años de cárcel. ‘La película’ está inspirado en un mito urbano que se contaba en 1955 en las vísperas de la caída de Perón”.

¹⁹No original: “elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience”.

e não saiu por meses. Perdeu o cargo naquela época, mas foi reintegrado com a presidência de Frondizi em 1958 e continuou, desde essa época, apesar de todas as mudanças políticas²⁰. (pp. 30-31)

²⁰No original: “Croce había nacido y se había criado en la zona, se había hecho policía en la época del primer peronismo, y desde entonces estaba en el cargo – salvo el interregno después de la revolución del general Valle en el 56 –. Los días previos al levantamiento Croce había estado alzando las comisarias de la zona, pero cuando supo que la rebelión había fracasado anduvo como muerto por los campos hablando solo y sin dormir y cuando lo encontraron ya era otro. El comisario había encanecido de la noche a la mañana en 1956, al enterarse de que los militares habían fusilado a los obreros que se habían alzado para pedir el regreso de Perón. El pelo blanco, la cabeza alborotada, se encerró en su casa y no salió en meses. Perdió el cargo esa vez, pero lo reincorporaron cuando la presidencia de Frondizi en 1958 y desde entonces siguió a pesar de todos los cambios políticos”.

²¹No original: “reveal with linguistic reflections that they appreciate the inherent power of proper names”.

²²No original: “proper names in fiction should be strong carriers of clues (to the character’s personality) and in detective stories . . . they should be so to a higher degree compared with other literary genres, since it is precisely clues that detective stories are based on”.

Como no modelo de teia de aranha das histórias transmídia (Phillips, 2010), os leitores de Piglia são compelidos a reunir os casos de Croce, por meio de Emilio, o narrador de *Los casos del comisario Croce*, e o jornalista Emilio Renzi, de *Blanco nocturno*. Assim como a concepção da produtividade dos detetives ou advogados, as narrativas transmídia de Piglia compõem uma história reunindo fragmentos de evidências de mídias dispersas.

Emilio Renzi, o narrador de *Los casos del comisario Croce*, torna-se o típico personagem transmídia, cuja caracterização se dá por meio de suas interações em cada nova mídia narrativa. Cada narrativa fornece novas dimensões para o personagem, permite a introdução de interações inteiramente novas e o desenvolvimento de novos enredos e não duplica sua experiência, mostrando consistência em todos os mundos narrativos. Os leitores seguiram os passos de Emilio Renzi como pseudônimo de Piglia antes da publicação de *Respiración artificial*, nos ensaios que ele escreveu para *Punto de Vista*, revista literária publicada na Argentina por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano. Posteriormente, de maneira transmedial, Renzi se tornou o alter ego de Piglia, um personagem-narrador em, entre outras obras, *Respiración artificial*, os contos de *Prisión perpétua*, os três volumes de *Los diarios de Emilio Renzi*, *La ciudad ausente* e *Blanco nocturno*. Se o processo de assinar o nome de alguém vem à mente, a assinatura de Piglia, Emilio Renzi (nome e sobrenome do autor), revela o que Maria Giovana Arcamone afirma em sua discussão sobre nomes e identidades na história de detetive italiana. Para Arcamone (2012), os autores “revelam com ponderações linguísticas que apreciam o poder inerente aos nomes próprios”²¹ (p. 18). Arcamone acrescenta que “nomes próprios na ficção devem ser fortes portadores de pistas (para a personalidade do personagem) e nas histórias de detetives . . . devem ser de nível mais alto em comparação com outros gêneros literários, pois as histórias de detetive são precisamente baseadas em pistas”²² (p. 18).

Nas narrativas transmídia, o personagem não precisa ser tão introduzido quanto reintroduzido, porque é conhecido de outras fontes (Jenkins, 2006, p. 120). Tanto Emilio Renzi quanto o detetive Croce são conhecidos pelos fãs e leitores de Piglia, no entanto, assim como em todas as narrativas transmídia, seu papel muda conforme o meio em que os personagens apareceram. Emilio Renzi é historiador, jornalista, narrador e contador de histórias, enquanto Croce é policial, detetive, um “baqueano”, um trabalhador rural chamado Isidro Leiva ou o Bagre, um feio caçador e comerciante de roedores aquáticos. Ao espalhar

as informações de personagens e histórias em várias plataformas narrativas, a serviço da criação de um único texto narrativo, Piglia promove o envolvimento do leitor e fomenta a colaboração entre o público, à medida que se esforça para controlar o mundo dos personagens. Em “La conferencia”, Emilio, o narrador, descreve a conferência realizada por um escritor cego sobre o tema das histórias de detetive. Os leitores são informados de que, no final da conferência, o escritor conhece Croce e o descreve como “uma reencarnação dos pampas, o filósofo como policial”²³ (Piglia, 2018, p. 122), talvez se referindo ao filósofo italiano Benedetto Croce. No entanto, o escritor borgiano cego acrescenta à descrição de Croce as seguintes palavras: “Porém, Croce em espanhol quer dizer Cruz, o sargento Cruz, que, como sabemos, se arriscou pelo esperto desertor Martín Fierro”²⁴ (p. 122). Colocando Croce em um universo paralelo ao dele, o escritor acrescenta:

- Somos dois interioranos argentinos – disse o escritor, dois crioulos.
- Dois baqueanos.
- Sim, dois rastreadores. Lemos pistas, rastros.
- Buscamos o visível.
- Na superfície.
- Não há nada oculto.
- Buscamos o que é visível.
- Exato – disse Croce²⁵. (p. 122)

Após essa descrição, Emilio, o narrador, descreve a proposta de Croce ao escritor cego. Croce pede ao escritor cego que o ajude a resolver um caso, um enigma com uma rica rede intertextual de referências cinematográficas, de *Blow-up*, de Antonioni, à versão de 1963 de *The pink panther*, de Blake Edwards. A ênfase dada ao narrador em *Los casos del comisario Croce*, ao paralelismo biográfico entre Croce e o escritor cego e à descrição da rede intertextual para solucionar o enigma produz relações no nível ficcional, alterando a lógica da identidade de detetive de Croce descrita em *Blanco nocturno*. Uma característica da representação de personagens das narrativas transmídia, o processo de Piglia de alterar a lógica de identidade do personagem ajuda a promover a identificação do público/leitor com esses personagens, reforçando o conhecimento do público sobre eles e, assim, intensificando o engajamento da leitura compulsiva em maratona (*binging*). A construção do personagem nas narrativas transmídia é baseada nas identidades como um procedimento orientador, elas fornecem uma lente de significado e concentram a atenção em algumas, mas não em outras, características do contexto imediato (Oyserman, 2007, 2009a,

²³No original: “una reencarnación pampeana, el filósofo como policía”.

²⁴No original: “Pero Croce en castellano es Cruz, el sargento Cruz, que, como sabemos, se jugó por el matrero y desertor Martín Fierro”.

²⁵No original: “– Somos dos paisanos argentinos – dijo el escritor, dos criollos.
– Dos baqueanos.
– Sí, dos rastreadores. Leemos pistas, rastros.
– Buscamos lo visible.
– En la superficie.
– No hay nada oculto.
– Buscamos lo que se ve.
– Exacto – dijo Croce”.

2009b). Como nos jogos de realidade alternativa transmídia, os leitores de Piglia devem desbloquear pistas e decifrar códigos em várias plataformas narrativas para construir os mundos ficcionais de Emilio Renzi e Croce e suas lógicas identitárias, conforme suas vidas estão envolvidas pelos eventos retratados na história. Eles dividem mundos ficcionais em *Blanco nocturno* e nos *Los casos del comisario Croce* e se tornam parte do mesmo universo narrativo, compartilhando cenários, personagens, objetos, eventos e ações.

Em vez do desenvolvimento aprofundado de personagens que caracteriza um romance, os personagens de uma narrativa transmídia geralmente se tornam mais complexos pela adição de histórias secundárias e motivações em elementos ficcionais ao longo das narrativas. Seguindo a tipologia de Todorov (1978) do romance policial, os personagens das narrativas transmídia pertencem ao que, na cultura popular e na mídia de massa, remete à tradição *whodunit*, concentrando-se no crime para atrair a curiosidade do leitor. Os leitores escavam os casos do comissário Croce para descobrir como Emilio, o narrador, reconta a ação de Croce neles, ao mesmo tempo que continuam procurando informações adicionais sobre as histórias de Croce. Isso nos leva a discutir outro lado do sistema de entretenimento de Piglia, a estrutura transmídia *whodunit* em *Los casos del comisario Croce*.

O SISTEMA DE ENTRETENIMENTO DE PIGLIA: A ESTRUTURA TRANSMEDIAL WHODUNIT

Los casos del comisario Croce convida os leitores a seguir os passos de Croce para resolver seus casos. O narrador busca atrair a curiosidade do leitor, fazendo com que a história do caso seja predominante, concentrando-se nela. A descrição de Todorov (1978) das histórias de detetive postula a diferença entre a literatura de enigma e a literatura de suspense. Os casos de Croce pertencem à primeira, com sua complexa narrativa dupla, na qual uma história ausente, a de um crime, é gradualmente reconstruída. As narrativas transmídia são o produto de extensões em que os leitores desejam aprender mais e seguir seus personagens em diferentes mundos ficcionais e narrativas. A história de enigma de Todorov combina com mistérios, paradoxos, quebra-cabeças, perguntas não respondidas, reviravoltas complexas, enigmas que compõem a estrutura narrativa das ficções transmídia.

No entanto, em *Los Casos del comisario Croce*, o narrador, o alter ego de Piglia, Emilio Renzi, introduz a ironia intertextual e os desdobramentos literários, e está menos preocupado em resolver os enigmas por uma lógica estrita do que em recriar episódios, relacionar ideias e indicar estratégias de inquérito.

De muitas maneiras, a refabulação de Renzi dos casos de Croce soa como a voz do narrador no manuscrito misteriosamente encontrado de *O nome da rosa*, de Umberto Eco. Adso de Melk é o monge austríaco inteligente e curioso, ansioso por aprender a lógica e os métodos de pesquisa usados por seu mentor, William of Baskerville, um estudante de Roger Bacon e William de Occam, na resolução dos crimes cometidos na abadia. A lógica de William e as técnicas detetivescas de pesquisa desmascararam o bibliotecário cego Jorge de Burgos como o assassino. Por outro lado, em “La conferencia”, é Rosa Estévez, a bibliotecária da cidade e a namorada platônica de Croce, que desempenha um papel importante ao apresentar Croce ao escritor cego e ajudar a decifrar o enigma. Uma rosa é uma rosa, e as rosas serviram para homenagear Jorge Luis Borges de duas maneiras distintas, em duas narrativas. No entanto, em ambas as narrativas, de Eco e de Piglia, os procedimentos lógicos e de pesquisa para descobrir os assassinatos seguem o raciocínio sintético de Charles Sanders Peirce, chamado abdução.

Em seu pós-escrito, Piglia diz aos leitores que “La resolución” é inspirada por *O signo dos quatro* (*The sign of the four*), de Conan Doyle, ou melhor, acrescenta, pela análise da história feita por Massimo A. Bonfantini e Giampaolo Proni (1983). O artigo de Bonfantini e Proni foi publicado na antologia de Umberto Eco e Thomas Sebeok, *The sign of the three, Dupin, Holmes, Peirce* e oferece uma classificação dos vários tipos de raciocínios abduativos de Peirce. Uma leitura atenta de “La resolución”, “El método” e “La conferencia” mostra a influência da hipótese abduativa de Peirce. A descrição de Peirce (1965) para ela possui a seguinte redação:

Suponha que eu entre em uma sala e encontre várias sacolas contendo diferentes tipos de feijão. Na mesa, há um punhado de feijões brancos: e, depois de algumas pesquisas, descubro que uma das sacolas contém apenas feijões brancos. Imediatamente deduzo como uma probabilidade, ou como uma suposição razoável, que esse punhado foi tirado daquelas sacolas. Esse tipo de inferência é chamado de feitura de uma hipótese. É a inferência de um caso a partir de uma regra e um resultado²⁶. (p. 623)

O ponto crucial aqui é que Peirce considerou a inferência (indução e dedução) e a hipótese como padrões formais de argumentos, que caracterizam o raciocínio “sintético”, fazendo assim com que a hipótese se situe sob um padrão inferencial.

Por outro lado, o raciocínio de Croce acrescenta outra das ideias teóricas de Peirce, não encontrada no artigo de Bonfantini e Proni (1983), a noção de acaso, que ele introduz posteriormente em seu trabalho.

²⁶No original: “Suppose I enter a room and there find a number of bags, containing different kinds of beans. On the table there is a handful of white beans: and, after some searching, I find one of the bags contains white beans only. I at once infer as a probability, or as a fair guess, that this handful was taken out of that bags. This sort of inference is called making an hypothesis. It is the inference of a case from a rule and a result”.

A inferência hipotética, disse Croce, tem a veracidade aumentada à medida que sua segurança ou aproximação à certeza diminui. O raciocínio depende de nossa esperança em adivinhar, cedo ou tarde, as condições sob as quais a solução irá aparecer. Na medida em que diminui a certeza de uma conjectura, aumenta proporcionalmente seu valor de evidência²⁷. (Piglia, 2018, p. 173)

²⁷No original: “La inferencia hipotética, dijo Croce, aumenta su veracidad a medida que su seguridad o aproximación a la certitud disminuye. El razonamiento depende de nuestra esperanza de adivinar, tarde o temprano, las condiciones bajo las cuales aparecerá la solución. En la medida en que decrece la certeza de una conjetura, aumenta proporcionalmente su valor de evidencia”.

Piglia acha importante mostrar as técnicas de resolução de casos de Croce, desenvolvidas a partir dos princípios lógicos de abdução e acaso de Peirce, em que uma afirmação enuncia uma regra de inferência e cuja forma de investigação lógica opera sobre formas silogísticas e princípios lógicos. Esse tipo de evolução dinâmica da asserção como um princípio lógico algorítmico é descrito por Peirce (1968) por meio de um conjunto de categorias que apontam para um sentido evolutivo aleatório de um processo de tríade não linear governado por acaso, necessidade e hábito (pp. 35-64).

A lógica de Peirce, teorizada pela narração de Renzi das técnicas de Croce, sintetiza os mundos ficcionais transmediais de Piglia. Essa lógica permite a ele e às narrativas transmídia, particularmente na experiência narrativa dos jogos: histórias paralelas, quase sempre distribuídas no passado, presente e futuro, que às vezes colidem ou se enredam; reviravoltas na trama que proporcionam aos novos públicos a oportunidade de se interessar pelos mundos narrativos, pois reiteram a intenção de múltiplas conclusões e entre textos; lacunas narrativas que surgem de finais mal sucedidos, levando o público a especular e se interessar em saber mais; e, finalmente, oferecer os mecanismos para extensões narrativas e para a estrutura *whodunit*.

O CRIME NO PROCESSO DE RESOLUÇÃO

O hardware de rastreamento ocular Tobii usado por Piglia para escrever *Los casos del comisario Croce* transforma as pupilas do olho humano em um mouse, no qual piscar se torna a força produtiva do escritor, transformando o conhecimento em uma forma de mais-valia. No entanto, como se vê, no início irônico de Piglia ao reproduzir o texto de Marx que se enreda nas teias da história de Croce por meio do narrador, Emilio, que teoriza a estrutura narrativa transmedial através da lógica do raciocínio sintético de Charles Sanders Peirce para técnicas de descoberta e solução de crimes no mundo. O livro póstumo de Piglia abre maneiras de conectar seu mundo literário às recentes experiências transmediais da comunicação de massa. Como descrevi, *Los casos del comisario Croce* é construído em torno de dois tipos de lógicas transmediais: caracterização por meio da duplicidade enunciativa da

intertextualidade e busca de um leitor ideal guiado pelo raciocínio de Peirce para o desenvolvimento dos mundos ficcionais. Em *Los casos del comisario Croce*, Ricardo Piglia/Emilio Renzi cria/criou um mundo narrativo com capacidade de expansão em design e produção, bem como as bases teóricas de sua lógica detetivesca de pesquisa *whodunit*, fornecendo aos leitores da *experiência narrativa de maratona/Piglia* as extensões transmediais necessárias para o desenvolvimento de filmes, jogos e quadrinhos, como narrações transmídia, baseadas em seus personagens e histórias. ■

REFERÊNCIAS

- Anderson, M. J. (2011). The rise of the producer-novelist: Shifting perceptions of authorship in transmedia publishing. *Journal of Law, Technology and Internet*, 2(2), 47-70. Recuperado de <https://bit.ly/2T3lm1L>
- Andrew Brown, J. (2006). Life signs: Ricardo Piglia's cyborgs. In J. Hoeg & K. S. Larsen (Eds.), *Science, literature, and film in the Hispanic world* (pp. 87-107). Nova York, NY: Palgrave Macmillan.
- Andrew Brown, J. (2009). Cyborgs, post-punk, and the neobaroque: Ricardo Piglia's *La ciudad ausente*. *Comparative Literature*, 61(3), 316-326. doi: 10.1215/00104124-2009-018
- Arcamone, M. J. (2012). Names and identities in the Italian detective story. *Oslo Studies in Language*, 4(2), 17-27. Recuperado de <https://bit.ly/2Z00JHv>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madri, Espanha: Taurus.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Balderston, D. (2001). Ricardo Piglia. In C. A. Solé & K. Müller-Bergh (Eds.), *Latin American writers: Supplement I* (pp. 403-413). Nova York, NY: Charles Scribners & Sons.
- Barthes, R. (1974). *S/Z: An essay*. Nova York, NY: Hill and Wang.
- Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bonfantini, M. A., & Proni, G. (1983). To guess or not to guess? In U. Eco & T. Sebeok (Eds.), *The sign of three, Dupin, Holmes, Peirce* (pp. 119-134). Indiana, IN: Indiana University Press.
- Eco, U. (1984). *Postscript to The name of the rose*. Nova York, NY: Harcourt.
- Fernández Cobo, R. (2015). Ricardo Piglia: el lector de la tribu. *Tejuelo*, 21(1), 117-136. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10662/4876>

- Fernández Cobo, R. (2016). Multimodalidad e hipertextualidad en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: De la novela gráfica a la ópera de Gandini. *Tonos Digital*, (30). Recuperado de <https://bit.ly/3bo0J6U>
- Fuchs, C. (2010). Labor in informational capitalism and on the internet. *The Information Society*, 3(26), 179-196. doi: 10.1080/01972241003712215
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madri, Espanha: Taurus.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel* (Tomo 2). México, DF: Era.
- Hernández Peñalosa, A. (2011, agosto). *Hibridación genérica en Respiración Artificial de Ricardo Piglia*. Artigo apresentado na X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, La Plata, Argentina. Recuperado de <https://bit.ly/2VfqG3F>
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Londres, Inglaterra: Methuen.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. Nova York, NY: New York University Press.
- Jenkins, H. (2011, 31 de julho). Transmedia storytelling 202: Further reflections [postagem de blog]. Recuperado de <https://bit.ly/2WRmBIT>
- Kinder, M. (1991). *Playing with power: In movies, television and video games*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1 y 2*. Madri, Espanha: Fundamentos.
- Long, G. A. (2007). *Transmedia storytelling business, aesthetics and production at the Jim Henson Company* (Dissertação de mestrado, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge). Recuperado de <https://bit.ly/2KbYRTB>
- Marx, K. (1973). *Grundrisse*. Londres, Inglaterra: Penguin. (Obra original publicada em 1857)
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Londres, Inglaterra: Methuen.
- Moulier Boutang, Y. (2012). *La abeja y el economista*. Madri, Espanha: Traficante de Sueños.
- Oliva Abarca, J. E. (2017). Autenticidad y falseamiento en Respiración artificial, de Ricardo Piglia. *Valenciana*, 11(21), 7-26. doi: 10.15174/rv.v0i21.316
- Oyserman, D. (2007). Social identity and self-regulation. In A. W. Kruglanski & E. T. Higgins (Eds.), *Social psychology: Handbook of basic principles* (2a ed., pp. 432-453). Nova York, NY: Guilford.
- Oyserman, D. (2009a). Identity-based motivation: Implications for action-readiness, procedural readiness, and consumer behavior. *Journal of Consumer Psychology*, 1(9), 250-260. doi: 10.1016/j.jcps.2009.05.008

- Oyserman, D. (2009b). Identity-based motivation and consumer behavior. *Journal of Consumer Psychology*, 1(9), 276-279. doi: 10.1016/j.jcps.2009.06.001
- Peirce, C. S. (1965). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (C. Hartshorne & P. Weiss, Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1968) *Escritos lógicos* (P. Castrillo Criado, Ed.). Madri, Espanha: Alianza.
- Phillips, A. (2010, 6 de abril). *WTF is transmedia?* [postagem de blog]. Recuperado de <https://bit.ly/2VA2s2X>
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona, Espanha: Anagrama.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona, Espanha: Anagrama.
- Piglia, R. (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona, Espanha: Anagrama.
- Piglia, R. (2018). *Los casos del comisario Croce*. Barcelona, Espanha: Anagrama.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Rojas, E. (2013). Ricardo Piglia's schizophrenic machine: The madness of resistance in *La ciudad ausente*. *Hispanet Journal*, 6, 1-19. Recuperado de <https://bit.ly/3adxRNV>
- Scolari, C. A. (2009). Transmedia storytelling: Implicit consumers, narrative worlds, and branding in contemporary media production. *International Journal of Communication*, 3, 586-606. Recuperado de <https://bit.ly/3cuahPd>
- Sennett, R. (1998). *The corrosion of character: The personal consequences of work in the new capitalism*. Nova York, NY: Norton.
- Todorov, T. (1978). *Poétique de la prose*. Paris, França: Seuil.

Artigo recebido em 16 de fevereiro de 2020 e aprovado em 22 de março de 2020.

